



LA
SAISIE
DU DOSSIER
MODÈLE
RODIN DOCU-
300 MENTAIRE
DESSINS
1890-
1917

LA SAISIE DU MODÈLE, RODIN 300 DESSINS, 1890-1917

3 DESSINER / SAISIR

4 LA PÉRIODE 1890-1917

5 300 DESSINS

8 RODIN ET SES MODÈLES

11 LE PARCOURS DE L'EXPOSITION EN 15 SECTIONS

12 1. LES DESSINS D'APRÈS NATURE

13 2. LE DESSIN INSTANTANÉ

14 3. SYNTHÉTISER

15 4. DÉCOUPER ET ASSEMBLER

16 5. DÉCLINER

17 6. LES DESSINS AUTOUR DE 1900

18 7. THÈMES ET VARIATIONS

19 8. LES FIGURES DANS L'ESPACE

20 9. MYTHES ET MÉTAMORPHOSES

21 10. PSYCHÉ

22 11. LES FIGURES DE L'INDÉCENCE

23 12. LES DANSEUSES CAMBODGIENNES

24 13. LES PORTRAITS

25 14. ESTOMPER

26 15. FORMES ET COULEURS

CONSERVER, TRANSMETTRE, EXPOSER

27 Entretien avec Nadine Lehni,
conservateur en chef du patrimoine, commissaire de l'exposition

30 Entretien avec Amélie Lavin,
conservateur du patrimoine, chargée des expositions et de l'art contemporain

32 Du concept à l'espace...

34 Appel d'offre pour le marché de scénographie

35 AUTOUR DU DESSIN

36 LA QUESTION DU DESSIN DANS LA FORMATION DES ARTISTES

38 LA FORMATION DE RODIN

39 L'ENSEIGNEMENT D'HORACE LECOQ DE BOISBAUDRAN

42 L'ALLIANCE DU PLAISIR AU DESSIN

44 LE DESSIN DANS LES PROGRAMMES SCOLAIRES

53 LEXIQUE

57 BIBLIOGRAPHIE / RESSOURCES EN LIGNE

COMMISSARIAT GÉNÉRAL

Dominique Viéville,
conservateur général du patrimoine
et directeur du musée Rodin

COMMISSARIAT

Nadine Lehni,
conservateur en chef du patrimoine,
chargée des dessins
et peintures au musée Rodin,
en collaboration avec
Maëva Abillard,
attachée de conservation

DESSINER/ SAISIR

Pour Nadine Lehni, commissaire, cette exposition met l'accent sur un aspect méconnu et confidentiel de l'œuvre de Rodin, pour qui le dessin prend une importance majeure à partir de la fin des années 1890 de façon indépendante de ses sculptures. En 1910, Rodin confie au journaliste René Benjamin: «C'est bien simple: mes dessins sont la clé de mon œuvre».

L'exposition présente un corpus rétrospectif et représentatif de l'exceptionnelle collection qui couvre les années 1890-1917. Le parcours se déroule à travers quinze sections chronologiques ou thématiques qui explorent en particulier les procédés inventés par l'artiste, comme le découpage, l'assemblage, et surtout son art constant de la reprise. Car Rodin n'a jamais cessé de retravailler, de redessiner, de recouvrir, de retracer ses dessins anciens, de les détourner de leur sens premier et de leur conférer un nouveau sens. Dans une ultime reprise, il recouvre parfois ses figures nues de bleu indigo, de rouge, magenta, violet, jusqu'à les masquer, faire disparaître le trait initial. Les couleurs vives et arbitraires sont sans rapport aucun avec la réalité de ses modèles.

L'artiste, à la fin de sa vie, introduit ainsi une sorte de dialectique entre la saisie de ses modèles, la «saisie du modèle», et la création d'un langage indépendant de la réalité, un langage pur de formes et de couleurs. Le projet de cette exposition est de rendre sensible la liberté et la nouveauté du dessin de Rodin, simultanément aux autres modernismes du début du xx^e siècle.

LA PÉRIODE 1890-1917

Rodin est connu universellement comme sculpteur mais sa renommée en tant que dessinateur est à ce jour encore discrète. Pourtant Rodin a produit un nombre considérable de dessins tout au long de sa vie, même s'il est très rare que le dessin ait servi d'étude ou de projet pour une sculpture ou un monument. Son œuvre de dessinateur s'est presque toujours développée en parallèle à son travail de sculpteur.

Parmi les quelque 10 000 dessins actuellement dénombrés, plus de 6 000 sont conservés au Musée Rodin, grâce à la donation faite à l'État en 1916 par l'artiste. Avant 1890, et sans compter ses années de formation, les dessins de Rodin sont essentiellement des œuvres d'imagination, souvent inspirées par de grands textes littéraires. Les dessins d'après modèle vivant, qui représentent environ 4 300 feuillets dans la collection du Musée, interviennent surtout à partir de 1890 et sans interruption jusqu'à la mort de l'artiste. C'est cette période qui fait l'objet de la présente exposition.

C'est en effet à partir des années 1890 que Rodin, se détournant des œuvres d'imagination, réalise d'après modèle vivant des dessins simplifiés, progressivement envahis par des lavis d'encre de couleur où dominant le jaune et le rose. La période allant de 1896 à 1917 s'avère particulièrement riche et représente la majorité des œuvres dessinées faisant partie de la collection du musée.

Les dessins de Rodin résultent alors pour la plupart de son désir de saisir la vérité de la vie au plus près, au plus intime des modèles : il réalise ainsi, en quelques minutes, avec dextérité, un dessin instantané sans jeter un regard à son feuillet. Mais c'est pour parvenir ensuite, tout en gardant l'énergie vitale captée dans ses dessins de premier jet, à un contour épuré et parfaitement maîtrisé, au crayon fin, le plus souvent rehaussé d'aquarelle.

Cette constante dialectique entre la saisie de la forme humaine en mouvement et la mise en évidence d'un langage plastique est ce qui ancre résolument Rodin comme dessinateur dans la modernité.

« Le désir du sculpteur (à cette époque) de se consacrer beaucoup plus au dessin vient-il de l'exposition qu'il venait de faire (en 1896) au musée Rath de Genève avec deux des peintres dont il se sentait particulièrement proche : Eugène Carrière et Pierre Puvis de Chavannes, qui exposèrent tous deux un grand nombre de dessins ? Ou est-il dû à son profond désarroi devant l'accueil réservé à un monument qui représentait pour lui son "testament" de sculpteur ? Cette seconde explication est bien sur très plausible et a été plusieurs fois avancée, notamment par Jean-Ernest Jeanès : "La crise du Balzac fut pourtant la cause et l'origine d'une nouvelle série d'œuvres qui contribueront peut-être le plus à la gloire de Rodin. Un jour qu'il avait gardé un modèle, il prit un papier, un crayon, et il dessina. Pourquoi dessina-t-il sans regarder son papier, sans reporter les yeux alternativement du modèle au papier ? Le résultat fut singulier, il aurait déçu tout autre, Rodin lui-même en état normal. Les membres et le corps se présentaient en proportions monstrueuses, absurdes. Mais le trait semblait vivre, semblait épouser la forme, la contenir et l'exalter. Je n'ai pu savoir ce que Rodin pensa lui-même tout d'abord de ses dessins, mais c'est par eux qu'il revint à la vie. (...) Dès lors il ne cessa de dessiner (...) »

Lehni, Nadine,
« Une œuvre dans
l'œuvre de Rodin,
les dessins
de 1890 à 1917 »,
*La Saisie du modèle,
Rodin 300 dessins,
1890-1917,*
Paris, Éditions du
musée Rodin /
Nicolas Chaudun,
2011, p. 22.

300 DESSINS

Peu à peu Rodin fait place à ses dessins dans le cadre de ses expositions. Ainsi en 1900, lors de l'exposition de sculptures qu'il organise dans son propre Pavillon à l'Alma en marge de l'Exposition Universelle, Rodin réserve une salle latérale à la présentation de cent vingt-huit dessins. En 1889 déjà à Bruxelles, Rotterdam, Amsterdam et La Haye et plus tard dans d'autres capitales européennes parmi lesquelles Prague en 1902, Düsseldorf en 1904, il fait figurer une centaine de ses dessins dans les expositions de sculpture qu'il organise. Mais c'est en 1903 à Berlin lors de la VIII^e Sécession, encouragé par l'artiste Max Liebermann, puis en 1907 à la Galerie Bernheim-Jeune à Paris, qu'il « ose » exposer ses dessins seuls, au nombre de quelque trois cents pièces, démontrant ainsi de façon retentissante l'importance que recouvre pour lui sa pratique de dessinateur. Le titre de l'exposition présentée au Musée Rodin aujourd'hui rappelle, en forme de clin d'œil, ce nombre. Tous les dessins présentés sont issus de la donation de Rodin, qui constitue le fonds de la collection du Musée.

RÉCEPTION CRITIQUE

« D'innombrables compte-rendus furent publiés tout au long de l'été [1900, au moment de l'exposition au Pavillon de l'Alma]. Les critiques décrivent sans cesse les œuvres de Rodin exposées dans cette salle jaune clair : "La lumière pénètre à flots sur les marbres et les plâtres, une première impression de fraîcheur et de repos" (*La Presse*, 5 juin). Le grand espace aéré que Rodin avait conçu fut largement considéré comme une innovation dans la manière de présenter la sculpture. De petites pièces avaient été délimitées par des cloisons de quatre mètres de haut. La première pièce, à droite, rassemblait les photographies de Druet et des dessins de Rodin. L'un des chroniqueurs fut particulièrement frappé par le contraste entre les premiers dessins de Rodin - ces "mystérieuses et tragiques évocations d'ombres, des masques noirs où les yeux et la bouche font de grands trous lumineux", et "les dessins récents, des dessins légèrement aqua-rellisés en jaune d'ocre. Voici deux ans environ que M. Rodin s'est mis à faire, d'après le modèle vivant, des silhouettes hâtives, on pourrait presque dire des instantanés" (*Le Temps*, 2 juin). »

■ Butler, Ruth, *Rodin, La solitude du génie*, Paris, Éditions du musée Rodin / Gallimard, 1998, p. 211 et 213.

« Parmi les quelque trois cents pièces envoyées, les précieux dessins des Cambodgiennes, que Rodin venait de réaliser avec passion en juillet 1906, restituaient l'émerveillement que l'artiste avait éprouvé devant la nouveauté et la grâce des petites danseuses asiatiques. De nombreux critiques saluèrent cet ensemble, notamment Rainer Maria Rilke : "(...) Elles étaient là, ces petites danseuses graciles, comme des gazelles métamorphosées; (...) Là de nouveau, Rodin a su, non sans raffinement, tirer parti des moindres hasards : un papier calque fin, brun, qui, une fois tendu, présente mille petits plis variés évoquant l'écriture persane. Et là-dessus un ton rose émail, un bleu dense comme emprunté aux plus précieuses miniatures (...)". Puis à la galerie Devambez en octobre 1908 et novembre 1909, à la galerie J. Allard en novembre 1909, à la galerie du Gil Blas en octobre 1910, dans l'ancien Palais épiscopal de Lyon en 1912, des centaines et des centaines de dessins furent présentés en France, parallèlement à toutes les expositions organisées à

l'étranger. Les échos dans la presse furent très nombreux et presque toujours élogieux, soulignant l'extraordinaire liberté, la vie, les mouvements acrobatiques, la spontanéité, les "admirables raccourcis" des dessins de Rodin, comme le fit, par exemple, Louis Vauxcelles, au sortir de l'exposition de la galerie Bernheim, en octobre 1907: "(...) La vie palpite, frémit, les gestes les plus extraordinairement vrais, les raccourcis les plus osés, les enlacements les plus scabreux, sont notés avec une puissance, une sûreté, une vélocité qui confond (...)". Les années de guerre mirent fin à cette vague d'expositions de dessins, qui contribua les dix dernières années de la vie du sculpteur, à faire découvrir au public un autre Rodin.³»

L'ŒUVRE DESSINÉ ET GRAVÉ DE RODIN AVANT 1890

Après les années de formation (1855-1865) où il réalise nombre d'académies et de copies, les œuvres de jeunesse de Rodin (1870-1880) mêlent des esquisses prises dans des petits carnets lors de son voyage en Italie en 1876-1877, notamment des études d'après Michel-Ange, des projets pour des décors de céramiques destinés à la Manufacture de Sèvres, des dessins d'architecture relevés au cours de ses voyages à la rencontre des cathédrales de France.

Au début des années 1880, l'importante série des «dessins noirs» inspirés par l'Enfer de Dante correspond aux premières études que Rodin entreprend pour *La Porte de l'Enfer*. S'ajoutent à cet ensemble les dessins dont il orne, à la demande de Paul Gallimard, l'exemplaire personnel des *Fleurs du Mal* en possession de l'éditeur.

Rodin est initié à la gravure sur cuivre, et plus précisément à l'eau-forte et à la pointe sèche, en 1881, à Londres, par son ami Alphonse Legros. Même s'il acquiert vite une véritable maîtrise dans ce domaine, il ne grave en tout que treize sujets, dont il exécute souvent un grand nombre d'états successifs. Ce sont ces gravures d'après des portraits sculptés qui lui permettent de diffuser son œuvre en ronde bosse et lui valent sa réputation de graveur hors pair.

Les sources d'inspiration de Rodin sont nombreuses. Il faut à l'occasion citer celles que l'on peut identifier à travers sa correspondance, les propos de ses contemporains ou sa collection. C'est le cas notamment des décors «à figures rouges» des céramiques grecques antiques, que Rodin a collectionnées par centaines, où le dessin apparaît en réserve et sans modelé dans la couleur de l'argile, ou éventuellement rehaussé partiellement de blanc selon le style de Kertch. C'est le cas également des estampes japonaises, dont témoigne *La rivière Tama dans la province de Musashi*, offerte à Rodin par les membres de la revue japonaise Shirakaba en juillet 1911. La liberté du trait d'Hokusai, la simplicité du rendu et la virtuosité de ses couleurs suscitent l'admiration de Rodin qui retrouve là ses propres aspirations.⁴



ATSUSHIKA HOKUSAI (1760-1849)
LA RIVIÈRE TAMA DANS LA PROVINCE DE MUSASHI
Art japonais. Vers 1832
Nishiki-e, estampe polychrome tirée d'une gravure sur bois, format ôban
H.25, 9 CM | L.37, 7 CM | G.7416

«DESSINS NOIRS» ANTÉRIEURS À 1890

UGOLIN ENTOURÉ DE TROIS ENFANTS

Au moment où Rodin reçoit la commande de *La Porte de l'Enfer*, il se plonge dans *La Divine Comédie* de Dante, «un crayon à la main», et réalise plus d'une centaine de dessins qui ne sont pas des projets pour le monument, mais un moyen pour l'artiste «de travailler dans l'esprit de ce formidable poète», comme il le confie dans une lettre à Léon Gauchez. Envahis par des traits ou des lavis d'encre, ces dessins sont appelés «noirs», en raison à la fois de la technique choisie et du monde infernal qu'ils évoquent.

Parmi les âmes errantes et désespérées que rencontrent Dante et Virgile au cours de leur pérégrination, c'est celle d'Ugolin qui va particulièrement frapper l'imagination de Rodin. Le

³ Lezni, Nadine, *op. cit.*, 2011, p. 24.
⁴ Viéville, Dominique et Magnien, Aline (dir.), *Guide des collections du musée Rodin*, Paris, Éditions du musée Rodin, 2008, p. 223.
⁵ *Ibid.*, p. 127.
⁶ *Ibid.*, p. 128.
⁷ *Ibid.*, p. 129.

dessinateur s'attache à suivre tous les épisodes du destin tragique du comte, depuis son emprisonnement dans une tour où il avait été condamné à mourir de faim avec ses enfants, jusqu'aux scènes terribles où le père en vient à dévorer ses fils.

Dans cette composition pyramidale, les corps convulsés, les bouches hurlantes, sont modelés par des ombres de lavis gris et des rehauts de gouache blanche, tandis que tout un entrelacs de lignes de crayon ou d'encre rouge donne à la scène son aspect frénétique et sanglant. Le caractère poignant et mouvementé de cette image est accentué par le masque sombre d'Ugolin, qui, agrippé par ses enfants, cherche à étouffer de sa main gauche un hurlement d'effroi ou à masquer sa bouche affamée. 5

DANS LA M...

Cette œuvre sur papier est l'un des dessins à la gouache et au lavis d'encre par lesquels Rodin accompagne, au cours des années 1880-1883, sa lecture de *La Divine Comédie*. L'encre violette noie littéralement le personnage central, replié sur lui-même, enfoncé dans une sorte de cloaque, tandis qu'un défilé d'ombres semble l'observer d'en haut. Annoté à la plume et à l'encre vers la droite « dans la m... », ce dessin évoque la rencontre de Dante et d'un des corrupteurs et flatteurs, Interminelli de Lucques: « La foule des ombres confusément jetées dans cet immense égout se soulevait péniblement hors de l'épaisse surface. Une d'entre elles avait frappé mes yeux et je la considérais mais je ne distinguais rien sur sa tête dégoûtante... » (Dante, *L'Enfer*, Chant xviii).

Dans la m... illustre un procédé fréquent chez Rodin dessinateur: celui du collage. Le dessin, tracé sur la page fragile d'un carnet de papier ordinaire, est découpé ultérieurement par l'artiste et recollé sur une feuille de format supérieur. Cette consolidation du support permet en même temps l'agrandissement, le prolongement du dessin d'origine. Cette pratique, démontre le refus de Rodin « d'achever » une œuvre, de la considérer comme définitive. L'artiste avait en effet pour habitude de se servir de dessins antérieurs, de les retravailler, les combinant à de nouveaux tracés, à de nouvelles figures, dans un principe métamorphique et cyclique que l'on retrouvera plus tard dans un grand nombre de ses œuvres sculptées. 6

LA FORCE ET LA RUSE, CENTAURE AU GALOP ENLEVANT UNE FEMME

Au milieu d'un univers imprécis de lavis d'encre et de gouache, émerge un dessin tourmenté, d'une beauté sauvage, représentant la violence d'un accouplement mythique, celui d'une femme et d'un centaure. Il est difficile de distinguer si l'on a affaire à la violence d'un enlèvement ou à l'élan fougueux d'une femme, enjambant avec ardeur la croupe d'un centaure. Le centaure, cette fusion de l'homme et du cheval qui figure les combats tumultueux de l'âme et du corps, de l'ange et de la bête, est l'un des thèmes favoris de Rodin dans les années 1870-1880. Ce dessin d'imagination fait partie de la période des « dessins noirs » de l'artiste bien qu'il n'illustre pas un épisode de *L'Enfer* de Dante, mais trouve plutôt sa source dans un autre des ouvrages de prédilection de Rodin, *Les Métamorphoses d'Ovide*. Dans cette pièce presque monochrome qui met en scène des corps volumineux, michelangelesques, le lavis brun orageux, mêlé de gouache, vient recouvrir et masquer les traits au crayon ou à l'encre, dans une tension constante entre forme et disparition, entre intention et hasard. 7



AUGUSTE RODIN (1840-1917)
UGOLIN ENTOURÉ DE TROIS ENFANTS
Vers 1880
Crayon, plume et lavis, encre et gouache sur papier
H. 17,3 CM | L. 13,7 CM | D.7627
Ancienne collection Maurice Fenaille,
acquis en 1929 ?



AUGUSTE RODIN (1840-1917)
DANS LA M...
Vers 1880
Crayon, plume et encre, lavis d'encre et gouache
sur papier, collé sur un papier réglé de registre
H. 18,2 CM | L. 13,6 CM | D.7616
Ancienne collection Maurice Fenaille,
acquis en 1929 ?



AUGUSTE RODIN (1840-1917)
LA FORCE ET LA RUSE, CENTAURE AU GALOP ENLEVANT UNE FEMME
Vers 1880
Plume, lavis d'encre et gouache sur papier,
collé sur un support contrecollé sur carton
H. 15,5 CM | L. 19,2 CM | D.5087

RODIN ET SES MODÈLES

Depuis sa formation à la Petite école où le rôle du modèle vivant, toujours en mouvement, constituait une part importante de l'enseignement, Rodin s'entoure d'hommes et de femmes pour nourrir son travail. Après avoir longtemps dessiné d'après son imagination, inspirée de sources littéraires et mythologiques, Rodin dessine d'après des modèles vivants à partir de 1890, et affirme encore davantage sa passion pour le corps nu du modèle féminin saisi sans contexte narratif et dans des poses extrêmement variées et souvent inédites. Ainsi Rodin, disait lui-même en 1912, lors d'un entretien avec son ami Étienne Dujardin-Beaumetz : « Je ne puis travailler qu'avec un modèle. La vue des formes humaines m'alimente et me reconforte. »

QUI ÉTAIENT LES MODÈLES DE RODIN ?

L'étude d'Hélène Pinet, chef du service de la recherche, de la documentation, de la bibliothèque et des archives au musée Rodin, considère très précisément cette question et différencie bien les modèles que Rodin employait pour ses œuvres sculptées et ceux, ou plutôt celles, avec lesquelles il travaillait pour son œuvre graphique.

En s'appuyant sur les notes, correspondances, et collections photographiques de l'artiste, l'auteur de *Rodin et ses modèles* réussit à faire émerger tout un peuple de modèles connus ou inconnus qui ont inspiré Rodin. La plupart des modèles que Rodin sollicitait pour ses sculptures étaient bien souvent originaires des régions pauvres d'Italie du sud, les Abruzzes, et prenaient par commodité le nom patronymique d'Abruzzesi.

Si Rodin reçoit de nombreux modèles professionnels, il agit avec eux de façon à obtenir les poses les plus éloignées des poses académiques convenues. Rodin explique ainsi sa démarche à Paul Gsell : « Même lorsqu'un sujet que je traite me contraint à solliciter d'un modèle une attitude déterminée, je la lui indique, mais j'évite soigneusement de le toucher pour le placer dans cette pose, car je ne veux représenter que ce que la réalité m'offre spontanément. En tout j'obéis à la Nature et jamais je ne prétends lui commander ».

Les carnets de Rodin, conservés au musée, contiennent de longues listes de noms de modèles avec, parfois, quelques détails physiques que Rodin consignait.

Toujours animé par cette volonté de capter la vie, le sculpteur faisait aussi appel à des amateurs. Le plus connu est sûrement le jeune soldat belge Auguste Neyt qui posa pour *L'Âge d'airain* et qui évoque en ces termes sa « collaboration » avec Rodin : « Dès ce moment je fus introduit dans son atelier de la rue des Sans-Souci à Ixelles où je devais m'exercer à faire toutes sortes de poses afin de chercher le muscle. Rodin ne voulut pas de muscle forcé. Il voulut le naturel. Je travaillais ainsi 2-3 et même 4 heures par jour et parfois pendant une heure durant. Rodin très satisfait m'entraînait en disant "encore un peu, encore un peu" ».

LA BEAUTÉ DU CORPS FÉMININ

La passion de Rodin pour le corps de la femme est une évidence et l'exposition en est une preuve magistrale. Voici ce qu'en disait en 1911 Paul Gsell dans son livre d'entretiens avec *Rodin, L'Art* : « À L'Hôtel Biron, Rodin passe presque tout son temps à dessiner. Dans cette retraite monastique, il se plaît à s'isoler devant la nudité de belles jeunes femmes et à consigner en d'innombrables esquisses au crayon les souples attitudes qu'elles prennent devant lui. (...) »

Un soir, je regardais avec lui une série de ses études et j'admirais les harmonieuses arabesques par lesquelles il avait reproduit sur le papier les divers rythmes du corps humain. Les contours lancés d'un jet évoquaient la fougue ou l'abandon des mouvements, et son pouce qui était revenu sur les traits pour les estomper, avait interprété par un très léger nuage le charme du modelé. En me montrant ces dessins, il revoyait en esprit les modèles d'après lesquels il les avait exécutés et à tout moment il s'écriait - Oh ! les épaules de celle là, quel ravissement ! C'est une courbe d'une parfaite beauté... mon dessin est trop lourd ! ...J'ai bien essayé... mais ... Tenez une autre tentative d'après la même femme : cela se rapproche davantage et pourtant ! »

À partir des années 1890, les dessins de Rodin acquièrent une liberté nouvelle. Les références mythologiques ou littéraires s'effacent au profit de corps féminins saisis dans des gestes quotidiens et naturels. Rodin s'éloigne du répertoire de poses traditionnelles et demande à ses modèles « d'être ». Les femmes se coiffent, se dévêtent ou s'étirent sous les yeux de Rodin qui saisit sans même regarder sa feuille tous ces moments de vie authentique. Soucieux de ne laisser aucun filtre entre son regard et le geste de sa main, il capture le mouvement des corps dans ces dessins, dits instantanés, qu'il retravaille par la suite.

Les visages des modèles sont souvent à peine ébauchés voire absents. Seules quelques personnalités comme la danseuse japonaise Hanako au corps et à la gestuelle si atypiques ou encore l'acrobate Alda Moreno qui pouvait adopter des postures exceptionnelles peuvent être facilement identifiées.

Les gestes, mouvements et attitudes que Rodin saisit sont d'une grande liberté et dégagent une force vive au caractère érotique et sexuel très puissant. On peut s'interroger sur les liens que l'artiste entretenait avec ses modèles pour obtenir de leur part un tel abandon.

L'ARTISTE ET SON MODÈLE

Les écrivains, critiques d'art et amis de Rodin qui se rendent dans son atelier et assistent parfois aux séances de poses décrivent sa fascination. « Les femmes avaient (...) l'avantage de lui paraître des formes bien vivantes et qui parlent à la vie. Son regard était sur elles d'une prise étrange, comme une main qui flatte et déshabille. Il montait et descendait, de l'entrejambe à l'entre-sourcils, pour remonter et redescendre encore ». (André Suarès)

La nature des relations que Rodin partageait avec certains de ses modèles nous est un peu dévoilée par l'étude de ses correspondances citées par Hélène Pinet dans son essai pour l'exposition *Figures d'Eros* : Anna Abruzzesi écrivait à Rodin (lettre non datée) : « Je ne peux pas rester plus longtemps sans vous écrire, ça fait trois jours que je vous rêve. »

Dans un même esprit, en juillet 1898, Carmen Damedoz écrivait elle aussi au sculpteur en des termes passionnés « J'attends quelques lignes du Dieu de la sculpture dont j'adore le talent et l'embrasse de mon plus long baiser... Bien à vous corps et âme ».

Ruth Butler, une des spécialistes de Rodin et auteur d'un ouvrage de référence sur l'artiste¹¹ note que parmi les sept mille dessins conservés au musée Rodin « Plus de quatre vingt pour cents d'entre eux sont des dessins tardifs de figures féminines. Lorsque l'on feuillette le catalogue raisonné en cinq volumes du Musée Rodin, on est étonné par le nombre de dessins de femmes faisant des roulades, agitant les cuisses et les jambes en l'air, ou allongées par terre les jambes écartées, toutes positions qui permettaient à Rodin de se concentrer sur le sexe féminin. Rodin

⁸ Pinet, Hélène, *Rodin et ses modèles, le portrait photographié*, Paris, cabinet des photographies, 1990.

⁹ Rodin, Auguste, *L'Art, Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1911.

¹⁰ Pinet, Hélène, « Comédie ou Lever de Rideau - Rodin et ses modèles », *Rodin - Les figures d'Eros, dessins et aquarelles, 1890-1917*, Paris, Éditions du musée Rodin, 2006, p. 24.

¹¹ Butler, Ruth, *Rodin, La solitude du Génie*, Paris, Éditions du musée Rodin / Gallimard, 1998, p. 262-263.

demandait souvent à ses modèles de se masturber, ou invitait les modèles par groupes de deux ou trois à enchevêtrer leur corps et à se caresser affectueusement. (...) Il savait en outre créer une atmosphère confortable et plaisante qui permettait aux modèles de participer à ces expériences visuelles avec relativement d'aisance, et peut être même avec plaisir».

L'auteur note que «Rodin est loin d'être le seul artiste obsédé par l'image de la femme à cette époque. Carol Duncan évoque la virilité dans l'art du début du xx^e siècle; Munch, Kirchner, Matisse et Picasso éprouvèrent tous le besoin d'affirmer leur volonté sexuelle. Lorsque l'on regarde *La joie de vivre* (1906) de Matisse ou *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso on songe aussitôt à la relation entre les modèles et l'artiste: l'affirmation de cette présence - l'affirmation de la domination sexuelle de l'artiste - est pour une large part ce dont il est question dans ces tableaux».

Rainer Maria Rilke et la féministe Aurélie Besset-Mortier, également cités par Ruth Butler, voient chez Rodin et sa fascination pour la sexualité féminine une démarche visant à célébrer la force de la femme, qui n'est plus un animal dompté et docile mais un être plein de désirs et éveillé comme l'homme.

LE PARCOURS DE L'EXPOSITION EN 15 SECTIONS

Textes extraits du catalogue d'exposition

La saisie du modèle,

Rodin, 300 dessins, 1890-1917,

musée Rodin,

18 novembre 2011 - 1^{er} avril 2012, Paris,

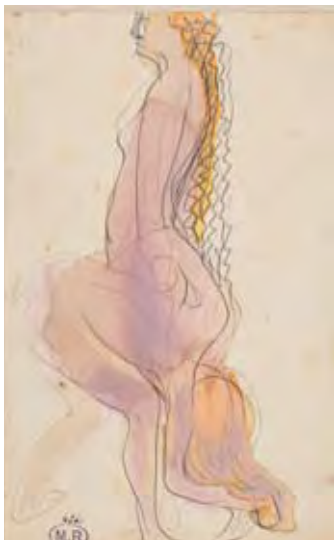
Éditions du musée Rodin / Nicolas Chaudun, 2011.

Introduction aux 15 sections du parcours :

Maëva Abillard (MA), Nadine Lehni (NL),

Dominique Viéville (DV).

I. LES DESSINS D'APRÈS NATURE



AUGUSTE RODIN (1840-1917)
FEMME NUE INCLINÉE
AUPRÈS D'UNE FEMME DEBOUT
AUX CHEVEUX DÉNOUÉS
1890-1896
Encre noire (plume), crayon au graphite
(trait), gouache et aquarelle sur papier
vergé filigrané
H. 17,80 CM | L. 11,30 CM | D.4261

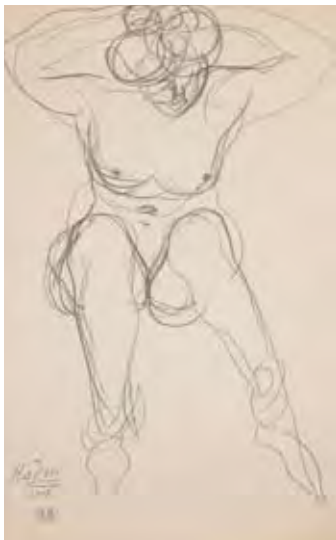
Les années 1890 sont pour Rodin une période de travail intense, le sculpteur devant honorer d'importantes commandes de monuments (en particulier le Monument à Balzac). Ce sont des années durant lesquelles il dessine peu, comme le note Haavard Rostrup en 1938 : « Aux environs de 1890, Rodin était à tel point absorbé par ses nombreux et gigantesques travaux sculpturaux qu'il n'avait pas le temps de s'adonner au dessin comme jusqu'alors ». C'est John Kirk Varnedoe qui isole pour la première fois un groupe de dessins, faisant suite aux « dessins noirs » de l'artiste des années 1870 et 1880 et précédant ses productions tardives, postérieures à 1896. Ce corpus, baptisé « dessins de transition » par l'historien d'art américain, se distingue sans ambiguïté des gouaches dramatiques inspirées de Dante. Il ne s'agit plus d'œuvres d'imagination, mais de dessins tirés directement de l'observation de la réalité : croquis de danseuses dans leurs voiles, mais aussi et surtout, dessins qui nous introduisent dans un monde naturel et quotidien où évolue librement la femme nue. Rodin révèle, pour la première fois dans ses dessins, la fascination qu'il éprouve face aux comportements intimes d'un modèle dénudé (coiffant sa chevelure, se dévêtant, se lavant, se caressant...).

L'artiste n'abandonne pas pour autant, du jour au lendemain, la technique et les matériaux de ses « dessins noirs », usant encore de plume, d'encre noire, de lavis et de gouache blanche, dans des esquisses de danseuses javanaises ou de danseuses de

bourrée. Comme l'explique Ernst-Gerhard Güse en 1984 dans un texte consacré aux dessins de Rodin des années 1890, l'artiste, dans une œuvre intitulée *Femme dansant dans ses voiles*, applique d'abord un fond légèrement gris, suivi par un dessin de contour riche en pentimenti qui avec les suggestions linéaires de la robe et de la chevelure donne naissance à un chaos de lignes, masquant la structure du corps et le privant de toute matérialité. L'écriture de Rodin (traits hachurés et entrecroisés, entrelacs virevoltants de tracés à l'encre) est au départ en parenté directe avec son œuvre de graveur, avec ses portraits à la pointe sèche qu'il réalise entre 1881 et 1885. Elle évoque également le style de certains de ses dessins ayant servi d'illustration en 1887-1888, aux *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire. Mais dès que les nus envahissent ses dessins, l'artiste élabore un style simplifié, schématisé, où les figures, presque rigides, parfois simplement cernées d'un trait de contour, semblent proches de l'art des fresques crétoises et égyptiennes ou des kouroï de la Grèce archaïque. Se détournant de toute représentation mimétique et détaillée d'un corps ou d'une physiognomie, Rodin se départit en effet de tout savoir-faire académique pour parvenir à un langage plus personnel et nouveau. C'est ce que fait Pablo Picasso en 1906, à Gósol, en élaborant, à travers dessins et peintures de Fernande nue, un style précubiste.

Dans ses dessins de 1890-1896, Rodin ne se contente pas d'engager une nouvelle façon d'appréhender la réalité ; il introduit la couleur, une couleur acidulée, vive et arbitraire, faite de roses, issus du mélange de l'encre rouge et de la gouache blanche, de jaunes et d'orangés. On peut voir dans cet ensemble de feuillets (qui sont au nombre d'environ deux cent cinquante dans les collections du musée et qui sont exposés dès 1900 à Paris et dès 1903 à Berlin), les prémices de l'art du dessin développé par Rodin après 1896. **NL**

2. LE DESSIN INSTANTANÉ



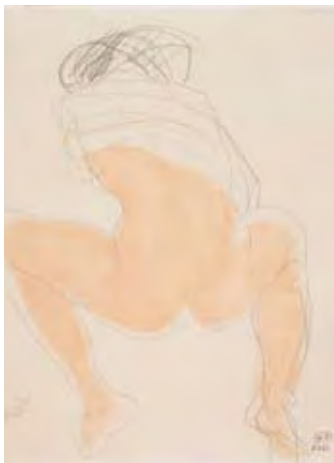
AUGUSTE RODIN (1840-1917)
FEMME NUE ASSISE, DE FACE,
LES MAINS DERRIÈRE LA TÊTE
Après 1896
Crayon au graphite (trait)
sur papier vélin
H. 31,10 CM | L. 19,90 CM | D.2238

En septembre 1897, Roger Marx, écrivain et ami de Rodin, note dans un article de *L'Image* consacré aux dessins du sculpteur l'apparition, «vers la fin de l'été 1896», d'une série de dessins «entreprise non plus de pratique, mais avec le modèle». On les dénommerait exactement, écrit-il, «les instantanés du nu féminin». D'autres auteurs, au cours des années qui suivront, s'attacheront, de la même façon, à établir la relation entre ces nouveaux dessins et leur exécution d'après le modèle vivant. En transférant au dessin une méthode de travail qu'il réservait depuis longtemps au modelage de ses figures, Rodin manifeste des intentions similaires: saisir sur le vif le mouvement de ses modèles sans les astreindre aux exercices d'une pose classique afin d'en garantir «la vérité toute entière [sic]». Quant aux conditions de leur réalisation, quelques critiques proches du sculpteur ont pu en témoigner. «Voilà comment Rodin procède, écrit Clément-Janin en 1903. Muni d'une feuille de papier d'écolier posée sur un carton, et d'un crayon à la mine de plomb, – parfois d'une plume –, il fait prendre à son modèle une pose essentiellement instable, puis il dessine vivement sans quitter des yeux le modèle. La main va au petit bonheur [...]. Le maître n'a pas regardé [son dessin] une seule fois. En moins d'une minute cet instantané du dessin est pris [...]. Les repentirs sont nombreux [...]. Rodin alors y revient par des traits

hâtifs qui s'emmêlent, mais où se trouve le trait juste [...]. Ce premier jet acquis, Rodin reprend son œuvre, parfois la corrige d'un coup de crayon rouge, mais le plus souvent, c'est en la calquant qu'il la rectifie».

Pareille méthode durant les années 1890 paraît spécifique et expérimentale. Deux caractères s'imposent à la lecture de cette description: d'une part l'aspect sommaire, approximatif, déformé de ces dessins, que le sculpteur exécute sans regarder sa feuille de papier, et d'autre part le caractère rapide et immédiat de leur exécution. Les centaines de «dessins instantanés» conservés dans les collections recèlent un nombre considérable d'attitudes, de qualités physiques et expressives mais aussi de morphotypes des corps que Rodin soumet à ces exercices de pose spontanée. Comme les corps, les visages échappent également aux modes de représentation habituels; ils donnent un nouveau sens à la leçon d'atelier: c'est à partir de la chair, de sa trivialité et de tout ce qu'elle révèle par sa sexualité et son expression que s'élabore la pensée graphique de Rodin. Cette volonté de dessiner des nus d'une nouvelle manière apparaît à l'égal de l'épuisement du nu traditionnel contemporain de même, sans doute, du nu tel que Rodin le pratiquait d'imagination, comme sculpteur, dans ses dessins noirs, depuis les années 1860. **DV**

3. SYNTHÉTISER



AUGUSTE RODIN (1840-1917)
**FEMME ACCROUPE VUE DE DOS,
UN VÊTEMENT SUR LES ÉPAULES**
Vers 1900 ?

Crayon au graphite (trait) et aquarelle
sur papier vélin

H. 32,40 CM | L. 24,50 CM | D.5021

Signé au crayon au graphite, en bas
à gauche : Rodin

Dans les «dessins instantanés», la forme d'une figure en mouvement est dessinée avec virtuosité, en quelques minutes, sans que Rodin ne quitte des yeux son modèle. Ce dessin déformé, dans lequel «la main tombe parfois à vide», est souvent repris immédiatement par l'artiste qui «y revient par des traits hâtifs, emmêlés, impatients, se jouant autour du trait juste», comme en témoigne Camille Mauclair. Les «dessins instantanés», par lesquels Rodin se saisit de ses modèles, correspondent, de fait, à une première étape. Ils sont généralement retravaillés, dans la solitude de l'atelier, puis éventuellement calqués sur une autre feuille, Rodin désirant avant tout, nous dit encore Camille Mauclair, «amplifier l'impression de vie spontanément obtenue, fidèle à son principe d'élargir la forme pour la mieux situer dans l'atmosphère (environ à la proportion de $\frac{5}{4}$ au lieu de 4)». J.E.S. Jeanès, qui a connu Rodin, se souvient en 1946 de la façon dont ce dernier modifiait «le premier jet de diverses manières, utilisant les premiers linéaments par des calques rectifiés pour équilibrer les volumes [...], passant des tons d'aquarelle à plat sur les nus».

Ces dessins repris et modifiés sont, suivant l'expression de John Kirk Varnedoe, «des dessins de deuxième type». L'artiste, tout en y conservant les traits et qualités essentiels de sa saisie de premier jet, aboutit à une forme, débarrassée de toute redondance ou de toute disproportion, cernée par un tracé extrêmement fin, continu et d'une épaisseur constante. Puis, pour élargir le volume d'une figure ainsi cernée, et pour lui conférer une «masse» sur le blanc de la feuille, Rodin, d'un seul geste, balaye la forme d'une couleur rose pâle posée en aplat, ou «d'une coulée de terre de Sienne». En élaborant ces figures simplifiées, Rodin passe d'une vision naturaliste à une appréhension plus synthétiste des formes. Comme le fait plus tard Henri Matisse, il s'efforce de créer des «signes plastiques», résultant de la netteté et de la simplification du tracé. De la même manière, Rodin exclut la possibilité d'évoquer autrement que par le trait les valeurs et la profondeur illusionniste, se refusant à altérer, à «creuser» l'espace réel de la feuille de papier qui lui sert de support.

Les collections du musée Rodin permettent de rapprocher précisément des dessins «instantanés», tracés par l'artiste sans regarder sa feuille, et des dessins beaucoup plus simplifiés et unifiés, qui sont souvent le résultat de la reprise par calquage des premiers, et de tout un travail d'épure. Ces œuvres résultent de la quête de Rodin d'une forme pure, débarrassée de toute maladresse, accident ou trace d'effort. «Seule la science du dessin permet [...] d'exprimer la simplicité en fixant l'essentiel», confie-t-il à Henri Dujardin-Beaumetz en 1913. [NL](#)

4. DÉCOUPER ET ASSEMBLER



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

COUPLE FÉMININ

Après 1896

Assemblage d'un papier vélin découpé
et d'un dessin sur papier vélin

Crayon au graphite (trait) et aquarelle

H. 33,50 CM | L. 27,70 CM | D.5188

«La pratique de l'assemblage pour monter une composition, écrit Nathalie Coural, correspond à une méthode de travail». Méthode que l'on trouve aussi bien chez Rubens, Michel-Ange que chez Ingres qui la développe dans ses découpages, montages et collages, «reprenant ses études éparses, les juxtaposant sur une même feuille, mettant ainsi en scène les différents protagonistes de l'œuvre définitive». Découpage, assemblage, collage sont alors les éléments nécessaires à la construction progressive d'une composition complexe. Tout autre est le geste radical et audacieux de Rodin lorsqu'il découpe un dessin réalisé antérieurement. Ce faisant, il use d'un moyen graphique, équivalent aux moulages, emplois et assemblages des figures et des fragments de plâtre qui lui permettent d'incessantes reprises et métamorphoses de ces œuvres sculptées. La destruction (par le découpage de la figure) d'un dessin achevé devient, chez Rodin, générateur d'une œuvre nouvelle.

Dès ses jeunes années, l'artiste procède au découpage de dessins et de croquis qu'il colle les uns à côté des autres, sur des pages d'albums, suivant une logique qui souvent nous échappe.

Puis, entre 1900 et 1910, il découpe une centaine de dessins de

nus aquarellés, plus tard sur un support de papier, pour des raisons de conservation. Mais Rodin aime à les manipuler comme de libres petites marionnettes, car en découpant ses figures dessinées, il se donne la possibilité de les situer dans l'espace de multiples façons. Le découpage volontairement approximatif ne serre pas de près le dessin mais emporte généralement avec la figure un peu de son espace d'origine. Dans cet ensemble, les dessins découpés d'acrobates faisant le pont vers l'arrière, le corps contorsionné en une figure quasi géométrique, sont parmi les réalisations les plus épurées et les plus audacieuses de Rodin et ne sont pas sans annoncer les grands dessins d'acrobates créés au pinceau par Henri Matisse.

Dans une autre catégorie d'œuvres, Rodin exécute à partir de ses figures découpées de véritables assemblages qu'il fixe lui-même sur un nouveau support, faisant passer, par exemple, les bras d'un personnage découpé par-dessus les jambes d'un autre, collant un nu sur un dessin au crayon représentant un autre nu, prolongeant ou précisant au crayon, sur le support secondaire, une scène formée de deux corps découpés et assemblés.

Découpages et assemblages de Rodin sont des éléments qui, bien loin d'être de simples accessoires techniques, ont conquis un statut d'œuvres à part entière. Par l'audace de leur procédé et le dynamisme des silhouettes découpées, ils annoncent les développements de l'un des modes d'expression les plus novateurs du ^{xx}e siècle. **NL**

5. DÉCLINER



AUGUSTE RODIN (1840-1917)
**FEMME NUE PENCHÉE SUR UNE
FEMME
AGENOUILLÉE VUE DE DOS**

Après 1896

Crayon au graphite (trait) et aquarelle
sur deux papiers découpés

H. 34,50 CM | L. 15,00 CM | D.5266

Conformément aux principes généraux énoncés par Charles Blanc dans sa Grammaire des arts du dessin, le dessin, pour Rodin, englobe à la fois l'imitation et l'interprétation. Ses processus de création, audacieux et nouveaux, conjuguent la saisie immédiate et virtuose des mouvements et attitudes de ses modèles, avec la mise en évidence d'une réalité plastique. C'est, dans un deuxième temps, nous l'avons vu plus haut, que Rodin s'acharne à reprendre, épurer, synthétiser son dessin de premier jet, puis à le découper pour éventuellement l'assembler avec une seconde figure issue d'un autre dessin. Comme le note Claudie Judrin à propos de la suite des « Femmes-vase », « Le découpage obtenu pour conserver et pour réutiliser la pose permet d'assembler un corps avec d'autres pour concevoir plusieurs dessins à partir d'un seul ». Le dessin découpé, ou l'assemblage de deux dessins découpés, devient en effet une matrice qui, à la façon d'un pochoir, peut être calquée puis reportée sur une ou plusieurs feuilles, permettant ainsi la déclinaison d'un même sujet. Rodin, fidèle à lui-même, reprend là un procédé emblématique de son art de sculpteur. « Formé dans des ateliers d'ornemanistes, rappelle à ce sujet Aline Magnien en 2011, Rodin pratique d'abondance l'association d'éléments au sein de combinaisons et d'assemblages, et maîtrise le procédé qui consiste à fabriquer des œuvres nouvelles par l'association

de pièces antérieures ». Le découpage et l'usage du calque, technique de transition par excellence, permet à Rodin de répéter une même figure autant de fois qu'il le désire, et de la décliner en la combinant avec d'autres formes.

Nous ne citerons que l'exemple de la riche lignée des « compositions avec Eros », engendrée par la figure d'un adolescent gracile et androgyne, arqué en arrière, que l'on découvre dans un dessin instantané antérieur à 1900. Ce dessin premier donne lieu à un autre dessin, épuré et synthétisé, puis découpé. Figure manipulable à loisir, ce découpage sert à la déclinaison de toute une série d'accouplements avec d'autres nus dans des positions variées. Une dizaine de ces compositions furent exposées en 1900, au pavillon de l'Alma. Ce sont les titres inscrits dans le « Cahier gris » du suivi des ventes du pavillon qui confirment l'identification à Éros du jeune adolescent allongé qu'aucun symbole habituel ne permettrait sinon de distinguer. La figure d'Éros, diversement appariée et dénuée de tout attribut mythologique, symbolise l'idée même de pulsion érotique, contenue dans les rapports fortement sexués mis en scène par l'association d'autres figures. NL

6. LES DESSINS AUTOUR DE 1900



AUGUSTE RODIN (1840-1917)
MARGUERITE
FEMME NUE DEBOUT ET DE FACE
Avant 1900
Crayon au graphite (trait)
et aquarelle sur papier vélin collé
en plein sur carton
H. 50,70 CM | L. 32,20 CM | D.4672
Signé au crayon au graphite

Les «dessins instantanés» fournissent à Rodin un immense répertoire de gestes, de mouvements, d'attitudes que l'artiste élabore par un travail de synthèse graphique en de multiples motifs qu'il décalque et reproduit afin d'en restituer la forme par un trait continu. Il présente pour la première fois ces nouveaux dessins lors de ses premières grandes expositions rétrospectives à Bruxelles, Rotterdam, Amsterdam et La Haye en 1899, mais surtout, lors de l'exposition qu'il organise au pavillon de l'Alma à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900, où il en réunit plus de cent vingt montrés, avec des dessins « anciens », dans une salle à part.

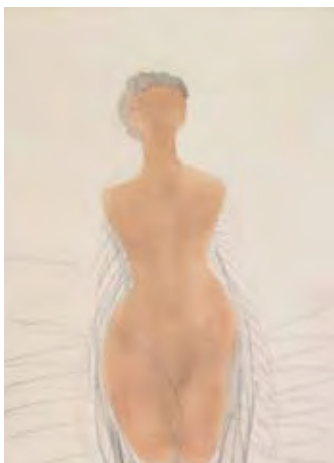
La nouveauté de ces dessins est apparue à la critique. Charles Quentin, dans l'Art Journal (1902) souligne qu'autrefois Rodin « faisait ses dessins à l'aquarelle très foncée, très ombrée pour donner l'effet de la sculpture. Peu à peu il a simplifié le procédé jusqu'à ce qu'il soit arrivé à dessiner seulement le contour, rempli de couleurs très délicates puis dernièrement de couleur plus forte, ce qui donne l'effet de figures modelées en terre cuite [...]. Pour la plupart ces dessins ressemblent, comme couleur, à la vieille terre cuite et, comme forme, aux antiques ». Cette référence à l'antique n'est pas fortuite, Rodin ayant lui-même déclaré qu'il montrait « des instantanés variant entre le grec et le japonais ». Au cours des années suivantes, le sculpteur reprendra sous différentes formes un tel propos en rappelant notamment combien pour lui, l'analogie des dessins japonais « avec les plus belles œuvres de l'Antiquité grecque est frappante ». Pour autant qu'elle nous surprenne aujourd'hui, cette équivalence instaurée par l'artiste est partagée par la critique érudite et savante pour qui les Japonais et les Grecs disposeraient de moyens et de conceptions plastiques similaires : la ligne, le contour et une même méthode d'attention à la nature vivante ainsi qu'un même mode de dessin : « l'emploi de teintes plates et la juxtaposition de tons unis sans modelé ».

Ce sont ces caractères communs que partagent les dessins de l'exposition de l'Alma. Selon la relation faite par Clément-Janin, les figures décalquées et reprises en un trait unique à partir des « dessins instantanés » semblent amplifiées, élargies afin de « mettre la forme dans l'atmosphère ». Elles sont isolées sur le blanc du papier sans aucune indication de lieu ou d'espace, sinon, parfois, par leur immersion dans un lavis coloré. L'aquarelle y est traitée sous la forme de taches, certaines, les plus fréquentes, pour représenter la chevelure, le pubis, un vêtement, d'autres, pour signifier une métamorphose comme cette *Femme vue par la tête formant rocher*.

Ambroise Vollard publiera pour la première fois ces dessins au trait et au lavis sous la forme de lithographies réalisées par Auguste Clot dans un album édité en 1897 sous le titre de *La Deuxième Année de l'album d'estampes originales de la galerie Vollard*, qui comprenait entre autres, outre Rodin, des estampes de Pierre Bonnard, Eugène Carrière, Paul Cézanne, Pierre Puvis de Chavannes, Odilon Redon, Henri de Toulouse-Lautrec, Édouard Vuillard, James Abbott Mc Neill Whistler... Puis Vollard publiera en 1899 et 1902 deux éditions du *Jardin des supplices* de Gustave Mirbeau, illustrées de dessins du sculpteur également lithographiés par Clot. La seconde édition donnera lieu à l'organisation d'une exposition à la galerie Vollard des vingt compositions originales utilisées pour la publication. DV

Ambroise Vollard publiera pour la première fois ces dessins au trait et au lavis sous la forme de lithographies réalisées par Auguste Clot dans un album édité en 1897 sous le titre de *La Deuxième Année de l'album d'estampes originales de la galerie Vollard*, qui comprenait entre autres, outre Rodin, des estampes de Pierre Bonnard, Eugène Carrière, Paul Cézanne, Pierre Puvis de Chavannes, Odilon Redon, Henri de Toulouse-Lautrec, Édouard Vuillard, James Abbott Mc Neill Whistler... Puis Vollard publiera en 1899 et 1902 deux éditions du *Jardin des supplices* de Gustave Mirbeau, illustrées de dessins du sculpteur également lithographiés par Clot. La seconde édition donnera lieu à l'organisation d'une exposition à la galerie Vollard des vingt compositions originales utilisées pour la publication. DV

7. THÈMES ET VARIATIONS



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

BRUME DU SOIR

**FEMME NUE AGENOUILLÉE DE
FACE ET LES MAINS DANS LE DOS**

Avant mai 1902, repris à une date
ultérieure

Crayon au graphite (trait et estompe)
et aquarelle sur papier vélin

H. 49,30 CM | L. 31,00 CM | D.4981

Annoté au crayon au graphite, en bas
à gauche : brume du soir
et signé en bas à droite : A. Rodin

Rodin choisit souvent d'exposer côte à côte des dessins correspondant à de multiples variations sur un même thème. La répétition d'un même motif s'accompagne en général de l'adoption d'un langage plastique identique, de la mobilisation de matériaux semblables et de l'utilisation de feuillets de nature et de dimensions similaires. Il est probable qu'en raison de cette cohérence les dessins appartenant à une série analogue aient été exécutés à des dates très rapprochées. On trouve ainsi, envoyée à la Pastel Society de Londres en 1901, une série de onze dessins de « Femmes en pyjama ». Conçus comme une suite, l'ensemble de ces dessins semble proposer la décomposition des mouvements d'une même silhouette. Ils figurent la danseuse espagnole Carmen Damedoz, debout, coiffée d'un chignon, et vêtue d'une sorte de pyjama brun-noir, largement ouvert sur son torse, dénudé jusqu'au sexe. Cerné d'un trait fin, le corps, dont la pâleur contraste avec le vêtement sombre qui lui sert d'écrin, est simplifié à l'extrême et le visage, réduit à quelques signes: dessin ovale pour des yeux sans prunelle, arcs symétriques des sourcils, double trait pour signifier la bouche.

Puis, Rodin décline tout un ensemble de « Femmes à la tunique bleue » qu'il expose à Berlin, en 1903. Il s'agit toujours de dessins synthétisés, faits à partir d'esquisses de premier jet. Les moyens mobilisés sont un peu différents de ceux de la série précédente car la couleur y est plus présente, le bleu vif de la

robe ainsi que l'encre noire de la chevelure contrastant avec le lavis couleur chair du corps du modèle.

Précédant ces deux séries, celle de la « Femme-vase » remonte aux années 1896-1899 puisque bon nombre des dessins la composant furent exposés au pavillon de l'Alma en 1900. Rodin y représente des formes féminines à la manière d'un vase, comme il l'explique en 1911 à Paul Gsell: « D'autres fois encore, (le corps humain) est une urne [...]. La silhouette [...] qui s'amincit à la taille et s'élargit aux hanches apparaît seule, et cela figure un vase au galbe exquis, l'amphore qui contient dans ses flancs la vie de l'avenir ». Cette série, réalisée à l'aube du xx^e siècle, est d'une audace incomparable. « Assister à la progression des femmes-vase, écrit Claudie Judrin en 2009, est presque une évidence qui va d'un certain naturalisme à une lente mais inexorable abstraction ». Dans un tout autre style, Rodin, passionné comme on le sait par l'architecture, s'est plu à transformer des dessins de moulures de bases et de piliers en profils de nus, en conférant un caractère organique à la moulure comme métaphore à elle seule de l'édifice tout entier. « Qui la voit et la comprend, voit le monument. Sa douceur est celle de la nature elle-même; sa vie, la vie de tout l'édifice », écrit Rodin dans *Les Cathédrales de France*, en 1914.

Un dernier ensemble de dessins, sur des supports de petites dimensions, sont des croquis linéaires, à l'encre ou au crayon, dont l'écriture agitée, griffée, tourbillonne autour de la figure qui émerge difficilement de hachures et d'entrelacs multiples. Ce retour, vers 1911-1912, à l'encre et au geste rapide et mouvementé, est sans nul doute lié à la passion de Rodin pour Rembrandt, dont il réalise des copies des gravures, à la même époque. Face à son modèle (la duchesse de Choiseul), Rodin refuse de préciser les traits du visage ou de donner consistance au corps, pour traduire (comme le fait Alberto Giacometti dans ses portraits de Diego ou d'Annette) le caractère frémissant, la perpétuelle mutation de tout organisme. **NL**

8. LES FIGURES DANS L'ESPACE



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

NUAGE

**FEMME NUE ALLONGÉE SUR LE CÔTÉ
ET ACCOUDÉE AU SOL**

Après 1896

Crayon au graphite (trait et estompe) et aquarelle
sur papier vélin

H. 24,90 CM ; L. 32,60 CM | D.4083

Annoté au crayon au graphite, au centre
et à droite: nuage

Réalisés par la copie ou par le calque à partir des «dessins instantanés», les dessins aquarellés proposent une recherche de synthèse des formes auxquelles la couleur confère non seulement une forte unité mais aussi, souvent, la complexité d'une œuvre picturale. Si la figure dépourvue d'accessoires - sinon parfois, un vêtement, un drapé - demeure isolée sur le blanc du papier sans aucune référence réaliste à l'atelier, elle est néanmoins soumise à divers procédés d'interprétation qui la transforment en un motif autonome auquel l'artiste confère des qualités plastiques particulières. La place qu'elle occupe dans la feuille de papier, son échelle par rapport au format, peuvent varier afin de la doter de caractères monumentaux. La nature du trait qui la cerne, plus ou moins noir, plus ou moins fin, analytique ou synthétique, un trait unique, ininterrompu, ou au contraire surchargé, en écheveaux, pour retrouver la ligne juste adaptée aux nouvelles proportions du nu dans la page, sont autant de moyens

auxquels Rodin fait appel pour caractériser chacun de ses dessins comme une œuvre à part entière. Les lavis d'aquarelle parfois rehaussés d'estompe en accusent la pictorialité. L'usage que l'artiste fait de l'ensemble de ces moyens apparaît rapide, soumis à l'invention, quasi sommaire, bien qu'il ne s'agisse pas d'esquisses - même si Rodin emprunte à l'esquisse les moyens et les caractères de l'inachèvement qui sont les siens. C'est donc une nouvelle syntaxe graphique qui échappe aux conventions esthétiques qu'il invente, une nouvelle manière de représenter la figure nue qui renvoie à d'autres œuvres contemporaines que ce soit les gravures sur bois que André Derain et Maurice de Vlaminck réalisent en 1906 ou des nus qu'Henri Matisse dessine et grave au cours des années 1906-1908. Ces œuvres partagent alors avec les dessins de Rodin une même conception fondée sur l'économie du trait et sur la relation plastique que la figure réduite à son seul contour entretient avec l'espace de la feuille.

Toutefois, pour Rodin, situer les figures dans l'espace c'est également «les mettre en forme dans l'atmosphère», selon l'expression de Clément-Janin, à savoir les tronquer, les retourner ou les faire pivoter afin d'en gauchir ou d'en inverser le sens par rapport à la position initiale du modèle. Ainsi que le signalait en 1981 Kirk Varnedoe, on peut, à l'évidence, mettre de tels procédés en relation avec certaines de ses sculptures qui n'ont pas une liaison directe avec un socle, telles que les *Mouvements de danse* ou *Iris* par exemple. Cependant, cette liberté dont use Rodin avec le sens des figures et la manière dont il les situe dans l'espace de la feuille ne signifie pas pourtant que le dessin peut être regardé de n'importe quelle façon. Souvent l'artiste ajoute la mention « bas », parfois associée à un titre ou à un commentaire, pour indiquer le sens de lecture du dessin, ces inscriptions pouvant donner lieu, ainsi que l'a précisément analysé Philippe Junod en 1992, à autant de métamorphoses que Rodin s'approprie à partir d'un répertoire mythique universel. DV

9. MYTHES ET MÉTAMORPHOSES



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

ANGE OU ARIEL

Femme ailée agenouillée et les bras
croisés

Après 1896

Crayon au graphite (trait) et aquarelle
sur papier vélin

H. 32,70 CM | L. 25,00 CM | D. 4979

Annoté au crayon au graphite,

en bas à droite : ange - ariel,

et en bas à gauche : 39 - 44.

Signé au crayon au graphite,

sur la gauche : A.R.

C'est en 1907, dans l'exposition de Rodin chez Bernheim-Jeune, qu'apparaissent pour la première fois en public des dessins aux titres symboliques. L'imagination, la fantaisie s'opposent généralement à la virtuosité mimétique, à la représentation de ce qui est vu. Mais Rodin, cet observateur passionné du nu féminin, nous fait passer de l'autre côté du miroir. Il peut désincarner les corps en mouvement de ses modèles (en épurant l'image qu'il en donne et en leur ôtant toute singularité) et éliminer toute référence à un environnement quelconque, de façon à susciter la vision de figures intemporelles. «[Rodin] a très bien senti, remarque Camille Mauclair dès 1903, que le rendez-vous du mythe et de la vie se donne tout naturellement dans une figure nue et permanente, une figure typique de l'être humain. Avec le corps nu, Rodin exprime tout, comme Mallarmé exprimait tout avec quelques images elliptiques».

Féru des grands récits mythologiques, en particulier de la Genèse, des Métamorphoses d'Apulée, ou de celles d'Ovide, mais usant de ces répertoires avec une totale et souveraine liberté, l'artiste transforme ses nus en autant de Minerve, Médée, Icare, Ève, Cupidon ou Naissance de Vénus. Renonçant à tout accessoire ou à toute anecdote, il ne fait que «convoyer» ces figures mythiques en précisant d'un titre ou d'une annotation, au crayon, la vision que son dessin lui a inspirée a posteriori. Ces titres apposés sur les dessins nous entraînent aussi, parfois, dans les méandres de ses interprétations suc-

cessives, lorsque, sur un même feuillet, Rodin inscrit, par exemple : «Salammbô, Eve, Rocher», «Icare, Ondine, Vol» ou «Prométhée, Soleil, Aurore». De la saisie du mouvement des corps, l'artiste passe ainsi au mouvement même de l'image. Chez Rodin, l'image créée - avec ses jeux constants de permutation - renonce à toute permanence pour s'ouvrir à des basculements de sens, à des transformations, à des migrations.

Rodin ne se contente pas de transformer des nus en figures mythiques, il érige la métamorphose en principe de style. Dans une démarche qui n'a pu que séduire les surréalistes, il se laisse guider par le hasard des taches et des auréoles d'aquarelle pour attiser son pouvoir visionnaire et reprendre, transformer, ses figures dessinées d'après nature. Dans l'un de ces dessins, où l'on assiste à la transformation de la femme de Loth en figure de sel, ou dans un autre au dos duquel est inscrit au crayon : «Volcan», le travail de métamorphose se produit sous nos yeux. «Métamorphose incessante qui anime l'élaboration fantasmagorique, faite d'échappées et de retours», selon les termes de Philippe Junod. [NL](#)

10. PSYCHÉ



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

PSYCHÉ

En diagonale, femme drapée

Vers 1900 ?

Crayon au graphite (trait et estompe),

encre noire (lavis), aquarelle

et gouache sur papier vélin

H. 32,50 CM | L. 25,20 CM | D.3984

Annoté au crayon au graphite,

en bas à gauche : Psyché

Dès octobre 1902, on trouve la trace de dessins de Rodin sur le thème de «Psyché». Le graveur sur bois, Jules-Léon Perrichon, atteste en effet avoir «emporté 23 dessins (Psyché) le 23 Octobre 1902» (Archives du musée Rodin). Alors que Rodin ne donne que rarement de titre à ses dessins faits d'après modèles, pas moins de trente et une «Psyché» sont exposées en 1907 chez Bernheim-Jeune. Puis, en janvier 1908, sur un ensemble de cent vingt dessins de Rodin, ce sont quarante-huit dessins dénommés «Psyché» qui sont à leur tour montrés au Kunstsalon Hugo Heller de Vienne. Manifestement, Rodin a le désir de consacrer à ce personnage légendaire toute une série de dessins et d'aquarelles. Et il compte (mais ce projet ne peut se concrétiser) publier cette série avec un texte de Rainer Maria Rilke, ce qu'il propose en effet au poète, dans une lettre du 8 novembre 1907: «Je dois aussi vous parler de nombreux dessins de Psyché que j'ai envoyés à Vienne, il y en a d'autres chez moi ou autre part. J'ai pensé à vous pour régénérer une histoire fabuleuse si belle. Moi j'en ai fait des dessins qui m'entraînent au-delà de tout. C'est l'histoire si délicieuse de la femme et de son entrée dans la vie [...]».

Stylistiquement, cette série se distingue nettement de la manière des dessins exposés au pavillon de l'Alma en 1900. On peut y déceler deux groupes, de styles différents. En premier

lieu, dans les dessins réalisés au seul crayon au graphite, la spontanéité de la saisie instantanée du modèle se lit à travers l'approximation de certains tracés du contour; le trait est ensuite souligné, repris de façon plus appuyée, tandis que sont détaillés les plis de la tunique retroussée de Psyché. En second lieu, nous avons affaire à des dessins calqués sur des dessins d'après nature; la forme y est cernée par un trait fin, parfaitement régulier et de même intensité, alors que l'aquarelle, souvent vive, qui recouvre et met en valeur le vêtement, est beaucoup plus présente que dans les dessins antérieurs.

De l'histoire du personnage mythologique tiré des *Métamorphoses* d'Apulée, aucun des épisodes fréquemment retenus par les peintres et sculpteurs depuis l'Antiquité (la menace d'un serpent monstrueux, Zéphyr enlevant Psyché dans les airs, les amours d'Éros et de Psyché, la curiosité de Psyché...) n'est évoqué dans les dessins de Rodin. Dénués de tout symbole, de tout détail, ces nombreux dessins titrés «Psyché» sont réduits à un unique personnage féminin, flottant librement dans l'espace de la feuille. Ils sont en revanche souvent chargés d'érotisme. Dans leur sommeil, les «belles endormies» offrent à la contemplation leur corps voluptueux à moitié dénudé, leur sexe dévoilé. Pour Rodin, Psyché - qui, élevée au rang de déesse à la fin de ses épreuves, donne naissance à Volupté - est avant tout une créature de désir; elle représente la femme découvrant l'amour ou, comme le suggère Paul Gsell en 1920, «la curiosité qui triomphe de la pudeur». Plus tard, dans l'un de ses nombreux «cahiers», Rodin note au crayon: «Il y a longtemps que dans ce bois le geste du danseur voyou m'est resté dans l'âme, la jeune fille collée sur son valseur a été pour moi Psyché l'éternelle en pauvres habits et somptueux amour». **NL**

11. LES FIGURES DE L'INDÉCENCE



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

**FEMME NUE AUX JAMBES
ÉCARTÉES**

Anciennement dénommé *Femme
nue sur le dos, aux jambes levées*

Après 1896

Crayon au graphite (trait) et aquarelle
sur papier vélin

H. 32,30 CM | L. 25,30 CM | D. 4896

Annoté et signé au crayon au graphite,
en bas à droite : bas A.R.

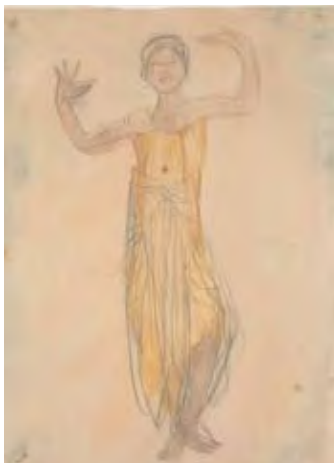
Loin d'être une exception, les dessins érotiques de Rodin figurent par centaines dans l'œuvre de l'artiste. Ils ne constituent pas, par conséquent, un cabinet secret, non plus que le reliquat d'une production plus ou moins scandaleuse. Ils participent pleinement de l'œuvre graphique du sculpteur et en sont le matériau même. Dès le début des années 1880, Rodin, animé par le souci de travailler « d'après nature » pour le modelage des figures de *La Porte de l'Enfer*, a employé de nombreux modèles dont il notait, dans ses carnets, les noms et les références accompagnés de quelques commentaires. Ces caractères physiques, rapidement consignés, correspondaient à un souci d'individualisation qu'il continuera à manifester de la même manière, au cours des années 1890 puis au-delà, à l'égard des nombreux modèles qu'il va désormais dessiner dans une immédiate proximité. Les « dessins instantanés » en montrent l'extrême diversité en fonction de l'attitude, du geste, de la morphologie, des caractères sexuels mais aussi des expressions particulières à chacun d'eux. « Quelquefois, confie Rodin à Henri Dujardin-Beaumetz en 1913, chez un modèle, on ne croit rien trouver ; et puis tout à coup, un peu de nature se montre, une bande de chair apparaît et ce lambeau de vérité donne la vérité tout entière, et permet de s'élever d'un bond jusqu'au principe absolu des choses ».

Laisser au modèle toute sa liberté, saisir sur le vif des mouvements sans les imposer, sont pour l'artiste, à l'encontre de toutes les règles d'atelier et de tous les poncifs académiques, autant de conditions susceptibles de lui permettre d'atteindre la vérité attendue. Saisir la tension des corps, l'indécence des gestes et des attitudes, la diversité des expressions, constitue les figures d'un répertoire dans lequel alternent les contorsions, le repli, l'écartèlement et parfois le repos, le songe. Le point de vue adopté par l'artiste peut varier, face à face, dans une relation de vis-à-vis, mais également de dessus ou encore inversé, en contre-plongée lorsque le modèle est couché, le corps renversé ; sa pose n'est pas codée ; il ne dissimule plus son sexe : il l'exhibe, l'effleure, le caresse, l'écarte ; il adopte des attitudes multiples qui souvent le situent comme axe de l'image : « nu fendu », accroupi, jambes rabattues, écartées, de dos ou bien de face, « à quatre pattes », agenouillé, appuyé sur les bras, simplement assis, allongé, les genoux repliés, ou bien soumis à des mouvements acrobatiques, de danse, de cancan.

Du corps, les « dessins instantanés » de Rodin offrent une image renouvelée comparable à celle que révéla, au XIX^e siècle, la photographie du nu à propos de laquelle Sylvie Aubenas écrit que « la présence charnelle du modèle, qui ne se laisse ni lisser, ni idéaliser, créait une irrémédiable distorsion, et pour le public un embarras, une confusion de la sensibilité où la morale et l'esthétique ne se distinguaient plus ».

Au-delà, ces dessins mettent à la disposition de l'artiste un innombrable répertoire de motifs que Rodin compare à « des images d'insectes, d'oiseaux, de poissons », c'est-à-dire à un index sur lequel il peut exercer sa capacité à en extraire de nouvelles formes qu'il élabore en autant de métaphores de la figure humaine comme sujet d'expérimentations plastiques également partagé par d'autres artistes des premières décennies du XX^e siècle. DV

12. LES DANSEUSES CAMBODGIENNES



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

**DANSEUSE CAMBODGIENNE
DE FACE**

1^{er} juillet 1906

Crayon au graphite (trait), aquarelle

et gouache sur papier vélin

H. 32 CM | L. 24,30 CM | D. 4450

Au crépuscule de sa vie, Rodin confie au critique d'art Louis Vauxcelles son éblouissement devant les danseuses khmères, dont il a découvert l'esthétique à l'occasion de la visite officielle en France du roi du Cambodge, Sisowath, en juillet 1906: «Je les ai contemplées en extase [...]. Quel vide elles m'ont laissé! Quand elles partirent, je fus dans l'ombre et dans le froid, je crus qu'elles emportaient la beauté du monde [...]. Je les suivis à Marseille; je les aurais suivies jusqu'au Caire!» C'est l'histoire d'une fascination qui transcende la simple attraction exercée au début du xx^e siècle par l'exotisme extrême-oriental. Elle donne lieu, dans un laps de temps très bref, à la réalisation au crayon au graphite ou à l'encre, pour plus de rapidité, d'environ cent cinquante dessins retravaillés ensuite à l'aquarelle et à la gouache, qui sont conservés pour la plupart au musée Rodin.

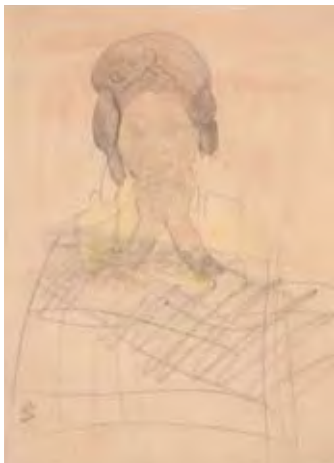
Après une représentation du ballet royal à Paris au théâtre de verdure du Pré-Catelan, Rodin s'empresse de suivre à Marseille les petites danseuses qui s'y produisent dans le cadre de l'exposition coloniale. La beauté du vêtement, le sampot (culotte-pantalon), la légèreté de la soie, en un mot le côté religieux et exotique de la danse lui semblent d'une authenticité et d'une nouveauté qui le bouleversent. La lenteur de la danse khmère

contraste avec cette obsession de la rapidité qui trahit le sentiment d'exaltation de l'artiste. Avec la série des «danseuses cambodgiennes», Rodin concentre son attention sur les parties les plus significatives du mouvement, les bras et les pieds, qui mettent en évidence des usages corporels résolument différents de ceux de la danse occidentale. De plus, il saisit l'importance du langage des mains chez les Orientaux au point de consacrer plusieurs dessins à une main aux doigts effilés qui devient l'unique figure d'une pleine page.

Rodin, très attaché à ces dessins, en vend très peu, en donne quelques-uns et en expose beaucoup dès 1907 à la galerie Bernheim-Jeune, puis en 1908 au Kunstsalon Hugo Heller de Vienne. Lors de l'inauguration à la galerie Bernheim-Jeune, Henri Dujardin-Beaumetz, alors sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, confie à l'artiste le décor à fresque de la chapelle de l'ancien séminaire de Saint-Sulpice, destiné à abriter le musée des artistes vivants du Luxembourg. Rodin envisage alors de reprendre une partie de ces dessins de Cambodgiennes pour ce projet qui ne verra jamais le jour.

Cette série, si cohérente et si abondante, occupe une place à part dans l'œuvre dessiné de Rodin; elle est reconnue comme un aboutissement par différentes personnalités, et en particulier son ancien secrétaire Rainer Maria Rilke, qui l'évoque dans une lettre à l'artiste du 11 novembre 1907: «Vos moyens à travers le xviii^e et le Grec, touchent aux gestes définitifs de l'Orient et évoquent la sainte écriture de ces mouvements d'âmes qui ôtent le poids à des corps». **MA**

13. LES PORTRAITS



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

PORTRAIT D'HANAKO

1906 ou 1907

Crayon au graphite (trait), fusain (trait),
aquarelle et gouache sur papier vélin
H. 32,30 CM | L. 24,50 CM | D.4472

Rodin, dans ses *Entretiens sur l'Art*, s'est exprimé avec bonheur sur le portrait, ne cachant pas les difficultés extrêmes rencontrées avec son modèle, toujours désireux d'une image plus flatteuse, alors que la quête de l'artiste est avant tout de rendre la vérité et le caractère. L'ensemble des dessins conservés au musée Rodin comporte assez peu de portraits. Outre leur valeur esthétique, ils constituent de précieuses sources de datation dans un corpus où les précisions chronologiques font défaut et ils offrent au spectateur toute la palette de techniques que Rodin met au point depuis ses années d'apprentissage.

Séverine est le nom de plume de Caroline Rémy (1855-1929), première femme journaliste de profession mais aussi polémiste redoutable. Secrétaire de Jules Vallès, elle l'aide financièrement à relancer le *Cri du peuple* en 1883 et y collabore. Anarchiste dans l'âme, elle prend volontairement la défense de Rodin qui, pour la remercier, fait d'elle un petit masque et quelques dessins au fusain. Rodin choisit d'ailleurs cette femme, qu'il baptisait «l'ange de l'éloquence», pour prononcer quelques mots lors de son éloge funèbre le 24 novembre 1917. À la

différence d'Auguste Renoir ou de Louis Hawkins, qui ont diffusé une image paisible et calme de la journaliste, Rodin représente un visage expressif au regard éloquent. Cette série de cinq dessins que l'on peut dater de 1894 occupe une place à part dans l'œuvre graphique de l'artiste. Rarement il a réussi à capter un visage avec autant de passion, voire de véhémence. Traités tout en ombre et en lumière, ces fusains ne renient pas la main d'un sculpteur. L'artiste recherche ici la vérité intérieure, cette « ressemblance de l'âme » qui se cache sous le masque, c'est ce que souligne Séverine dans une lettre à Rodin du 30 avril 1894, « car les autres firent mes traits, mais vous, vous ferez mon âme ».

D'autres portraits ont été exécutés en 1906 et 1907 lors de la rencontre décisive du sculpteur avec les danseuses cambodgiennes. Simultanément, Rodin réalise à cette même occasion une dizaine de portraits du roi du Cambodge, Sisowath, et des membres de sa suite. L'artiste en regroupe parfois deux sur une même feuille présentés en double profil de médaille. Cette même année 1906, Rodin découvre l'actrice et danseuse japonaise Hanako à l'exposition coloniale de Marseille. Dans un premier temps, il est visiblement plus intéressé par sa physionomie et son costume exotique que par le jeu qu'elle développe sur scène. Le portrait au crayon au graphite rehaussé d'aquarelle rappelle par sa technique les dessins de Rodin d'après les petites danseuses khmères et pourrait avoir été fait à Marseille. Durant cette période, il recourt aussi à cette manière « orientalisante » dans les trois têtes de femme, que l'on pourrait identifier à Nathalie de Goloubeff, traitée « à la cambodgienne » comme le propose Christina Buley (juin 2006), ainsi que dans le portrait de la comtesse Nourye Rohozinska représentée voilée. En effet, fille d'une Géorgienne et d'un diplomate en poste à Istanbul, la comtesse apparaît dans la tenue traditionnelle circassienne, ce qui permet à Rodin de marquer et révéler tout à la fois les traits du visage, par un jeu subtil de gouache plus ou moins opaque. **MA**

14. ESTOMPER



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

**TORSE DE FEMME NUE,
DE PROFIL À DROITE,
LES BRAS DRESSÉS AU-DESSUS
DE LA TÊTE**

Après 1909

Crayon au graphite (trait et estompe)
sur papier vergé filigrané

H. 38,20 CM | L. 23,80 CM | D.1764

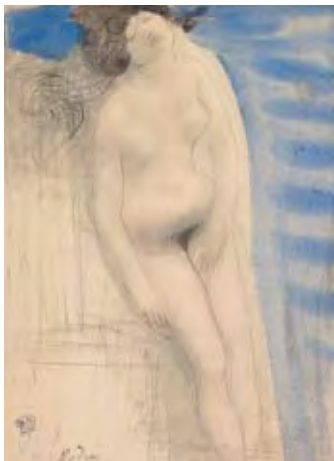
Dès les années 1890, Rodin a utilisé l'estompe comme procédé complémentaire aux autres techniques dont il use dans ses dessins et aquarelles. L'emploi qu'il en fait contribue le plus souvent à des effets de modelé parfois très délicats et d'une grande douceur. Il l'associe au pastel dans une série de nus qui semble conclure ses premiers essais de retour au modèle vivant. De façon plus traditionnelle, l'estompe est aussi utilisée dans des dessins où des hachures viennent renforcer des contrastes d'ombre et de lumière. Les *Portraits de Séverine* (voir section 10 « Les portraits ») constituent à la fois, dans les dessins du sculpteur, une exception et un exemple remarquable d'emploi du fusain fondé sur le trait, les hachures et l'estompe afin de creuser le visage par de forts contrastes d'ombre et de lumière. S'il s'agit de véritables portraits et non pas d'études préparatoires, ils préfigurent néanmoins le *Masque* qu'il modela simultanément de ce beau visage. Enfin, l'artiste sait également utiliser l'estompe comme un moyen à l'égal des lavis d'aquarelle sombres dont il se sert par ailleurs afin d'immerger ou de faire ressortir pour tout ou parti, par un effet de clair-obscur, le corps du modèle.

La série des nus estompés postérieurs à 1909 sont par l'emploi à la fois exclusif et quasi pictural que Rodin fait de l'estompe d'une tout autre nature. Ils ont été rattachés à un seul et unique modèle de l'artiste - ce qui n'est à l'évidence pas le cas -, Alda Moreno, danseuse acrobate qui apparaît dans les agendas et la correspondance de Rodin à partir de 1910. Contorsionniste, Alda Moreno propose à Rodin des postures originales qui confèrent une surprenante fluidité aux nus pour lesquels elle pose. Ils se situent dans une étroite relation avec les *Mouvements de danse* et certains dessins, tels que le *Nu une jambe au-dessus de l'épaule*, partagent avec les *Mouvements* une même modernité.

Les dessins estompés, tout au moins une partie d'entre eux, sont considérés par Paul Gsell comme l'œuvre graphique ultime du sculpteur : « Vers [sa] soixante-dixième année, écrit-il dans un texte qu'il leur consacre en 1920, Rodin continuant à se servir du crayon, cessa de modeler avec le pinceau. Il se contenta d'estomper avec le doigt les traits du contour ».

Pour ces dessins l'estompe, dans une réelle proximité avec la photographie, est utilisée par Rodin pour réaliser des dessins qui adoptent le principe du « gros plans [sic] » sur le ventre et le sexe du modèle. Le « frottis gris argentés [sic] [qui] enveloppe les formes comme un nuage », selon Paul Gsell, renvoie aussi bien à la peinture d'Eugène Carrière qu'aux effets monochromes de la photographie pictorialiste d'Edward Steichen et, pour les plans resserrés, d'Alfred Stieglitz, qui avaient tous deux exposé les dessins de Rodin à New York, à la galerie « 291 » en 1908 et 1910. DV

15. FORMES ET COULEURS



AUGUSTE RODIN (1840-1917)
NAISSANCE DE VÉNUM
FEMME NUE, UNE MAIN ENTRE
LES CUISSSES
Après 1900
Crayon au graphite (trait), encre
brune (plume et lavis), et aquarelle
sur papier vélin
H. 32,70 CM | L. 25,00 CM | D.4093

Au sein des quelque 4300 dessins de la maturité de l'artiste, conservés au musée Rodin, un ensemble tout à fait exceptionnel d'environ deux cents pièces témoigne d'un art audacieux et arbitraire de la couleur. Certaines de ces œuvres sont d'excellents exemples du goût de Rodin pour la manipulation de ses propres dessins. Elles nécessiteraient souvent une véritable étude «géologique» pour reconstituer l'histoire de leur réalisation et l'ordre dans lequel l'artiste a utilisé les différents matériaux.

Il est difficile, voire impossible, de dater précisément les dessins concernés par cette évolution, et l'on ne peut que les situer dans une période assez vaste, entre 1900 et 1910, date où Rodin délaisse la couleur au profit du crayon au trait et à l'estompe. Alors que nous pensions qu'aucun des dessins dans lesquels la couleur prédomine jusqu'à dérober toute forme, n'avait figuré dans les expositions du vivant de l'artiste (de 1899, à Rotterdam jusqu'en 1912, à Lyon), nous avons pu constater récemment qu'un certain nombre d'entre eux avaient été photographiés lors de la préparation de l'exposition de Berlin de 1903. Otto Grautoff, auteur en 1908 d'une monographie sur Rodin, lie, pour sa part, l'émergence de la couleur dans les œuvres de l'artiste à la série que ce dernier consacra aux

danseuses cambodgiennes: «Les dessins légèrement teintés des trois dernières années qui se rattachent immédiatement aux dessins des danseuses cambodgiennes appartiennent désormais à ce que Rodin a créé de plus beau, de plus simple, de plus naturel, de plus important».

Dans les œuvres de ce corpus, la reprise de dessins antérieurs se manifeste par un important travail à la gouache et à l'aquarelle, soulignant ou recouvrant le dessin initial. Après avoir réalisé un dessin de contour réduit à l'essentiel, l'artiste peut décider de le rectifier, crayon à la main, ou de l'entourer de gouache et d'aquarelle. La couleur, arbitraire et vive, a alors pour but de dialoguer avec la figure, de la mettre en valeur. Dans un certain nombre de dessins, elle est, en effet, rapidement jetée au pinceau autour d'une forme découpée que l'artiste utilise comme un pochoir, l'aquarelle s'arrêtant net autour de la figure centrale, qui apparaît comme en réserve sur ce fond coloré.

A contrario, dans d'autres œuvres, la couleur n'entoure plus la figure mais rivalise avec le trait initial, avec la capture du corps en mouvement à laquelle s'était efforcé l'artiste, confronté à son modèle. Elle va jusqu'à envahir la totalité de la feuille et recouvrir, masquer, partiellement ou totalement, la forme jusqu'à la rendre indiscernable. Les teintes arbitraires, bleues, vertes, roses, mauves, oranges, ou bien encore rouges... se superposent en transparence, glissent sur la feuille, se répandent librement, laissant visibles les traces du pinceau, les auréoles provoquées par la fluidité de l'aquarelle ou de la gouache, les traces de coulures et d'accidents, dues au hasard du travail. La couleur, ici, n'a rien de naturaliste. Bien au contraire, elle transforme des dessins issus d'une observation intense de la réalité en visions oniriques, cosmiques; elle est un langage pur qui s'affirme pour lui-même. **NL**

CONSERVER, TRANSMETTRE, EXPOSER

ENTRETIEN AVEC NADINE LEHNI
CONSERVATEUR EN CHEF DU PATRIMOINE
COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION

COMMENT ENVISAGEZ-VOUS VOTRE RÔLE DANS L'ÉLABORATION D'UNE EXPOSITION ?

Un conservateur, c'est en quelque sorte deux personnes en une seule: le «conservateur-chercheur», et le «conservateur-conservateur»... À propos d'une exposition, le premier conçoit les thèmes, les sujets, il en fixe les limites, il élabore un synopsis. Il propose une lecture, parmi d'autres possibles, de l'œuvre.

L'exposition a nécessité un gros travail: il a fallu extraire des 4 300 dessins de la collection, pour la période choisie, les 300 dessins qui figureraient dans les salles. C'était un problème à la fois logistique, mémoriel, et de choix. Il fallait trouver des clés de lecture, qui sont devenues, à force de travail, les quinze sections du parcours. C'est la fréquentation des œuvres, au quotidien, pendant plusieurs années, qui permet cette connaissance. De grandes séries chronologiques sont identifiées, on comprend mieux les processus, des thématiques apparaissent. L'idée était d'emblée d'arriver à cette problématique de la couleur mais les sections ont évolué. J'avais prévu de détailler davantage l'aspect «saisir sur le vif» et j'avais envisagé une section «reprendre», qui devait montrer comment l'artiste reprecise le contour jusqu'à ce qu'il trouve «le trait juste».

Il y avait le désir d'être pédagogue et de raconter une histoire, construire un synopsis, avec une argumentation. C'est le propos scientifique dans sa première étape. Ensuite il fallait préciser les sections, et au final, certaines ont été éliminées. Par exemple une section devait être consacrée à la danse et au mouvement, et puis on s'est rendu compte que ce serait inutile, parce que ce thème était partout dans les autres sections, et qu'il y aurait eu redondance avec les danseuses cambodgiennes entre autres.

Je m'étais fixé d'arriver à 300 dessins, pas un de plus ou de moins. Donc il y a eu un deuxième choix, il y en avait trop, il fallait enlever ce qui semblait répétitif, enlever un dessin par section ou enlever une section entière. Dans ce cas c'est ce qui a été décidé.

Le choix des dessins et leur quantité par section devait être arrêté assez tôt pour être communiqué aux architectes scénographes. Ils avaient déjà reçu le synopsis à la fin du mois de mai et ils ont eu connaissance du choix des dessins fin juin, avec un document visuel détaillé faisant déjà apparaître l'ordre de présentation des œuvres.

ON SAIT QUE LES ŒUVRES SUR PAPIER SONT PARTICULIÈREMENT FRAGILES. CERTAINS DESSINS ONT-ILS FAIT L'OBJET DE RESTAURATION PARTICULIÈRE POUR CETTE EXPOSITION ?

C'est au tour du «conservateur-conservateur» de vous répondre. Les œuvres sur papier ne sont jamais montrées en permanence car elles craignent avant tout l'exposition à la lumière mais aussi l'humidité. On sait maintenant ce que les dessins risquent, grâce au travail scientifique mené sur le sujet, et par expérience parfois, malheureusement pour les œuvres. On est prudent. On n'expose jamais un dessin plus de trois mois en principe, et ceci tous les trois ans. On sait que la lumière oxyde les papiers et fait pâlir les couleurs. Le trait de graphite devient illisible. Certains dessins ont été exposés trop longtemps. Regardez les photographies prises du temps de Rodin dans l'Hôtel Biron. On y voit des dessins accrochés en quantité, en pleine lumière. L'oxydation provoque un brunissement du papier, et ceci est irréversible. Quand on expose des œuvres, on les expose en même temps au danger de les abîmer.

Chaque nouvelle exposition est l'occasion de restaurer les œuvres, et de ce point de vue on peut dire qu'en les exposant, on leur fait quand même du bien ! Nous travaillons avec une restauratrice, Claude Laroque, depuis plus de vingt ans. Elle élabore un constat et fait une proposition de traitement curatif. Par exemple, le décolllement du support sur lequel les premiers conservateurs avaient placé les dessins lors du tout premier inventaire, après la donation et avant même l'ouverture du musée en 1919. Il y a parfois des taches, mais aujourd'hui on ne blanchit plus les taches, c'est une pratique abandonnée depuis longtemps car elle fait prendre plus de risques qu'elle ne présente d'avantages. Le risque étant que cette tache ressorte mais dans une blancheur excessive avec le temps. La restauratrice répare aussi les papiers déchirés, elle restitue des manques avec des moyens uniquement destinés à la sauvegarde du support; elle fait aussi de nouveaux montages, avec des passe-partout qui laissent voir l'ensemble de la feuille et ne mordent plus sur le format. La fixation se fait avec des petites charnières de papier à l'arrière du dessin; elles sont tenues par une colle spéciale totalement amovible et ressortent à travers une incision du support sur lequel le dessin est posé. Ce support doit être dépourvu de toute acidité (PH neutre).

LES CARTELS PLACÉS SOUS LES ŒUVRES COMPORTENT SEMBLE-T-IL DIFFÉRENTS ÉNONCÉS: ON Y TROUVE LA RETRANSCRIPTION D'ANNOTATIONS DE LA MAIN DE L'ARTISTE, LISIBLES SUR L'ŒUVRE; MAIS AUSSI UNE DESCRIPTION DE LA FIGURE REPRÉSENTÉE, LE PLUS SOUVENT À PROPOS DE SA POSE. ON IDENTIFIE PARFOIS, MAIS PAS TOUJOURS, UN TITRE (« PSYCHÉ » OU « L'ORAGE »). POUVEZ-VOUS NOUS DIRE QUEL EST LE STATUT DE CES ÉNONCÉS, ET QUELLE EST LEUR ORIGINE ?

Rodin ne titrait jamais ses dessins. Les annotations de la main de l'artiste, visibles sur le papier, peuvent avoir été produites à des moments très différents. Les dessins sont pour Rodin, comme ses sculptures, des objets dans l'espace: il les retourne, il les manipule sans cesse, il leur donne une nouvelle orientation. Les annotations évoluent au fil des reprises et des nouvelles façons de considérer les dessins. On peut suivre l'histoire de ces dessins en lisant ces annotations. Quand il expose, on trouve dans les catalogues de l'époque, qui sont très sommaires, des titres comme ceux ayant trait à la mythologie. Mais souvent il s'agit d'ensembles transmis sous un seul titre, par exemple « 40 Psyché ».

ON TROUVE SUR LES DESSINS DES MARQUES TRÈS VISIBLES DE TAMPON, « MR » POUR « MUSÉE RODIN » OU UN TAMPON DE LA SIGNATURE DE L'ARTISTE. COMMENT S'EST CONSTITUÉ L'INVENTAIRE ?

Un premier inventaire des dessins a été réalisé dès l'ouverture du musée en 1919, parachevé ensuite par Gorges Grappe de 1926 à 1928. Puis c'est l'inventaire réalisé par Claudie Judrin, publié en cinq tomes, qui lui a succédé et qui fait aujourd'hui autorité. C'est cet inventaire qui a engendré les titres descriptifs que l'on retrouve dans les cartels de l'exposition et ils font référence.

Rodin ne signait que très rarement ses dessins. Chaque dessin a reçu dans les années vingt un numéro d'inventaire, et en plus de cela, un tampon. Le cachet de la signature a été porté à l'encre de Chine au recto du dessin après la mort de Rodin en 1917, et avant 1919, date d'ouverture du musée. Le tampon « MR » a été utilisé par la suite. Aujourd'hui le tampon « MR » n'est plus utilisé. Cette forme de sécurisation n'a plus cours. Actuellement, lors d'une acquisition, un numéro d'inventaire est inscrit au crayon au dos du dessin. Les moyens actuels d'identification et d'authentification passent en effet maintenant par la photographie et la numérisation, qui permet l'accessibilité des œuvres sur des bases de données, comme la base nationale Joconde par exemple.

CERTAINS DESSINS COMPORTENT PLUSIEURS MENTIONS CONTRADICTOIRES SUR LE SENS DE LECTURE DE L'ŒUVRE. QUELS ONT ÉTÉ LES CRITÈRES RETENUS POUR L'ACCROCHAGE ?

Quand la mention « bas » inscrite au crayon par Rodin lui-même figure deux fois à des

emplacements différents, le choix du sens de lecture se fait en fonction de la mention la plus récente, quand il est possible de le savoir, ou de la plus explicite.

CERTAINS DESSINS SONT DES SILHOUETTES DÉCOUPÉES QUE RODIN CONSERVAIT COMME DES PANTINS MANIPULABLES À LOISIR. AUJOURD'HUI ON LES (RE)DÉCOUVRE FIXÉS SUR DES FEUILLES DE PAPIER. POUVEZ-VOUS NOUS EXPLIQUER L'HISTOIRE DE CES DESSINS SI PARTICULIERS ?

Ces dessins ont été trouvés «en vrac» et ils ont été collés sur des supports par les premiers conservateurs. Le sens de présentation dans lequel ils avaient été fixés a été conservé. En revanche, comme pour les autres, ils ont été décollés de leur support et replacés sur un papier non acide. La différence entre ces montages contemporains et les compositions de Rodin est manifeste dans l'exposition.

DANS LES DESCRIPTIONS TECHNIQUES DES DESSINS, LE TERME « MINE DE PLOMB » AUTREFOIS EMPLOYÉ A ÉTÉ REMPLACÉ AU PROFIT DE « CRAYON GRAPHITE ». POUVEZ-VOUS NOUS EXPLIQUER LA DIFFÉRENCE ENTRE CES DEUX TERMES ?

Le terme de «mine de plomb» est en réalité impropre. Il y a sans doute une confusion avec la pointe de métal, pointe d'argent qui produit un trait extrêmement fin et très pâle, tel qu'on le voit dans les dessins de Dürer par exemple. La détérioration des dessins que nous avons évoquée plus haut, due à une surexposition à la lumière, a pu produire cet effet. Mais la plombagine n'existe plus telle quelle au XIX^e siècle où on utilise du crayon graphite. L'analyse scientifique des substances réalisée par le C2RMF (le Laboratoire du Louvre) permet d'affiner ces données. Les conservateurs appartiennent à une communauté scientifique et les connaissances évoluent à partir des travaux de recherche de tous.

RODIN UTILISE LES FIGURES QU'IL A DÉCOUPÉES COMME BASES D'UN NOUVEAU TRACÉ, RÉALISÉ AUTANT DE FOIS QU'IL LE SOUHAITE, AUTOUR DU CONTOUR. DOIT-ON UTILISER LE TERME DE POCHOIR, DE MATRICE, DE GABARIT OU UN AUTRE TERME POUR LES DÉSIGNER ?

Ces dénominations peuvent tout autant s'ajuster au procédé qu'il s'agit de décrire. De même pour ce qui est du calque, qui désigne à la fois un matériau transitoire et une technique de dessin par transparence, ou de transfert: on a trouvé en effet à l'arrière de certains dessins des traces vigoureuses de crayon qui font penser à une opération de dessin par report.

COMMENT RODIN EXPOSAIT-IL SES DESSINS ?

Ils étaient souvent superposés, et exposés par séries, comme dans le cas des «Femmes au pyjama» ou des «Psyché». Le terme de suite serait peut-être à réserver aux travaux déclinés à partir d'une première œuvre, quand un dessin succède à un autre. Les notions de déclinaison, de variation et de série sont très présentes chez Rodin. Il ne faut pas oublier à ce sujet sa grande amitié avec Claude Monet. Les cimaises étaient de couleur assez claire. Aujourd'hui on leur préfère des couleurs sombres, parce qu'elles absorbent la lumière.

VOUS AVEZ LA CHANCE DE TRAVAILLER DANS UNE PROXIMITÉ PHYSIQUE AVEC CETTE MERVEILLEUSE COLLECTION. POUVEZ-VOUS NOUS FAIRE PART D'UNE EXPÉRIENCE, OU D'UNE DÉCOUVERTE PERSONNELLE QUE VOUS AVEZ PU VIVRE AU CONTACT DE CES ŒUVRES ?

Ce qui m'a le plus frappée, c'est l'audace des dessins de Rodin, leur couleur et leur extraordinaire contemporanéité. Ces dessins sont inclassables parce que hors du temps. Ils ont le pouvoir de convoquer des références extrêmement contemporaines par exemple, comme Beuys. Mais ils font penser aussi à Egon Schiele, à Kokoshka, à De Kooning, qui ont beaucoup dessiné. Bien sûr ils évoquent Picasso et Matisse, qui ont beaucoup puisé chez Rodin. Il faudrait écrire et publier sur ces sujets.

Mais au moment de conclure cet entretien, on ne peut pas oublier la part faite au nu et au corps de la femme par Rodin. Le sexe de la femme est transformé, il devient un signe plastique et une allégorie de l'énergie, de toute la création, y compris artistique. La sexualité est en relation avec

cela, le Balzac représenté tenant son sexe à la main dans une étude en plâtre bien connue, c'est aussi la puissance de la création. Rodin parle souvent de son émerveillement pour le corps des femmes. Il a écrit des phrases magnifiques à ce sujet dans ses petits carnets ou cahiers, conservés aux archives du musée Rodin. Ainsi : « Précieux ventre qui rend / l'homme perplexe dans / ses adorations / Le grand modelleur a mis le doigt, le pouce sur cette jolie saillie, et rejetant à droite, à gauche / a créé le nombril et a laissé / tomber dans l'ombre des cuisses / la fin du torse ». (Extrait du Cahier n°15 Rouge Cardinal).

ENTRETIEN AVEC AMÉLIE LAVIN CONSERVATEUR DU PATRIMOINE CHARGÉE DES EXPOSITIONS ET DE L'ART CONTEMPORAIN AU MUSÉE RODIN

LA PRÉSENTATION DES ŒUVRES SUR PAPIER REQUIERT UNE ATTENTION PARTICULIÈRE POUVEZ-VOUS NOUS RAPPELER QUELLES SONT LES CONDITIONS D'EXPOSITION POUR LES DESSINS DE RODIN ?

Pour tous les dessins mais aussi les œuvres graphiques en général, les photographies, les tissus, les soieries, les plumes et tous les matériaux fragiles, souvent présents par exemple dans les collections extra occidentales, les principaux dangers sont la lumière et l'humidité. Il faut donc veiller à contrôler ces deux facteurs de risque.

En ce qui concerne la lumière, les dessins sont habituellement exposés à 50 lux une dizaine d'heures par jour pour une durée de 3 à 4 mois (NDLR : le lux est l'unité de mesure de « l'éclairage lumineux » ; symbole : lx ; le lux caractérise le flux lumineux reçu par unité de surface). Après cette période, les œuvres restent en réserve pendant plusieurs années. Dans le cas présent, l'intensité lumineuse choisie est de 45 lux pour assurer au mieux la bonne conservation des dessins et les deux éclairagistes qui ont mis l'exposition en lumière ont travaillé zone de dessins par zone de dessins afin d'obéir aux exigences de conservation et pour créer un vrai confort de visite.

La lumière fait l'objet d'une surveillance particulièrement attentive. Les restaurateurs ont glissé dans le cadre de certains dessins des petits échantillons-test pour étudier l'incidence de la lumière de façon très concrète. Ces petites bandes de papier bleu varient de couleur en fonction de l'exposition lumineuse et peuvent passer du bleu au rose. Chaque semaine, Nadine Lehni, conservateur chargée des dessins et commissaire de l'exposition et son adjointe Maëva Abillard guettent l'évolution de ces papiers témoin. Les verres et les sources lumineuses sont traités anti-UV mais ce traitement ne protège pas de tous les dangers. Certaines lumières artificielles ne contiennent pas ou peu d'UV mais leur effet doit être néanmoins toujours surveillé. En ce qui concerne l'hygrométrie, il s'agit de contrôler la climatisation de la salle d'exposition et de garantir un taux de 50 % d'humidité relative (rh). Les cadres ne constituent pas une protection contre les changements de climat car il ne s'agit pas de caissons climatiques étanches. Mais pour les dessins, les risques liés à l'hygrométrie sont, bien que très sérieux, relativement moins graves que ceux liés à la lumière, dont les effets sont irréversibles. Par ailleurs les verres des cadres sont traités anti-reflet et réalisés en verre feuilleté. En cas de bris, le verre ne tombe pas, il adhère à un mince film qui le supporte de manière invisible. C'est une sécurité aussi pour le public.

On touche ici du doigt les contradictions qui peuvent exister entre la conservation d'une collection et sa mise en valeur par le biais d'expositions. Exposer une œuvre c'est aussi l'exposer aux dangers, le résultat est un compromis. Il convient donc de prendre toutes les précautions nécessaires pour maîtriser les risques en amont, et entreprendre des restaurations lorsque cela s'avère nécessaire.

LA SALLE D'EXPOSITION DU MUSÉE RODIN CHANGE DE CONFIGURATION POUR CHAQUE NOUVELLE PRÉSENTATION. COMMENT SE DÉROULE LA CONCEPTION ET LA RÉALISATION D'UNE EXPOSITION ?

Le recrutement d'un architecte scénographe se déroule en plusieurs temps. Il est soumis au code des marchés publics dont la réglementation définit précisément les délais de procédure. L'ouverture du marché débute lorsque son avis de publication est officiellement diffusé au Journal officiel. En moyenne, une vingtaine de candidats répondent par l'envoi d'un dossier de présentation de leur travail et de leurs équipes.

Le code des marchés publics impose une analyse très rigoureuse des offres avec un système de notation établi selon des critères les plus objectifs possible. Une sélection de trois ou quatre candidats s'opère puis de nouveaux éléments leur sont transmis pour élaborer un premier projet, et chacun vient défendre le sien oralement. Il s'agit à cette étape de ce qu'on appelle l'avant-projet sommaire (APS). L'architecte retenu produit ensuite un avant-projet détaillé (APD). Cette phase permet de définir de façon précise en accord avec le commissaire le parcours et la localisation de chaque œuvre. Elle aboutit au dossier de consultation des entreprises (DCE) auquel les entreprises appropriées peuvent répondre car il découpe toutes les interventions par lots. À ce stade les données doivent être suffisamment fiables pour chiffrer et donc comparer des prix : par exemple dimension, quantité et matériaux des cimaises, nature de l'éclairage et quantité de luminaires, signalétique, menuiserie, peinture (qualité et surfaces), mobilier d'accueil...

Pour une ouverture programmée mi novembre 2011, toutes ces étapes se sont déroulées entre juin et septembre. Le chantier, lui, a démarré en octobre pour une durée de six semaines à peu près équitablement répartie entre trois semaines de « construction » et trois semaines d'installation d'œuvres, et réunissant plus de dix corps de métiers : architectes-scénographes, peintres, menuisiers, électriciens, éclairagistes, encadreur, restaurateur, graphiste, entreprise de signalétique, bureau d'étude, bureau de contrôle. Dans le cas de cette exposition, les ingénieurs du bureau d'étude ont été particulièrement sollicités pour calculer le poids et la solidité du velum occultant la lumière zénitale.

La réalisation de l'exposition engage la responsabilité juridique du musée. Le suivi du chantier est en responsabilité partagée entre le musée et l'architecte. La réglementation sécurité est en responsabilité partagée entre les entreprises et l'architecte ; le musée garantit aussi la sécurité de l'installation en lien avec le bureau de contrôle qui intervient en cours de chantier et qui doit émettre in fine un « avis conforme » sans lequel l'exposition ne pourra pas ouvrir. La sécurité au feu est soumise au contrôle des sapeurs-pompiers, qui procèdent à une ultime visite de l'exposition juste avant son ouverture, quand tous les travaux sont terminés. Leur avis fait autorité.

Ce qui a particulièrement séduit le musée dans l'offre de l'agence Zérosixdix c'est son excellente compréhension du travail de la lumière et des spécificités de la présentation des œuvres graphiques. L'espace de la chapelle est un espace très contraint et complexe à organiser pour présenter des œuvres nombreuses comme c'est le cas avec ces 300 dessins. Le parti pris du scénographe face à ces difficultés a été de proposer un parcours à la fois très ordonné et très dynamique. Il parvient à donner une sensation d'ouverture avec des espaces qui se laissent découvrir au fil du parcours, et il joue sur les volumes avec des cimaises de hauteur différentes - elles sont plus hautes en fond de salle et abaissées en fin de parcours. Cette présentation qui privilégie la fluidité de circulation des visiteurs comporte aussi des contraintes, comme celle de juxtaposer les dessins sur deux hauteurs pour compenser la réduction d'espace linéaire de présentation.

L'espace est également modelé par un jeu de couleurs et de valeurs : trois niveaux de gris créent des effets d'optique en jouant sur la profondeur de l'espace. Par exemple les cimaises sont peintes dans un gris plus clair que celui des murs fixes devant lesquels elles semblent se détacher. Et dans le couloir plutôt étroit qui initie le parcours, un jeu de valeurs a été créé entre le mur gauche peint à 90% de noir et celui de droite, d'un gris plus clair, pour donner une sensation d'ouverture. Un bleu turquoise et un rouge de forte densité s'ajoutent à cette gamme très neutre pour ponctuer et signifier l'espace localement.

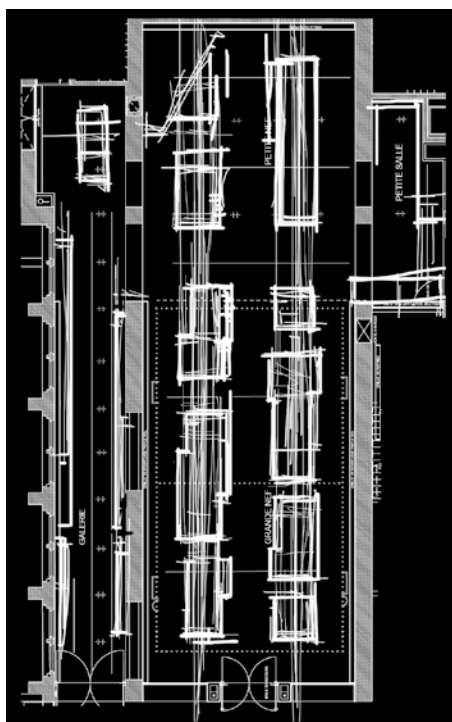
LES CIMAISES COLORÉES SEMBLENT REMISES AU GOÛT DU JOUR DANS DE NOMBREUSES PRÉSENTATIONS MUSÉOGRAPHIQUES. C'EST LE CAS ICI AVEC DES MURS TANTÔT GRIS, ROUGES OU BLEUS. QUELS SONT LES ÉLÉMENTS QUI ONT MOTIVÉ VOS CHOIX?

Pour une exposition temporaire, on peut se permettre plus de choses, les choix sont moins impliquants que pour une présentation permanente. Les couleurs ont une histoire et on peut s'appuyer sur cette histoire pour signifier des choses fortes. Par exemple, l'usage d'un certain rouge a une connotation avec le XIX^e siècle. On peut également utiliser la couleur comme moyen esthétique pour valoriser l'œuvre. L'usage de la couleur peut donc être à la fois sémantique et esthétique. Dans l'exposition 300 dessins, les choix des différents niveaux de gris ont été faits pour moduler l'espace, créer des effets d'optique et également absorber la lumière (toujours dans des préoccupations de conservation préventive). La zone bleue qui correspond à la section des « figures de l'indécence » a été créée pour dégager un espace un peu dissocié du reste du parcours et avec une couleur volontairement neutre pour ne pas ajouter du sens à une section déjà forte. La couleur agrandit aussi l'espace et ne joue pas le côté décoratif car c'est un bleu complètement différent de ceux que l'on peut trouver dans les dessins. Enfin la dernière partie de la section 15 consacrée à la couleur est rouge. Cette zone est comme un geste d'entrée dans la couleur mais sur une portion restreinte pour ne pas être trop littéral dans le sens du parcours.

DU CONCEPT À L'ESPACE....
UN MÊME ESPACE, DEUX EXPOSITIONS –
AGENCE ZÉROSIXDIX,
FRANCK VINSOT ET JASMIN OEZCEBI,
DESIGN D'ENVIRONNEMENT,
SCÉNOGRAPHIE, MUSÉOGRAPHIE

L'INVENTION DE L'ŒUVRE, RODIN ET LES AMBASSADEURS

S'intéressant à la réception de l'œuvre de Rodin avec l'ambition de témoigner de son évolution, de la relecture dont elle a été et demeure l'objet, l'exposition proposait de confronter une centaine d'œuvres de Rodin à une trentaine d'œuvres modernes et contemporaines, postérieures à 1945 (NDLR).



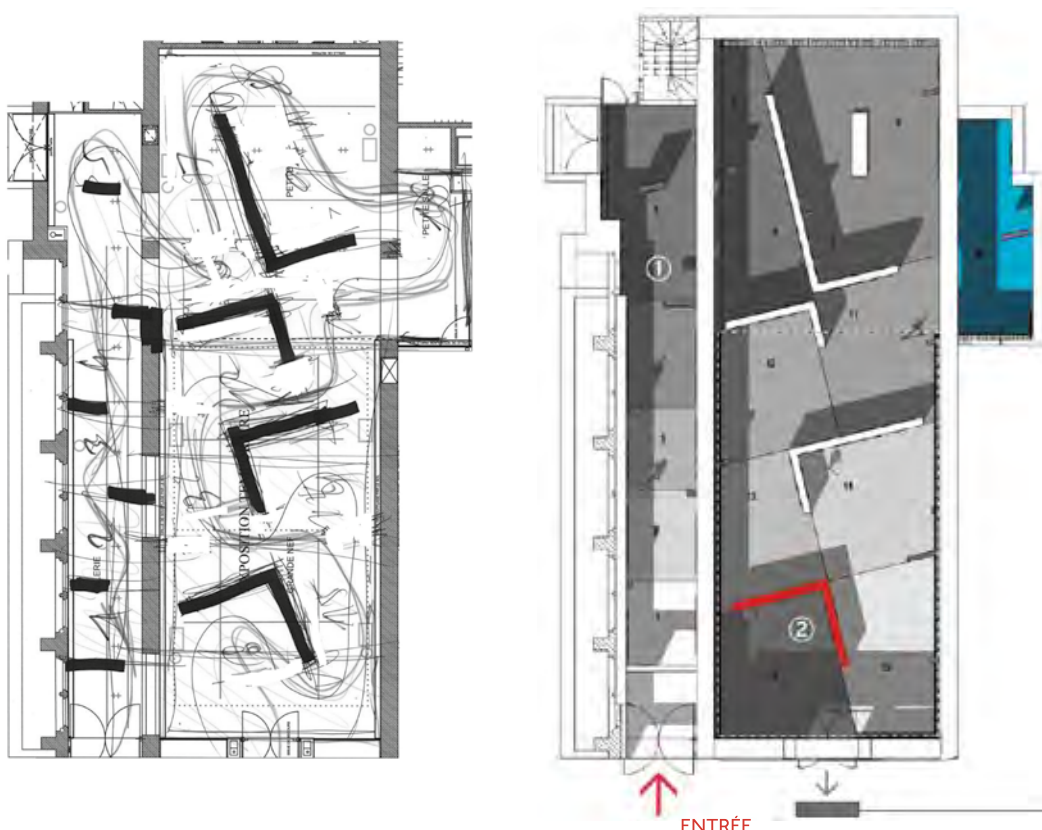
AGENCE ZÉROSIXDIX
Scénographie de l'exposition
« L'invention de l'œuvre,
Rodin et les ambassadeurs »
du 6 mai au 4 septembre 2011



Le parti scénographique que nous avons appelé « relecture » consiste à implanter, au centre de la chapelle, deux grands chemins d'œuvres qui semblent extrudés depuis le sol. Les murs périphériques, vierges de constructions scénographiques, concentrent le regard et forment, depuis l'entrée de l'exposition, une perspective d'ensemble. Totalement blanche, cette scénographie invite la lumière zénithale au cœur de l'exposition. Ce dispositif architectural linéaire et bas, constitue une « mise à plat » qui permet au regard de circuler librement, d'associer, de recomposer... Ainsi, le visiteur, selon sa position, perçoit : un groupe d'œuvres, une œuvre, un détail. Les variations topographiques des surfaces d'exposition participent à la richesse du dialogue qui s'installe entre les œuvres et le visiteur, et le jeu ordonné des vides et des pleins crée un relief original ; il offre des perspectives nouvelles, et invite à une relecture du travail d'Auguste Rodin. La dimension horizontale, accentuée par le vide de la nef, évoque à la fois le temps (sans orientation chronologique) et la filiation entre les artistes. Enfin, cette libre déambulation laisse percevoir une « dimension cachée », celle de l'espace interprétatif où le « champ visuel » devient « le monde visuel » dans lequel le visiteur choisira ses chefs-d'œuvre.

LA SAISIE DU MODÈLE, RODIN 300 DESSINS, 1890-1917

Notre proposition scénographique dessine un parcours à la fois ouvert et dirigé qui se déploie depuis la galerie sud vers la grande nef. Les quatre premières sections, plus didactiques, sont implantées de façon linéaire tout le long de la petite galerie et mènent le visiteur au cœur des grands thèmes de l'exposition. En créant une déambulation dirigée, cadencée, rythmée et simple, nous souhaitons accompagner le visiteur avec mesure tout au long du parcours. L'enchaînement spatial semi-ouvert accompagne la chronologie des sections et compose un ensemble vivant et dynamique. L'espace de la grande nef, simplement composé de 4 grandes cimaises verticales et d'interstices étroits, invite spontanément le visiteur à la rencontre des œuvres. Le regard se pose naturellement sur les dessins de l'artiste et de point de vue en point de vue, l'ensemble se dessine peu à peu comme la représentation d'une œuvre immense. Les ouvertures généreuses entre les sections créent des découvertes surprenantes et composent parfois des groupes informels. L'exposition semble avancer devant nous et nous guide de la lumière du dehors vers celle, maîtrisée, d'espaces plus confinés, jusqu'à la couleur... Des instantanés aux assemblages, du trait aux lavis colorés, la maturité et l'inventivité de Rodin nous apparaissent.



AGENCE ZÉROSIXDIX
Scénographie de l'exposition
« La saisie du modèle,
Rodin 300 dessins, 1890-1917 »
du 18 novembre 2011
au 1^{er} avril 2012

APPEL D'OFFRE POUR LE MARCHÉ DE SCÉNOGRAPHIE

LE TEXTE QUI SUIT PRÉSENTE L'OBJET DU MARCHÉ ET LES MISSIONS AUXQUELLES LES ARCHITECTES SCÉNOGRAPHES ONT EU À RÉPONDRE. DANS UNE VISÉE PÉDAGOGIQUE ET À TITRE D'INFORMATION, CET EXEMPLE EST DESTINÉ À DONNER UNE IDÉE DE LA NATURE ET DE L'ÉTENDUE DES MISSIONS, DE LEUR INSCRIPTION DANS LE CADRE DE LA LÉGISLATION ET DES RÉGLEMENTATIONS EN VIGUEUR, ET DU MÉTIER AFFÉRANT À LEUR EXERCICE.

OBJET DU MARCHÉ

Service d'architecture pour la scénographie de l'exposition « Rodin. 300 dessins. 1890-1917 » au musée Rodin : conception et réalisation de la scénographie, maîtrise d'œuvre et suivi des travaux.

MISSIONS

- >>> avant-projet : proposition d'organisation des espaces et de répartition des œuvres, esquisse de scénographie, principes de graphisme et de signalétique,
- >>> projet d'aménagement détaillé : plan, maquette, description détaillée des ouvrages à exécuter, (mobilier, graphisme, signalétique, éclairage),
- >>> établissement d'un coût d'objectif,
- >>> élaboration du cahier des charges aux fins de mise en concurrence des entreprises, conformément au cadre réglementaire applicable au musée Rodin, suivi technique de la consultation et examen des offres proposées,
- >>> mise au point du calendrier d'exécution,
- >>> direction des travaux d'aménagement et d'équipement de la salle d'exposition et de la coordination des actions des différents intervenants jusqu'au montage définitif de l'exposition et lors du démontage,
- >>> conformité des ouvrages à la destination prévue, parfait achèvement et réception sans réserve des travaux, compatibilité des aménagements et des équipements avec la réglementation concernant les équipements recevant du public, les musées de France, les monuments historiques, relative notamment à la sécurité des œuvres et des personnes (toute solution d'occultation de la lumière devra prendre en compte les contraintes de désenfumage des locaux).

AUTOUR DU DESSIN

En résonnance avec celle de la couleur et du corps, la question du dessin est au cœur de l'exposition « La saisie du modèle, Rodin 300 dessins, 1890-1917 ». Idée, projet, tracé, geste : que désigne le dessin, longtemps contenu dans le seul mot de dessein ? Qu'est-ce que dessiner ? Quel est le rôle explicitement ou implicitement attribué au dessin en diverses époques ou situations, et par qui ? Chercher à cerner ces questions – du moins les documenter pour les nourrir, les ouvrir plutôt que prétendre les résoudre, est l'objectif de cette section.

LA QUESTION DU DESSIN DANS LA FORMATION DES ARTISTES

PANORAMA SUR LA FORMATION DES ARTISTES JUSQU'EN 1863

La formation des artisans peintres ou sculpteurs était régie, depuis le Moyen-Âge, par un système corporatif (formation chez un maître agréé par la guilde). En 1655, la création de l'Académie royale de peinture et sculpture modifie le statut de l'artiste jusqu'à présent associé aux arts mécaniques qui expriment un savoir manuel en opposition aux arts libéraux où s'exerce essentiellement le génie inventif. La mission de l'Académie, qui a le monopole de l'enseignement, est d'assurer à la fois la formation des artistes et la production d'une réflexion théorique sur la peinture et le dessin. L'enseignement a pour principal objectif l'imitation de la nature par le biais du dessin (d'après des dessins, des moulages d'antiques, des modèles vivants). Des cours sur la perspective, la géométrie et l'anatomie complètent la formation.

Quatre fois par an, des étudiants sont sélectionnés par leurs maîtres pour concourir à l'obtention d'une médaille de l'Académie (Petits Prix). La procédure prévoit trois épreuves successives, chacune pouvant être éliminatoire : dessin, puis composition d'une esquisse sur thème imposé, enfin réalisation d'un tableau ou d'une sculpture à partir de l'esquisse. Une fois par an on décerne le Grand Prix. En 1666, sous l'impulsion de Le Brun est fondée l'Académie de France à Rome : les lauréats du prix de l'Académie sont envoyés à Rome quatre années durant pour se former au contact des œuvres de l'Antiquité et de la Renaissance. Pour ces pensionnaires l'apprentissage consiste à copier des chefs-d'œuvre, copies qui sont ensuite envoyées à Paris afin d'enrichir les collections royales. Durant leur séjour, ils suivent des cours de dessin d'après nature, de mathématiques et d'anatomie. De retour en France, ils peuvent demander à être « agréés » par l'Académie et postuler au titre d'académicien en présentant un « morceau de réception ». Ce dernier doit être accepté par un jury et il restera propriété de l'Académie. Le titre d'académicien garantit des commandes royales et princières.

En 1793, l'Académie royale de peinture et de sculpture est dissoute et remplacée deux ans plus tard par l'Institut. En 1816 on réorganise l'Institut en sections que l'on nomme Académies. L'Académie des Beaux-Arts a pour mission d'organiser le prix de Rome (donner les sujets du concours, rédiger les programmes, juger les résultats, proclamer la distribution des récompenses), l'enseignement étant confié à l'École des Beaux-Arts. Cette dernière, accessible sur concours d'entrée, est destinée à des artistes ayant déjà une pratique artistique. Les élèves qui s'y présentent ne viennent pas pour « apprendre » (à la différence de l'enseignement prodigué dans les lycées, universités ou école spéciales), mais pour « se perfectionner »²². L'enseignement se compose de cours de dessins et de trois cours spéciaux : anatomie, perspective, histoire (religieuse ou antique).

L'essentiel de la formation repose donc sur le « savoir dessiner »²³, les techniques artistiques propres à chaque discipline (peinture, sculpture, architecture) étant assurées par des maîtres dans le cadre des ateliers privés qu'ils dirigent. Il faudra attendre la réforme de 1863 pour que des cours sur la technique ou sur l'histoire de l'art intègrent l'enseignement au sein de l'École des Beaux-Arts.

L'ORIGINE DE LA CODIFICATION DU DESSIN AU XVII^E

La place du «savoir dessiner» dans l'enseignement des Beaux-Arts rappelle l'héritage de l'Académie royale de peinture et de sculpture et les controverses esthétiques suscitées par «la question du dessin» lors de sa création au xvii^e siècle.

«La production d'une réflexion théorique sur la peinture était la deuxième mission assignée à l'Académie: des conférences devaient instruire les élèves et donner une culture commune à tous les membres. (...) Lors de la réunion académique du 9 janvier 1666, Colbert suggère aux académiciens "de tous les mois faire l'explication d'un des meilleurs tableaux du cabinet du roi par le professeur en exercice, en présence de l'assemblée". (...) Ainsi, au fil des conférences, s'élabore une codification rigoureuse de l'art pictural français. Celle-ci est directement liée à la définition de la peinture comme équivalent de la poésie. Cette comparaison empruntée à l'art poétique d'Horace (ut pictura poesis ¹⁴) est reprise par les théoriciens italiens de l'art à la Renaissance; elle implique que soient appliqués à l'art les principes de la poésie: c'est ce que l'Académie codifie et rigidifie au cours du xvii^e siècle ¹⁵.»

Il importe que la peinture réponde aux principes d'imitation de la nature et respecte les thèmes traditionnels (Bible ou antiquité) dans le choix du sujet et le traitement de la composition («l'invention»). Elle doit également obéir aux règles de «l'expression», de la convenance et apporter au spectateur «instruction» et «délectation». Ces principes conduisent à une codification de la peinture et à l'établissement, par Félibien, en 1667, d'une hiérarchie des genres. Au sommet, la peinture allégorique et la peinture d'histoire (sujets religieux ou historiques, compris l'histoire contemporaine au service de la politique officielle), puis le portrait, enfin la peinture animalière, le paysage et la nature morte.

LE DESSIN ET LA COULEUR: ENJEUX ET DÉBATS

«À l'époque de l'autonomisation de l'artiste, le thème du dessin est un de ceux qui suscite le plus de débat. Alberti divise la peinture en trois parties: la "constrittione", c'est-à-dire le dessin (dans le sens de contours d'une forme), la composition et la "réception de la lumière" (clair-obscur et couleurs), la première étant la plus importante. Vasari voit à la base des trois arts (architecture, sculpture et peinture) le dessin (disegno, qu'il faudrait dans ce cas traduire par dessein) (...) Le dessein est à l'origine de toute création plastique, ensuite l'artiste demande à sa main "exercée par des années d'étude et de pratique" ¹⁶ de tracer les contours, c'est-à-dire de tracer un dessin. On aboutit donc à la fin du xvi^e siècle à cette conception qui voit le dessin (disegno) comme l'expression d'une idée abstraite, d'une beauté intellectuelle d'origine spirituelle, ce qui conduit à l'idée que le dessin (trait) est toujours l'expression d'un dessein supérieur. À cette époque, Federico Zuccari théorise le tout en définissant un disegno interno (le dessein) et un disegno esterno (le dessin). (...) La question du dessin accapare donc une partie des réflexions des académiciens français. (...) Le dessin "permet d'exercer sur la représentation un double contrôle, pédagogique et esthétique": pédagogique dans sa codification (tout est normé dans les cours de dessin de l'Académie: tracé des plis des vêtements, des draperies, des expressions des visages, des muscles etc.), esthétique dans le choix du thème traité. (...) Parmi les grands débats de l'Académie, le plus illustre fut celui qui opposa les poussinistes aux rubénistes, soit les partisans du dessin à ceux de la couleur ¹⁷.»

Le Brun se fait le défenseur de la suprématie du dessin. Pour lui: «les broyeurs (ceux qui broient les couleurs) seraient au même rang que les peintres si le dessin n'en faisait la différence». Il argue que «la couleur dépend de la matière» (elle est issue de pigments broyés et liés) alors que le dessin, plus noble, «ne relève que de l'esprit».

«Face à lui, Roger de Piles, qui dans son Cours de peinture par principes publié en 1708 se fait le soutien des partisans de Rubens, exalte la couleur comme le véritable espace de création d'un artiste: le dessin est codifié, il est indispensable au peintre, c'est son alphabet et sa grammaire,

¹² Bonnet, Alain, *L'Enseignement des arts au XIX^e siècle, La réforme de l'école*, Rennes, PUR, 2006.

¹³ Monnier, Gérard, *L'Art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, p.67.

¹⁴ Rensselaer, W. Lee, *Ut pictura poesis, Humanisme et théorie de la peinture, xv^e-xviii^e siècles*, Paris, Macula, 1998.

¹⁵ Lavin, Marie, *La naissance de l'Académie*, Mag arts/ le dessin, Scéren-Cndp (voir www2.cndp.fr/mag).

¹⁶ Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1981.

¹⁷ Lavin, Marie, *op.cit.*, Mag arts/ le dessin, Scéren-Cndp.

mais seule la couleur lui permet de rendre compte visuellement de la totalité du réel, d'en appeler au sensible plus qu'aux règles, de toucher les cœurs (...). Elle seule autorise (...) le principe du plaisir esthétique. Peu à peu, les académiciens se rendent aux raisons énoncées par de Piles et ils l'accueillent en leurs rangs en 1699. Ils reconnaissent ainsi l'importance du génie propre de l'artiste, qui ne peut être réduit à des règles enseignées¹⁸.»

LA FORMATION DE RODIN

L'approche se poursuit par l'évocation de l'enseignement reçu, en marge de celui des Beaux-Arts, par Auguste Rodin. La formation reçue par l'artiste à la « Petite École » l'a profondément marqué. En 1913, à l'occasion de la réédition des textes qu'Horace Lecoq de Boisbaudran avait rédigés pour transmettre son enseignement, Rodin adresse à l'éditeur une lettre dans laquelle il exprime sa reconnaissance pour ce professeur de dessin aux méthodes innovantes, dont les orientations bien qu'inscrites dans la tradition, s'opposaient parfois avec vigueur à l'enseignement des Beaux-Arts : « À ce moment Legros et moi, et les autres jeunes gens ne comprenions pas, comme je le comprends maintenant, la chance que nous avons eue de tomber sous la main d'un tel professeur. La plus grande part de ce qu'il m'a appris, me reste encore. Je voudrais bien que tout jeune artiste puisse profiter de son enseignement (...)».

À l'âge de 14 ans, Auguste Rodin entre à l'École spéciale de dessin et de mathématiques située rue de l'École-de-Médecine. Fondée en 1767, elle est appelée Petite École (elle devient l'École nationale des arts décoratifs en 1877) pour la distinguer de celle des Beaux-Arts, nommée alors Grande École. L'enseignement proposé porte sur l'étude de « la géométrie et l'architecture », « des figures et animaux », « des fleurs et ornements ». Il forme de jeunes hommes qui se préparent à être ébénistes ou stucateurs, horlogers ou orfèvres. Neuf professeurs dispensent des cours de mathématiques, de dessin, de sculpture et de composition. De toutes ces disciplines, le dessin est considéré comme le pivot de l'enseignement tant par les professeurs que par les élèves.

Inscrit de 1854 à 1857, Auguste Rodin suit les leçons de dessin d'Horace Lecoq de Boisbaudran, professeur renommé qui laisse son empreinte sur l'art français du XIX^e siècle grâce à certain nombre d'élèves qui vanteront l'éducation qu'ils ont reçue (Aimé-Jules Dalou, Léon Lhermitte, Eugène Guillaume, Guillaume Régamey, Jean-Charles Cazin, Alphonse Legros, Henri Fantin-Latour, James Whistler, Oscar Roty). Les principes de son enseignement s'appuient sur deux idées révolutionnaires : la pratique du dessin de mémoire en montrant aux élèves comment observer attentivement un objet puis le dessiner sans l'avoir sous le yeux, et l'abandon des poses académiques au profit de la spontanéité et de la liberté de la pose des modèles.

Au terme de sa première année d'études, Auguste Rodin remporte un second prix en « dessin de mémoire », et en 1856 un premier prix de dessin. Cette pratique du dessin de mémoire, héritage de son professeur, imprègnera toute sa carrière comme il l'avoue en 1913. L'exposition

«300 dessins. La saisie du modèle 1890-1917», par son propos et les procédés qu'elle met en lumière, permet de rappeler l'originalité de l'enseignement qu'il reçut et d'en deviner son empreinte.

En marge de cette formation, Auguste Rodin fréquente le musée du Louvre où il dessine d'après les statues grecques et romaines. Il suit également des cours du soir à la Manufacture nationale des Gobelins et rue Mouffetard où l'on propose des cours de dessin d'après modèles vivants. À l'issue de sa 3^e année, Auguste Rodin tente d'entrer à l'École des Beaux-Arts. Si l'École spéciale de dessin et de mathématiques forme des artisans beaucoup d'entre eux envisagent de poursuivre leurs études à l'École des Beaux-Arts afin de devenir artistes. C'est aussi l'option choisie par Rodin qui s'y présente en 1857 en section sculpture. Ses échecs successifs aux concours en 1857, 1858 et 1859 le conduisent à abandonner l'espoir de concourir au Prix de Rome et d'accéder à la notoriété par la voie officielle. Il renonce également aux ateliers des plus prestigieux professeurs et aux soutiens précieux de ces derniers au moment de la sélection des œuvres par le jury du Salon. Cette décision le conduira sur un long et périlleux chemin avant d'accéder à une célébrité internationale.

L'ENSEIGNEMENT D'HORACE LECOQ DE BOISBAUDRAN

De 1841 à 1869 Horace Lecoq de Boisbaudran enseigne le dessin à l'École spéciale de dessin et de mathématiques. Sa méthode d'enseignement est fondée sur deux idées novatrices : la pratique du dessin de mémoire et la spontanéité des poses qu'il décrit dans trois brochures. « L'éducation de la mémoire pittoresque »²⁹ éditée en 1847 puis en 1862 constitue le fondement de son discours. « Un coup d'œil sur l'enseignement des Beaux-Arts » publié en 1872 et 1879 et « Lettre à un jeune professeur - Sommaire d'une méthode pour l'enseignement du dessin et de la peinture » éditée en 1877, développent et complètent les principes éducatifs énoncés dans sa première publication.

LE DESSIN DE MÉMOIRE, LE MOUVEMENT, LE MODÈLE VIVANT

Le dessin de mémoire est la base de l'enseignement d'Horace Lecoq de Boisbaudran. Il propose de porter « la même sollicitude » à « la mémoire des mots et des idées » « qu'au développement de la mémoire des aspects, d'une importance considérable dans l'art de les reproduire ». Pour y parvenir, il préconise de diminuer de plus en plus le temps de présence du modèle à l'élève afin qu'il puisse s'en pénétrer. « Comme l'écolier doit pour apprendre sa leçon, la répéter un certain nombre de fois à haute voix ou mentalement, (...) 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 ». Il précise que « la vérification rigoureuse n'est plus, ici, possible », mais que « les élèves ont prouvé précédemment leur justesse d'observation dans des études ». L'essentiel

²⁹ Qui, par sa disposition originale, son aspect séduisant, est digne d'être peint (définition du dictionnaire Larousse).

étant à ce stade de la formation de «retenir les effets fugitifs, les mouvements rapides et spontanés. (...) Pour atteindre ce résultat, il faut (...) engager les élèves à observer avec attention les scènes animées».

À ce titre, il recommande l'étude de la figure en mouvement et en plein air. Il organise des rendez-vous dans des sites pittoresques où quelques modèles doivent «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. On ne dira plus, par exemple, à un modèle: — Prenez la pose d'un homme qui porterait une pierre. On lui dira: — Portez cette pierre de cet endroit à cet autre. Les élèves qui l'observeront, le suivant dans ce trajet, assisteront à une suite de mouvements toujours vrais, et presque toujours beaux, parce qu'ils seront naturels et justes».

De ce fait, Horace Lecoq de Boisbaudran valorise l'étude du modèle vivant. Il reconnaît que «l'élève sera d'abord un peu troublé, en présence d'un modèle qui n'a plus l'immobilité absolue ni l'unité de ton des plâtres qu'il a étudiés jusqu'alors». Mais il considère que l'étude du modèle vivant combiné à celle de l'antique est «le correctif nécessaire». Il préconise de faire dessiner d'après nature, «puis, sur un calque de ce dessin et avec le squelette sous les yeux, ou possédé dans la mémoire» de dessiner «chacun des os, en suivant, comme points de repère, toutes les saillies osseuses données par le modèle vivant et accusées sur le calque du dessin». Le squelette obtenu ne sera «plus dans la pose roide [sic] et immuable du squelette ordinaire, mais dans le mouvement exact du modèle vivant». «C'est le caractère particulier que l'élève doit toujours être apte à exprimer dans ses diversités infinies». Il en conclut qu'en présence de la nature animée on n'a «plus à craindre les affectations scientifiques, non plus que les erreurs résultant d'une étude faite exclusivement sur les muscles affaissés des cadavres». «L'anatomie morte» trouve «dans l'anatomie vivante tout à la fois son correctif et son complément».

LA CRITIQUE DU SYSTÈME DES BEAUX-ARTS

Dans la publication «Un coup d'œil sur l'enseignement des Beaux-Arts», Horace Lecoq de Boisbaudran déplore la «monotonie» des travaux des écoles françaises de dessin. Il regrette de voir dans les productions exposées à l'Exposition de 1878 «partout le même aspect, le même procédé d'exécution uniforme, la même et complète absence d'initiative personnelle, d'ingénuité, d'invention indépendante». Selon lui «l'éducation artistique moderne étouffe souvent les germes naturels, comprime les élans vrais et spontanés» ce qui conduit à un «effacement précoce de l'individualité», à un «nivellement» et à «une banalité des talents». Il souligne ainsi «le danger d'une éducation artistique donnée en commun». Si «les vrais artistes», une fois les études terminées, «savent réagir contre des premières influences mauvaises et se refaire une originalité», malheureusement «rares sont les jeunes gens dont les facultés artistiques n'ont point reçu d'atteintes irréparables d'une éducation à la fois banale et compressive». Cet avis est partagé par Ludovic Vitet qui écrit en 1861 dans un ouvrage intitulé *L'Académie royale de peinture et de sculpture*: «l'étude du modèle telle qu'on la pratique depuis plus de deux siècles, a certainement rendu plus de mauvais services que de bons. La plupart des défauts de style académique en dérivent directement. Ces poses combinées, ces attitudes convenues, une fois entrées dans la mémoire des jeunes gens, s'y fixent et s'y gravent en traits souvent ineffaçables; tel peintre qui, pendant sa vie, croit avoir mis au monde des milliers de personnages divers, n'a fait la plupart du temps, qu'habiller de costumes plus ou moins variés ce mannequin de chair humaine devant lequel on lui enseigna jadis à dessiner le nu, et dont sa main par habitude, reproduit les gestes hébétés et les insignifiants contours²⁰».

Pour Horace Lecoq de Boisbaudran, «l'École des Beaux-Arts a été incomplète parce qu'elle s'est préoccupée exclusivement de la tradition. Sans doute, elle a cru rattacher suffisamment son

²⁰ Vitet, Louis, *L'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, édition Michel Lévy frères, 1861, p.71.

enseignement à la nature, par le dessin d'après le modèle vivant, erreur partagée, du reste, par toutes les autres écoles de son temps». «L'étude du modèle vivant est certes d'une utilité incontestable; mais elle ne peut être acceptée comme l'étude de la nature entière. Un modèle affaîssé par la fatigue de la pose, éclairé par le jour monotone de l'atelier, ne peut donner aucune idée de l'homme agissant spontanément, à l'air libre, à la lumière du ciel et en pleine campagne». Il conclut ainsi «En combinant (...) l'étude du modèle qui pose [avec] l'étude de l'homme agissant, 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, l'École [des beaux-arts] pourrait inscrire, avec vérité, dans son programme *Étude de la nature*».

LE MAÎTRE ET LE PROFESSEUR

Horace Lecoq de Boisbaudran distingue le rôle du maître de celui du professeur: «On confond, en effet, presque toujours les mots Maître et Professeur, ainsi que les idées qu'ils expriment. La distinction est pourtant des plus simples: les maîtres de l'art enseignent par leurs œuvres, les professeurs par la parole et la méthode. Raphaël, ce maître grand entre tous, exerce et exercera sans doute toujours, par ses ouvrages, une influence magistrale. (...) Mais Raphaël était-il professeur dans l'acception réelle du mot? S'occupait-il avec un soin attentif, assidu, d'instruire, de former des élèves en vertu de principes réfléchis? Il est difficile de le croire» car «l'école de Raphaël, comme celles de la plupart des artistes très illustres, absorbée dans l'admiration du maître, a manqué de virtualité propre, de puissance d'initiative; Jules Romain lui-même, malgré son admirable organisation, n'a été qu'un brillant reflet».

Et l'auteur poursuit: «Il y a entre le professeur et l'artiste exécutant un point de différence fondamental. L'artiste peut être exclusif, injuste dans ses opinions. Il peut, il doit croire posséder seul la vérité de l'art. Il y a là souvent pour lui une conviction passionnée qui fait sa force. Mais qu'on essaie de donner, par la pensée, au professeur, ce genre de force et de passion, et l'on comprendra combien rapidement le jeune élève, dominé, subjugué, perdra tous les caractères, toutes les délicatesses de sa nature; peut-être pourra-t-il acquérir du talent, mais ce sera le talent de son maître». «Le véritable professeur» doit éviter de «s'attacher exclusivement à une seule conception de l'art», mais «comprendre toutes celles qui se sont déjà produites, et accueillir chez ses élèves tous les nouveaux modes d'expression qui peuvent se produire encore; surtout il ne leur proposera jamais son propre exemple; car plus il saura paraître impersonnel, MIEUX IL assurera LEUR PERSONNALITÉ. Que l'on comprenne donc ce que la fonction du professeur exige d'abnégation, de dévouement, de savoir, d'élévation dans les idées».

L'ALLIANCE DU PLAISIR AU DESSIN

L'exposition des dessins de Rodin donne la mesure des continuités et des ruptures que les artistes opèrent à travers leurs œuvres. La formation qu'ils ont reçue peut tenir place, parmi d'autres facteurs repérables, dans ces phénomènes. Mais ce qui prend naissance et se révèle dans la création artistique procède d'une alchimie plus impalpable encore. Cerner les relations mystérieuses qui nouent le plaisir au dessin est le projet que s'est donné le philosophe Jean-Luc Nancy, et auquel il convie le spectateur. Les textes et l'exposition « Le plaisir au dessin » sont le résultat de la carte blanche confiée à l'auteur par le musée des Beaux-Arts de Lyon entre octobre 2007 et janvier 2008. Réalisée avec le concours de trois commissaires²¹, l'exposition réunissait plus de 150 œuvres issues des collections publiques françaises. Le musée Rodin avait compté parmi les prêteurs avec trois de ces dessins. L'un figurait dans la section « La forme qui se cherche – La rature »; les deux autres dans la section « Des plaisirs à dessein, Éros ». Les propos de Jean-Luc Nancy nourrissent la réflexion sur ce qui unit si intimement le dessin et le plaisir, « entendu non pas comme simple satisfaction, mais comme le plaisir de désirer », et la création « comme la mise à l'œuvre de ce plaisir de désirer », ainsi que l'écrit Sylvie Ramond, directeur du musée des Beaux-Arts de Lyon²².

Ce plaisir, pour Jean-Luc Nancy, n'est jamais clos; car si « le plaisir de l'art n'est paisible qu'à la mesure d'une relative stabilité de l'œuvre (...) celle-ci se défait d'elle-même: elle se redemande, elle rouvre le désir d'où elle a surgi. Elle ne se confond pas avec l'ouvrage. Elle a toute sa force dans ce qui la met en peine d'elle-même, de son idée ou de sa forme. En peine: en mal de délivrance, en souffrance, en attente, en désir de ce qu'elle sait ne pouvoir s'apaiser qu'en une excitation recommencée ». Cet attrait sans lequel « on ne parlerait plus d'art » et vers quoi tendent l'artiste et le spectateur, est aussi « celui que l'œuvre prend à elle-même », celui « qui la tire et qui l'ouvre, qui la tend au-delà de son achèvement, et qui est le plus proprement le plaisir infini, non conclusif, auquel tendent le désir de l'artiste et le nôtre grâce au sien ».

L'ouverture de la « forme se formant » est bien pour Jean-Luc Nancy ce qui caractérise le dessin. Qu'il soit « imitatif » ou « représentatif », « réaliste » ou « abstrait », le dessin est début, départ, origine, envol, élan ou levée. « Dans l'idée du dessin » – nous dit-il, « il y a la singularité de l'ouverture – de la formation, de l'élan ou du geste – d'une forme. (...) Le dessin, c'est la forme non donnée, non disponible, non formée. C'est au contraire le don, l'invention, le surgissement ou la naissance de la forme. "Qu'une forme advienne", telle est la formule du dessin – et cette formule implique, en même temps que le désir et l'attente de la forme, une façon de s'en remettre à une venue, à une survenue, voire à une surprise qu'aucune formalité antérieure n'aura pu ni précéder ni donc préformer ».

« En d'autres termes, le dessin déploie un sens inédit, non pas conforme à un projet déjà formé, mais emporté par un dessein qui se confond avec le mouvement, le geste et l'expansion du trait. Son plaisir est la jouissance de ce déploiement, ou bien ce déploiement lui-même en tant qu'il s'invente, se trouve et s'appelle plus loin, lancé sur la trace de ce qui ne l'a pourtant pas précédé. (...) "Dessiner", c'est tout à la fois faire naître la forme – la faire en la laissant naître – et ainsi la montrer, la mettre en évidence – ou plutôt, là encore, laisser son évidence s'offrir et se disposer». Ce plaisir du commencement est celui d'un désir « moins tendu vers un objet à atteindre que vers cette ouverture même, vers son élan, vers sa propre possibilité » (...) ou plutôt « la possibilité indéterminée du possible en tant que tel ».



Parce qu'il est « le geste qui procède de l'idée de montrer une forme, de la tracer afin de la montrer » le dessin rappelle sa double appartenance au régime du projet (le dessein) et à celui de la trace. Mais le dessin n'est pas pensée « démonstratrice ». Il est monstration, il met « devant le fait accompli ». Sa démonstration n'est pas démonstration d'une chose, mais « celle de la forme de la chose en tant que pensée ou pensable – de la chose idéale si l'on veut bien distinguer strictement ce mot de son trop proche cousin idéal ».

Le dessin, dans l'acte, la puissance et la tension d'une forme qui se forme « nous offre l'essence et l'excellence » du geste de l'artiste, qui « appartient aussi bien au danseur, au musicien, au cinéaste ». Le geste dont il s'agit est comme « un sens offert à même le corps », « à même un corps qui se fait moins actif, efficient ou opératoire qu'il ne se prête à une motion – et à une émotion – qu'il accueille, venant de plus loin que sa corporéité fonctionnelle ». Ce corps gestuel se fait « le corps-organon de l'art, donc de la technique (ars-techné) mise en jeu, ici graphique, là vocale ou colorée, tactile ou verbale ».

Pour Jean-Luc Nancy, « aucun dessein ne se résout dans la (re)production d'un dessin rigoureusement fixé. De manière symétrique, aucun dessin ne se limite à simplement transcrire le dessein d'où il naît ». « Il en va ainsi, à coup sûr, de tout geste d'effectuation. Ni l'ingénieur, ni l'athlète, ni le cultivateur ne se contentent d'exécuter les étapes successives d'un plan formé d'avance. Mais la différence propre de l'art, la différence du geste qui dessine pour "le plaisir" de dessiner, se fait lorsque le dessein incorpore à sa propre intention une dimension qui excède l'intention : une tension pour laisser la forme s'ouvrir à sa propre formation, quelle que soit l'idée, la visée, la fin qu'on aura pu lui donner. En toute forme d'art se joue quelque chose de ce qu'on appelle dans d'autres contextes le plaisir du geste. "Il faut toujours – écrit Matisse – suivre le désir de la ligne, le point où elle veut entrer ou mourir". C'est de cette disposition à "suivre" qu'il est question dans l'art ».

Le dessin c'est aussi l'inachèvement ou plutôt « l'infini du paraître » : « le mouvement par quoi l'apparence est possible » ne peut lui-même être fini. « Le trait, ou plutôt le tracé ou mieux encore le tracement du trait – ce geste n'est rien d'autre que l'infini en acte que le dessin nous montre, qu'il tend vers nous pour que nous le produisions à nouveau en nous ».

De cette ouverture et de cet inachèvement, de ce qui se révèle en tant que non-donné, « comme nouveauté irréductible à aucune condition préalable » l'auteur tire une approche singulière de l'histoire de l'art : « une histoire de la multiplicité indéfinie des formes qui ne mettent au jour aucune forme enfouie au fond des choses, aucun schéma préalable – pas même et surtout pas un schéma, une idée ou un concept de l'"art". Ce qui se révèle, au contraire, ce qui se dessine – s'annonce, se donne à pressentir – de manière incessamment nouvelle, n'est rien d'autre que ceci : le monde n'est rien de conforme à un plan donné, mais sa vérité se confond avec son dess(e)in toujours en formation. En toutes ses formes, en toutes ses façons, graphiques, sonores, dansantes ou autres, le dessin désigne ce dessein sans projet ni plan ni intention. Son plaisir ouvre sur cet infini ».

 Jean-Luc Nancy, philosophe; Éric Pagliano, conservateur du patrimoine, pensionnaire scientifique à l'Institut national d'histoire de l'art; Sylvie Ramond, conservateur en chef du patrimoine, directeur du musée des Beaux-Arts de Lyon; assistés de Coline Valdenaire.  Nancy, Jean-Luc, Pagliano, Eric, Ramond, Sylvie, *Le plaisir au dessin*, Lyon, Éditions du musée des Beaux-Arts de Lyon / Hazan, 2007, p. 9.

LE DESSIN DANS LES PROGRAMMES SCOLAIRES

Le dessin a aussi son histoire scolaire. L'article précédent, qui interroge ce qu'«est» le dessin, ou ce que c'est que « dessiner » peut en constituer l'arrière plan. De ses débuts dans l'enseignement général des lycées au XIX^e siècle, à nos jours dans le cours d'arts plastiques au collège, la place du dessin révèle une évolution qui, au-delà des questions de méthode, concerne les finalités d'une éducation artistique pour tous au sein de la scolarité obligatoire. Cette évolution participe d'une histoire culturelle. Elle peut éclairer des choix pédagogiques ou personnels en matière de démarche, d'objectifs, de références dans une pratique scolaire ou non scolaire du dessin. Le contact irremplaçable avec les œuvres y trouve toute sa justification.

1. MISE EN PLACE D'UN ENSEIGNEMENT AU XIX^E; CONTEXTE, ENJEUX ET MÉTHODES

Au lendemain de la Révolution, deux conceptions héritières du passé accompagnent la création d'un enseignement artistique à l'école. Une conception utilitaire issue de la tradition des arts mécaniques, qui répond aux besoins économiques accompagnant la période préindustrielle, et une conception « intellectuelle » issue de la tradition des arts libéraux. Le dessin constitue le seul véritable contenu à la base de ces deux finalités. Dans le même temps, une fonction nouvelle est conférée aux œuvres artistiques avec l'émergence du musée. En 1793, en affectant le Louvre aux « monuments des arts et des sciences », la Convention place le « Musée des Arts » sous le contrôle de la Commission de l'Instruction publique. Ainsi, avant même que l'enseignement du dessin n'ait obtenu sa place comme discipline au sein de l'enseignement public, le musée se voit confier une fonction d'éducation, exprimée par le peintre David en ces mots : « Le Muséum n'est point un vain rassemblement d'objets de luxe et de frivolité, qui ne doivent servir qu'à satisfaire la curiosité. Il faut qu'il devienne une école importante. Les instituteurs y conduiront leurs jeunes élèves; le père y emmènera son fils ». Dans ce contexte nouveau, une véritable réflexion sur les finalités d'un enseignement du dessin reste à élaborer mais c'est surtout à travers la question des méthodes d'enseignement que différents courants s'expriment au XIX^e siècle.

DE NOUVELLES ÉCOLES

En 1792, sous la Convention, les collèges de l'Ancien Régime sont remplacés par les Écoles Spéciales et les Écoles Centrales. Le dessin y figure parmi les disciplines prévues avec l'histoire naturelle, les langues anciennes et vivantes, les mathématiques, la physique-chimie, la grammaire, les lettres, l'histoire et la législation. Sous le Consulat (1799-1804) l'inscription du dessin dans l'enseignement général se précise. Les Lycées de garçons créés en 1802 instituent des séances quotidiennes de dessin. Les enseignants, souvent peintres malchanceux refusés des salons, sont recrutés par les directeurs d'école ou les proviseurs parmi les artistes régionaux. Être peintre ne pouvant se concevoir en dehors d'un passage par les Beaux-Arts, on peut admettre que l'enseignement dispensé reproduit l'enseignement reçu, essentiellement fondé sur le dessin. La suprématie du dessin fera d'ailleurs longue date comme en témoigne J.D. Ingres en

1863: « L'École des Beaux-Arts il est vrai, n'a pas d'école de peinture proprement dite, elle n'enseigne que le dessin, mais le dessin est tout, c'est l'art tout entier. Les procédés matériels de la peinture sont très faciles et peuvent être appris en huit jours ». Suivant le niveau et les sections, l'enseignement du dessin dans les lycées s'effectue dans le registre plutôt artistique du dessin « d'imitation », où la « Nature » perçue à travers les œuvres d'art est donnée comme référence, la copie de modèles étant à la base des apprentissages ; ou dans le registre d'un dessin plus scientifique lié à la géométrie descriptive, pour les élèves qui se destinent aux carrières d'ingénieurs. Parallèlement, les futurs créateurs des industries de luxe et des métiers d'art, dont la formation était jadis assurée par les corporations, sont pris en charge par les manufactures dans leurs propres écoles, ou par certaines municipalités comme la Ville de Paris. Les Écoles Primaires Supérieures, réservées aux garçons, sont créées en 1833 pour assurer aussi cette formation professionnelle. Elles deviennent Enseignement Secondaire Spécial en 1847. L'enseignement porte avant tout sur « l'étude des sciences et de leurs applications, sur les notions de comptabilité et d'économie politique ». L'enseignement du dessin est basé sur la géométrie et occupe un quart du temps. Il est le premier et le seul où le dessin tient une telle place.

La deuxième moitié du XIX^e siècle voit se construire progressivement une réflexion, une structure, des programmes et un corps d'enseignants qualifiés.

UN NOUVEAU CONTEXTE

Lors de l'Exposition Universelle qui présente à Londres en 1851 les « Arts Appliqués à l'Industrie », la France n'apparaît pas à son avantage face à la concurrence internationale, en particulier anglaise. Les commentaires qui incriminent l'enseignement poussent l'État français à se reconnaître une responsabilité dans le domaine du dessin. Il s'agit alors de rétablir le goût de la grande tradition, de l'enseignement primaire à l'enseignement professionnel, le dessin industriel étant présenté comme le début de la vulgarité dans l'Art et par conséquent dans l'industrie. Lorsqu'à son tour la France organise à Paris l'Exposition Universelle de 1855, Napoléon III donne une place conséquente aux Beaux-Arts et à la peinture française en particulier, tandis que les Arts décoratifs sont présentés séparément au Palais de l'Industrie.

Dans les Lycées Impériaux, créés en 1852, toujours réservés à une petite élite de garçons, l'enseignement obligatoire du dessin continue d'être assuré dans toutes les classes, à raison d'une à trois heures hebdomadaires selon les niveaux et les sections. La préoccupation majeure consiste alors à choisir parmi les méthodes proposées celle qui permettra de préparer de façon générale aux formes diversifiées du dessin : dessin linéaire, géométrique ; dessin d'art, d'imitation ; dessin ornemental ; dessin scientifique lié à la géométrie descriptive. La controverse qui se fait jour entre différentes tendances conduit le ministère à créer en 1853 une commission chargée de rechercher le plan adéquat. Présidée par Félix Ravaisson (1813-1900), philosophe de formation, membre de l'institut du Conseil Impérial de l'Instruction publique et Inspecteur général de l'enseignement supérieur pour les lettres, elle compte parmi ses douze membres les peintres Delacroix, Flandrin, Ingres et Meissonnier (ces deux derniers n'y siégeront pas).

LE DESSIN SELON RAVAISSON : SON BUT EST CELUI QUE L'ART SE FIXE

Le rapport Ravaisson affirme d'emblée une position ferme : le dessin n'est pas la géométrie, il relève de l'esprit et de l'unité, son but est celui que l'art se fixe. « En ne se bornant pas à reproduire la lettre des formes et des proportions, en exprimant le sens, le caractère, l'esprit propre, l'art s'élève de l'imitation à l'interprétation. En exprimant par la beauté la raison même des choses, il s'élève plus haut encore ; il n'énonce plus seulement ce que sont les choses, mais ce qu'elles doivent être ; il représente, il expose ce que la philosophie explique : la cause, le principe ». Les méthodes conduisant à des automatismes, à des procédés et à la suppression du jugement personnel sont critiquées. La clef du dessin c'est « l'intelligence de l'ensemble » et non la simplification géométrique. Les modèles doivent être empruntés « aux meilleurs maîtres de tous les temps » et la figure humaine est un modèle idéal. « La photographie aussi pourra venir en aide »,

«soit en multipliant des dessins de bons auteurs» soit en offrant des reproductions de chefs d'œuvre de la peinture ou de la sculpture, ou des représentations de la nature. «Quant aux modèles en relief, c'est parmi les chefs d'œuvre de la sculpture antique qu'ils devront presque tous être choisis». Cette méthode qui s'adresse au public restreint des Lycées de garçons vise à former l'esprit, l'œil et le goût. Par son approche de l'art comme faculté universelle elle est bien dissociée de la méthode basée sur la «construction géométrique», (...) «conçue pour servir à enseigner le dessin à la classe ouvrière, à cette classe qui a besoin pour l'exercice d'une foule de professions plus ou moins mécaniques, d'une connaissance élémentaire du dessin et qui ne peut consacrer que peu de temps à l'acquérir».

Dans cet enseignement, la place assignée à la couleur tient seulement en quelques mots : «Peut-être à ces études pourrait-on ajouter quelques leçons pratiques sur l'emploi de la couleur dans l'ornementation, leçons qui initieraient dans une certaine mesure à la connaissance des rapports et à l'harmonie des tons».

MESURES CONCRÈTES ET RETOMBÉES

Les conditions d'application du rapport Ravaisson restent sommaires jusqu'à la Troisième République. De 1852 à 1880 les programmes du Lycée varient plus par leur intitulé que par leur contenu. En 1853, associée au «dessin d'imitation», la couleur est mentionnée comme contribution normalisée à la qualité du «rendu». «À la fin de la dernière année de cours, les élèves reproduisent quelques modèles d'ornement en couleur». «Les dessins lavés devront être faits à teintes plates, avec l'emploi de couleurs conventionnelles. Pour faire sentir la forme des corps ronds, on n'emploiera au plus que quatre teintes plates de nuances plus ou moins foncées».

Sous le ministère de Victor Duruy, en 1867, le dessin est introduit dans l'enseignement secondaire des jeunes filles, conçu sur le modèle de l'Enseignement Secondaire Spécial des garçons d'où les langues mortes sont exclues. L'instruction des jeunes filles est fixée en 1880 par la loi Camille Sée dans «l'intérêt de la culture et de l'harmonie dans les familles». Les programmes excluent toujours les langues anciennes et outre les disciplines intellectuelles (français, histoire et géographie, langues vivantes, sciences) ils comportent des études «spécifiquement féminines» comme la couture, la musique, le dessin.

LE RECRUTEMENT DES PROFESSEURS

Alors qu'à l'échelon national la formation des professeurs de dessin n'est pas assurée et que leur recrutement n'est pas réglementé, la Ville de Paris dont l'enseignement est essentiellement à visée professionnelle instaure en 1865 le premier recrutement d'enseignants qualifiés. Cependant à l'échelle nationale, le bilan global de cette période est pessimiste. En 1867 Charles Robert, conseiller d'état, secrétaire général du ministre de l'Instruction Publique, dans un bilan de la situation de l'enseignement du dessin en France, écrit : «La Ville de Paris qui possède le nerf du progrès, l'argent, a seule agi d'une manière efficace. (...) Lors de l'exposition de 1867, des rapporteurs constatent que l'enseignement artistique des lycées est très faible. Le niveau est presque partout également mauvais (...) beaucoup de professeurs de dessin ne connaissent ni les principes, ni la manière d'enseigner cet art, (...) leur propre goût est faussé, et le zèle, la bonne volonté qui les animent n'aboutissent souvent qu'à leur faire donner, de très bonne foi et avec une conviction profonde de mauvaises leçons».

DE NOUVELLES RÉFORMES

En 1878 la réforme de l'enseignement entreprise par Jules Ferry confirme l'enseignement du dessin au rang des autres disciplines dans les Lycées et Collèges d'État de garçons. Elle est suivie de la création d'un corps d'inspecteurs puis d'un recrutement de professeurs qualifiés. Eugène Guillaume, directeur de l'École des Beaux-Arts, se voit confier une commission d'étude dont Jules Ferry fixe les travaux : définir une méthode d'enseignement, rédiger des programmes, dresser une liste de modèles, créer un Musée Pédagogique du Dessin. Mais la prolifération des méthodes ramène toujours à la question du choix de celle qui, en dernière instance, résoudra

tout. Lecoq de Boisbaudran souligne à ce propos : « Depuis quelque temps, de nouvelles méthodes de dessin se présentent en grand nombre, chacune d'elles affirmant la supériorité de ses procédés et de ses résultats, et sollicitant de l'État ou de la ville une adoption exclusive ». Le promoteur de ce « bon choix » sera pressenti en la personne d'Eugène Guillaume, dont les thèses contredisent celles de Félix Ravaisson.

EUGÈNE GUILLAUME ET LA MÉTHODE GÉOMÉTRIQUE

Sculpteur célèbre jouant un rôle important au sein de l'Union Centrale des Beaux-Arts Appliqués à l'industrie, Eugène Guillaume (1822-1905) est membre de l'Institut et directeur honoraire de l'École des Beaux-Arts. Jules Ferry le nomme en 1879 président de la Commission qui portera son nom. Cette Commission est chargée d'établir un programme, une méthode et une liste de modèles; elle fixe son choix sur la méthode « géométrique » qu'Eugène Guillaume préconisait alors en tant que Directeur de l'École Nationale des Beaux-Arts. « Le caractère de tout enseignement élémentaire est d'être fondé sur la raison, et par conséquent de s'adresser à tous sous la forme de principes à peu près absolus (...). Nous devons dire avant tout que le dessin doit être considéré au début bien plutôt comme un mode de représentation positive que comme un moyen d'exprimer des sentiments. Il faut le considérer surtout sous le rapport de la correction et de l'exactitude, l'envisager en un mot par son côté utile qui consiste d'abord à bien copier. On exercera les yeux et la main des élèves, tandis que par le choix des modèles, pris parmi les œuvres les plus admirables de l'Antiquité et des temps modernes - (NB : à l'époque il s'agit de la période Renaissance/Révolution) -, on fera insensiblement l'éducation de leur goût; on leur enseignera, en y insistant, l'usage des moyens de précision; enfin on cultivera leur mémoire, afin de fortifier l'observation et de nourrir en eux, si elles existent, les facultés créatrices (...) ».

La méthode Guillaume est unique et rationnelle, son évolution va du simple au complexe dans l'acceptation la plus économique de ce principe, réduit au règne de la géométrie. Grammaire du dessin, la géométrie est la clef unificatrice aussi bien de la Nature que du champ social (volonté d'un égalitarisme impulsé par l'école obligatoire), que de la formation du goût, que de l'être entier. Elle s'applique aussi bien au dessin « géométrique ou graphique » qu'au dessin « d'imitation ou plastique » prescrits par les programmes. Elle convient à tous les niveaux, à tous les publics scolaires qu'ils soient professionnels, futurs artistes ou simples citoyens. Dans ce cadre, la couleur garde le statut d'accompagnement du dessin; elle est mentionnée, dans les programmes de 1880, uniquement à propos des « dessins géométriques » dont quelques-uns pourront être exécutés au « lavis à l'encre de chine et à la couleur ».

Pour le secondaire, les finalités s'inscrivent dans le contexte élitiste des Lycées de garçons de cette époque pour lesquels Eugène Guillaume affirme : « En recevant ces bons enseignements, les élèves des lycées pourraient, sans aucun préjudice, donner relativement peu de temps au dessin lui-même. C'est par le niveau des idées et non par de vains talents d'amateurs que doit s'établir le genre de supériorité qui convient aux classes élevées de la société. L'opinion publique serait plus autorisée si les hommes du monde, éclairés par leurs études et placés d'ailleurs au-dessus de l'intérêt, pouvaient la diriger; tandis qu'à présent on les voit subir les caprices de la mode ou les inspirer, et que sous le rapport de la théorie comme de la pratique de l'art, ils sont exposés à se trouver fort inférieurs aux intelligents ouvriers de nos industries ».

La positivité du « géométrisme », répondant aux besoins des mutations économiques et du développement de l'industrie pendant la période 1865-1880 où se constitue la grande industrie moderne, sera préférée pour un temps à la sensibilité et à l'imagination, sans que la formation du goût en soit exclue. « Mélange à la fois pragmatique et autoritaire de pratiques techniques et d'applications scientifiques, l'enseignement du dessin trouve alors sa voie, celle d'une discipline instrumentale, en partie au service des sciences d'observation, en partie au service du goût. Ce programme ambigu parvient, pour le meilleur et pour le pire, à être doublement décalé, à la fois par rapport à l'enseignement académique, à la fois par rapport à l'art vivant ²³ ».

²³ Monnier, Gérard, *Des beaux-arts aux arts plastiques, une histoire sociale de l'art*, La Manufacture, 1991.

RAVAISSON-GUILLAUME, DEUX ARRIÈRE-PLANS PHILOSOPHIQUES SUR L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN

À la fin du XIX^e siècle, le débat Ravaisson/Guillaume n'est pas clos, comme en témoignera la réforme de 1909. Au delà des options énoncées sur l'enseignement du dessin, deux arrière-plans philosophiques s'opposent. Pour Henri Bergson : « Toute la philosophie de Monsieur Ravaisson mérite de cette idée que l'art est une métaphysique figurée, que la métaphysique est une réflexion sur l'art et que c'est la même intuition diversement utilisée qui fait le philosophe profond et le grand artiste ». Eugène Guillaume, quant à lui, pense que la raison hégémonique, universelle, analytique commande. Le monde est conçu comme géométriquement structuré ; l'intelligence l'emporte sur le sensible. Selon Christiane Mauve ²⁴ on peut penser que « si l'institution a retenu la méthode Guillaume, c'est parce qu'elle continuait à postuler l'unité d'une discipline malgré la diversité de ses formes », « car c'est pour tenir ensemble les usages artistiques, scientifiques et techniques du dessin qu'Eugène Guillaume en définit l'élémentaire et l'essentiel comme géométrique ».

²⁴ *Esquisses pour une généalogie des enseignements artistiques à l'école primaire - 1880 : l'enseignement du dessin*, Art et éducation, travaux 51, Université de Saint-Étienne, CIEREC, 1986.

2. ÉVOLUTION AU DÉBUT DU XX^E SIÈCLE : NOUVELLES FINALITÉS

LA RÉFORME DE 1909

La réforme générale de 1902 voit reculer la culture classique. Une filière moderne distincte est mise en place pour l'enseignement des garçons en Lycée. L'Enseignement Secondaire Spécial et l'enseignement classique fusionnent en une seule structure, divisée en quatre sections. À raison de deux heures hebdomadaires, l'enseignement du dessin est obligatoire à tous les niveaux sauf en terminale où il est facultatif. Le nombre des disciplines augmente et le dessin compte parmi les neuf disciplines mentionnées au plan d'études. De son côté l'enseignement féminin connaît au début du XX^e siècle une réelle impulsion ; à la veille de la guerre de 1914, il se rapproche de l'enseignement général des garçons. Dès 1902 un premier recul des principes d'Eugène Guillaume est acté : le dessin (ou dessin d'imitation pour le second cycle) est séparé du dessin géométrique qui est confié au professeur de mathématiques.

La réforme de l'enseignement du dessin fait suite à un rapport présenté en décembre 1908 par Gustave Belot devant le conseil supérieur de l'Instruction Publique. Il concerne tous les niveaux, de l'école primaire au lycée. La méthode Guillaume y est longuement récusée : « Je me contenterai donc de dire que (...) la méthode nouvelle (...) peut se résumer ainsi : c'est la substitution de la synthèse à l'analyse, de la vie au mécanisme, de la spontanéité, avec ses risques et ses inégalités, mais aussi avec sa variété et sa fécondité, à la précision et à la perfection de procédés rigoureusement réglementés. Nous avons relu avec soin les Instructions de 1890, et nous avons été frappés de l'inspiration intellectualiste et rationaliste qui les domine. Elles écartent le sentiment de façon systématique ».

Bien que le terme « méthode intuitive » soit repris, la filiation avec Ravaisson n'est pas directement revendiquée. Son influence y est présente, mais des conceptions nouvelles, issues des recherches pédagogiques internationales, de l'intérêt porté au dessin d'enfant et du développement des études de psychologie, donnent de l'importance à la personne : c'est « l'enfant lui-même qui commence à être considéré comme un sujet de création plastique » (Christiane Mauve). Sa liberté de sentiment et la liberté d'action du maître sont ensemble affirmées. Le dessin devient instrument général de culture. La nature concrète, aimée pour elle-même, peut être traduite naïvement. Le dessin ne doit pas être abstrait, la géométrie n'étant pas dans la nature telle que nous la percevons immédiatement. « À l'exemple des anciens et des grands maîtres, la méthode prend pour base l'observation directe de la nature, c'est à dire des objets réels et des formes vivantes (...). Les croquis rapides faits d'après nature, où la forme humaine et le paysage tiendront la première place, seront l'exercice préféré ».

La formation de la personne est visée en priorité : « l'enseignement du dessin dans les lycées et collèges ne doit en aucune façon être dirigé en vue d'une profession spéciale. Mieux vaut une

traduction personnelle et fautive, qu'une traduction exacte, mais mécanique» (Présentation des programmes de dessin des lycées de garçon, 1909).

L'élargissement du champ entraîne la diversification des techniques qui s'étend à la couleur et au modelage. «Si le modèle proposé, c'est l'objet réel, la couleur n'est pas séparée de la ligne, beaucoup moins réelle pour l'œil que la surface qu'elle limite. (...) Le crayon de couleur, le pastel l'aquarelle ne seront plus des fruits défendus». Les outils pédagogiques eux-mêmes se diversifient et la carte postale s'ajoute à la photographie déjà recommandée par Ravaisson.

La coordination du dessin avec les autres disciplines est recommandée comme «moyen de donner aux enfants le sentiment de la valeur et de la portée de cet exercice traité jusqu'ici comme un travail accessoire et à côté». Mais le manque de confiance avoué quant aux compétences des professeurs de dessin suggère que les représentants de l'institution, à travers cette validation par les autres disciplines, cherche à combler les lacunes d'un enseignement dues à l'absence de formation de ses maîtres. «Assurément il faut s'attendre par endroits à quelque flottement et à quelques difficultés d'adaptation; la nouvelle méthode suppose chez les professeurs de dessin un niveau de culture générale qui n'est pas atteint uniformément aujourd'hui». L'ensemble des programmes, de la 6^e à la terminale, reste limité à trois pages. Ils comportent, pour chaque niveau, cinq rubriques: dessins faits en classe d'après des modèles; arrangements décoratifs; dessins et croquis de mémoire; dessins faits hors de la classe; modelage. Pour le second cycle il est question «d'études de reproductions d'œuvres d'art» et de «visite des musées et des monuments». La guerre de 1914-1918 et ses retombées vont retarder l'application des programmes qui ne se fera que partiellement dans les années 20.

3. DU DESSIN AUX ARTS PLASTIQUES

Le développement qui suit est centré sur la trajectoire menant de l'enseignement du dessin à celui des arts plastiques au collège aujourd'hui, dans le cadre de l'enseignement artistique obligatoire dispensé à tous les élèves. La question des relations du dessin avec les enseignements artistiques dans les différentes voies du lycée n'en fait pas partie, non plus que celle des relations du dessin aux arts visuels, dans lequel il s'inscrit désormais à l'école maternelle et primaire.

Entre les deux guerres, l'horaire de dessin dans la voie «classique» et «moderne» du Lycée tend à diminuer. Il passe à une heure hebdomadaire en 1941 de la 6^e à la 3^e. Le champ d'étude comprend en 1943: le dessin d'observation, la composition décorative, le dessin d'imagination, le croquis coté, les travaux pratiques. «Le dessin d'observation doit avoir dans le programme la première place et tous les autres exercices doivent être fondés sur lui». À partir de 1964 l'enseignement du dessin devient facultatif dès la seconde. Les programmes sont révisés plusieurs fois jusqu'aux années 1960, ne subissant à chaque fois que peu de changements. Malgré sa dénomination officielle de «discipline artistique» la coupure avec le champ artistique contemporain est totale et il faudra attendre les années 70 pour voir l'écart se combler. Après la Seconde guerre mondiale, le baccalauréat devient obligatoire pour le concours de recrutement des professeurs de dessin. En 1952 le nouveau concours, intitulé «Diplôme de Dessin et Arts Plastiques», annonce une nouvelle identité disciplinaire: les «arts plastiques». «Son titre fait apparaître assez curieusement une dichotomie entre deux champs artistiques: celui du dessin et celui des arts plastiques; le premier renvoyant à une certaine tradition pédagogique, le deuxième à une modernité annoncée».

Après la réforme de 1959 qui porte l'obligation scolaire à 16 ans, les Collèges d'enseignement secondaire (C.E.S.) regroupent en 1963 les trois cycles parallèles précédents: enseignement «court», «long» et «de transition». Les instructions officielles de 1964 présentent le dessin comme contribution à la culture générale et à l'éducation artistique, non séparable des autres disciplines car toutes nécessitent «les mêmes opérations générales de l'esprit». Les contenus

de l'enseignement de « Dessin et Arts plastiques » s'orientent vers l'approche des codes plastiques : couleur, forme, volume, proportion, décoration, composition, technique d'exécution. « L'imitation » et « l'illustration » cèdent le pas à « l'expression » et à « la création » et une timide divergence par rapport aux modèles académiques est perceptible. Il est également question d'une certaine « dimension artistique » : « Lorsque les études préparatoires de l'artiste pourront être mises sous les yeux des élèves on s'efforcera de montrer grâce à elles ce qu'est la création artistique ». L'augmentation des effectifs des classes crée sur le terrain des conditions très difficiles. Le cours se joue dans la restriction du matériel, de l'espace, des contenus.

EXPÉRIMENTATIONS AUTOUR DE LA CRÉATIVITÉ

Au cours des années soixante, un triple essor – dans le cadre des classes, du côté de la culture et du côté de l'art – va considérablement modifier la situation. Le dédoublement des classes (en 6^e et 5^e) favorise des expérimentations influencées par les recherches américaines sur la créativité et permet une autre gestion de l'espace : la diversité des matériaux, la gestualité, le travail sur de plus grands formats sont possibles et aboutissent à des productions qui « se donnent à voir ». Dans le prolongement de la contestation du système éducatif générée par les événements de mai 1968 un « comité pour la réforme de l'enseignement artistique » est constitué et une filière universitaire d'arts plastiques est créée. Le premier CAPES « Arts plastiques » a lieu en 1972 ; l'agrégation est créée en 1976. Les Universités d'arts plastiques élaborent une formation s'ouvrant aux sciences humaines et à l'art vivant. La décoration, l'étude documentaire, l'anatomie, disparaissent. La démarche artistique contemporaine, le caractère « didactique » de l'art et la relation pratique/théorie modèlent l'enseignement donné ; à l'instar des mouvements « conceptuels », le discours prend de l'importance.

Ces particularités infléchissent l'identité du nouvel enseignement des arts plastiques en collège, où perdure provisoirement le dédoublement des classes en 6^e et en 5^e. Sur le terrain, les enseignants abandonnent les références modélisantes et poursuivent leurs expérimentations sur la créativité et la « non-directivité ». L'enseignant tend à échanger sa maîtrise de diffuseur de connaissances pour celle de constructeur d'événements pédagogiques.

LE COLLÈGE UNIQUE

En 1975, dans un souci de démocratisation, les « filières ségréguées » du collège sont supprimées. Le « collège unique » est institué, reprenant les finalités antérieurement dévolues à l'école primaire. Face à des classes devenues hétérogènes et des effectifs lourds du fait de la suppression des dédoublements, en prise avec un espace scolaire inadapté, de faibles moyens, et un temps morcelé, de nouveaux dispositifs didactiques se structurent. Les innovations et la réflexion théorique se font en rupture avec un enseignement caractérisé par un nombre réduit de productions, rigoureusement programmées par des exercices d'application, toujours bidimensionnels et réalisés sur de petits formats. Il s'agit de renverser un enseignement impositif, dont le schéma est devenu inadéquat (exposé explicatif, consignes d'exécution, guidage de la réalisation, production attendue) en une forme de cours interrogative qui permette d'articuler la pratique et la réflexion.

LE DESSIN, MOYEN PLASTIQUE

De nouveaux programmes, en 1978 puis en 1985, prennent en compte cette évolution. Ils insistent sur la créativité, le développement de la sensibilité et de l'expression. Le dessin, comme la couleur, sont intégrés à la rubrique des « moyens plastiques ». La connaissance du champ plastique est désormais considérée comme un moyen propre à enrichir l'expression et à sous-tendre l'analyse critique. « Formation à l'art » et « formation par l'art » sont les mots clés des instructions. Donner du sens, mettre en relation pratique et théorie et faire référence au champ artistique contemporain sont désormais les corrélats de l'expression et de la pratique plastique. La créativité trouve son pendant dans une analyse critique qui vise à re-situer les réponses données par les élèves par rapport à la question ou au problème posé. L'ouverture du champ artistique s'étend aux moyens d'expression. « Les techniques modernes productrices de

nouvelles images sont à utiliser au même titre que le crayon, la gouache ou les collages», mentionnent les programmes.

VERS LE SOCLE COMMUN

Faisant suite au vote de la Loi d'orientation pour l'École en 1989, une « charte des programmes » prévoit en 1992 de « refondre l'ensemble des programmes de l'école primaire à la classe de terminale des lycées ». En arts plastiques, il s'agit de distinguer connaissances et compétences dans l'énoncé des contenus disciplinaires : le programme ne doit pas être « un empilement de connaissances ». Il « doit être pensé de façon (...) à développer chez les élèves les attitudes fondamentales qui donnent sens aux démarches intellectuelles et sociales (esprit critique, honnêteté intellectuelle, curiosité, écoute de l'autre, goût pour l'argumentation...) ». En 1994, le rapport du Conseil national des programmes, s'inscrivant dans une réflexion globale sur la mission de l'école, pose les grands principes d'une définition d'un socle commun de connaissances fondé sur la transmission d'une culture commune par le collège.

LE LIEN THÉORIE/PRACTIQUE ET LA COMPRÉHENSION DU « FAIT ARTISTIQUE »

Dans les nouveaux programmes d'arts plastiques applicables en 1996, l'alliance théorie/pratique est confirmée. La compréhension du « fait artistique » se construit à partir de la pratique, noyau central du cours qui structure les questions, le travail des notions et l'élaboration de la culture artistique. « S'appuyant sur un nombre réduit de notions (espace, lumière, couleur, matière, corps, supports) l'enseignant sollicite les capacités d'invention, incite à l'expression personnelle par des approches diversifiées. Il mobilise chez l'élève perception et action dans une relation étroite à la réflexion ». La place de la pratique est désormais centrale. La pratique permet d'accéder de l'intérieur au savoir aussi bien du point de vue culturel que du point de vue, plus personnel, des comportements de la démarche créative ; elle permet d'aborder le champ artistique à la fois comme objet de connaissances et comme facteur de savoirs comportementaux. Elle permet surtout d'accéder à la complexité de ce qu'est « l'artistique ». Cette question est devenue la question clef de l'enseignement des Arts plastiques.

Les programmes en vigueur depuis 2008 prennent en compte l'introduction de l'Histoire des arts comme enseignement au collège et la mise en place du Socle commun. L'enseignement s'appuie sur les notions de Forme, Espace, Couleur, Matière, Lumière et Temps, « continuellement travaillés dans les pratiques d'expressions plastiques et visuelles ». Les choix et les moyens d'expression propres à l'élève sont mis en avant. « Associant les technologies les plus récentes à des pratiques traditionnelles », l'exploration, l'expérimentation et la diversification des pratiques sont favorisées. « Qu'il soit au centre de la représentation bi et tri dimensionnelle ou de l'action », « le corps est présent à tous les niveaux de l'engagement des élèves et des artistes ». « La question du corps, du geste, de l'action traverse tous les champs d'investigation ».

Le premier champ d'investigation est celui des pratiques bidimensionnelles, graphiques et picturales ; il commence par le dessin, suivi par la peinture et le collage. Le deuxième est celui des pratiques tridimensionnelles, sculpturales et architecturales : la sculpture, le modelage, l'assemblage, puis l'architecture y figurent. Le troisième champ d'investigation est celui des créations photographiques et cinématographiques, avec la photographie, le cinéma et la vidéo, puis le numérique. Les principes de mise en œuvre du programme s'organisent autour de trois axes majeurs de travail, de 6^e à la 3^e : l'objet, l'image, et l'espace.

4. 2008, LE RETOUR DU DESSIN ?

Débarassé de la valeur « instauratrice » que les époques antérieures lui avaient conféré, le dessin n'avait pas pour autant disparu des précédents programmes, ni avant 1987, ni en 1996. Mais il y apparaissait comme une notion générale parmi d'autres (dessin, couleur, matière, lumière, espace, support, corps), ou comme relevant d'un « domaine ». Dans toutes les classes du collège visées par le programme de 1996, l'appellation sous laquelle apparaissait le dessin était le plus

souvent recouverte par l'expression générique de « moyens graphiques », de « geste graphique » ou de « travail graphique ». Pour la classe de troisième, le dessin était mentionné au titre des « savoir-faire, gestes, opérations techniques ». Il était explicitement nommé quand il s'agissait de « savoir reconnaître et utiliser des opérations : en dessin, schématiser, esquisser, réaliser un croquis, rendre compte du volume en modulant le trait et les valeurs ». Le dessin apparaissait aussi comme « question d'arts plastiques », au même titre qu'il existe des « questions de valeurs, de couleurs, de choix d'instruments, de médiums graphiques ou picturaux, qui seront autant de décisions prises consciemment ou non ». Enfin, avoir des connaissances et des compétences en dessin faisait partie des acquis « exigibles » en fin de 3^e. Il s'agissait en particulier « d'avoir acquis des connaissances sur l'ensemble des opérations indiquées comme relevant des savoir-faire, que ce soit en dessin, en peinture ou dans le travail du volume ».

Ce qui fait la différence dans le programme de 2008, c'est d'abord la nouvelle visibilité donnée au dessin, cité en première place dans le « champ des pratiques bidimensionnelles, graphiques et picturales ». Mais ce qui frappe également, c'est la présentation qui en est faite, qui souligne la disposition du dessin à évoluer dans toute sorte de directions, prenant acte au passage de la place particulière que ce médium occupe pour les élèves dans la recherche « d'effets de ressemblance » : « En arts plastiques, le dessin est une activité fondamentale. Dessiner est souvent compris par une majorité d'élèves comme une recherche d'effets de ressemblance entre un "objet" et des traces sur une surface, que cet objet soit observé, mémorisé ou imaginé. Au-delà de cette conception répandue, les arts plastiques font prendre conscience que le dessin permet aussi d'élaborer un projet, de visualiser des formes et un espace possibles. De la première esquisse à la réalisation définitive, l'élève peut avoir recours à une chaîne de dessins révélant l'avancée de sa pensée : esquisses, études de détails, études d'ensemble, qui sont autant de jalons dans sa recherche. À cet aspect préparatoire du dessin s'ajoute une fonction plus expressive, ludique, expérimentale et autonome. Dessiner permet alors à l'élève de laisser libre cours à son imagination, de s'engager dans un parcours aventureux au cours duquel apparaît une forme imprévue, manifestée par des éléments graphiques ».

Recherche d'une ressemblance avec un réel observé ou un référent identifiable, pouvoir de représentation d'un projet ou aide à la conception, disposition à générer « un parcours aventureux » ouvert à l'imprévu : le dessin constitue un faisceau d'axes possibles, sans assignation, ouvert à toutes les attitudes.

5. MÉMOIRE DES DESSINS DE RODIN...

Au terme de cet historique, il est intéressant de se rappeler les controverses qui ont animé la mise en place d'un enseignement du dessin, dans les années où Rodin entreprenait de s'y consacrer assidument. La mesure de l'écart entre les deux univers nous renseigne, s'il était besoin, sur le chemin parcouru.

En écho à la place du dessin aujourd'hui réaffirmée dans les programmes d'arts plastiques du collège, les mots du philosophe Jean-Luc Nancy à propos du dessin, « forme formatrice », « dessin de la forme naissante dont la forme n'est nulle part donnée », « lancé sur la trace de ce qui ne l'a pourtant pas précédé », reviennent aussi. « Dessiner », ajoute Jean-Luc Nancy, « c'est tout à la fois faire naître la forme - la faire en la laissant naître - et ainsi la montrer, la mettre en évidence - ou plutôt, là encore, laisser son évidence s'offrir et se disposer ». Plaisir du commencement, non conclusif, celui d'un désir « moins tendu vers un objet à atteindre que vers cette ouverture même, vers son élan, vers sa propre possibilité » (...) ou plutôt « la possibilité indéterminée du possible en tant que tel ».

Pour le regardeur ou le dessinateur, le « plaisir au dessin » est, comme l'atteste l'exposition « La saisie du modèle » celui de l'ouverture in-finie d'une « saisie » - ou d'un dessaisissement. Au fil du temps l'école lui a fait place, comme en témoigne cette « petite histoire du dessin à l'école ».

LEXIQUE

Voici plusieurs termes utilisés dans les techniques du dessin. La définition de ces termes s'accompagne d'un éclairage historique pour mieux en cerner les acceptions et les évolutions artistiques. Les définitions sont le plus souvent circonscrites aux usages et à la fabrication « traditionnelle » des produits et des instruments, au sens de mise en œuvre artisanale de matières naturelles (végétales, minérales, organiques). Quand cela est possible, la liaison est faite avec la façon dont Auguste Rodin a utilisé ces outils, matériaux ou procédés.

AQUARELLE. Procédé de peinture à la détrempe : les couleurs sont dissoutes dans de l'eau additionnée de gomme arabique ou tout autre substance végétale servant de liant. Elle peut être aussi délayée seulement à l'eau. Elle est appliquée le plus souvent sur un support de papier ou de carton. La matière de l'aquarelle est légère et peu adhérente, elle est très vulnérable aux effets altérants de la lumière et nécessite de grandes précautions de conservation et d'exposition. L'aquarelle est pratiquée dès l'Égypte Antique mais c'est surtout au Moyen Âge qu'elle se développe grâce à l'enluminure. Rodin l'utilise peu avant les années 1890, lui préférant la gouache et l'encre. Elle devient à partir de cette période son moyen d'expression privilégié, en association avec le crayon au graphite.

CALQUE. Papier translucide, primitivement obtenu par imbibation d'huile ou de vernis d'un papier ordinaire, permettant le relevé d'une figure par transparence. Un papier suffisamment fin en application sur une vitre permet de remplir cette fonction. Rodin utilise le procédé du calque pour réaliser la synthèse d'un dessin « instantané », mais

aussi pour transférer et reproduire en plusieurs exemplaires un dessin.

CRAIE. Calcaire plus ou moins friable utilisé dès l'Antiquité. On en trouve l'usage en Italie au xv^e siècle, parallèlement à la gouache, pour indiquer reliefs et coups de lumière dans des dessins réalisés sur papiers teintés. Du xvi^e au xviii^e siècle en France, elle joue un rôle important notamment dans la réalisation d'esquisses pour le portrait et le drapé. La craie est parfois associée à la pierre noire et à la sanguine. L'association de ces trois outils graphiques est dénommée technique «aux trois crayons». L'usage de la craie s'est encore très largement poursuivi au xix^e siècle. Cet outil n'est pas représentatif de l'œuvre de Rodin.

CRAIE CONTÉ. Inventée par Nicolas-Jacques Conté (1755-1805) en remplacement des crayons de graphite anglais dont l'importation était suspendue pendant la période révolutionnaire. Il s'agit de poudre de graphite et d'argile, broyée au cylindre et agglomérée à la chaleur, très homogène, dont la couleur peut varier du gris clair au gris le plus foncé – jusqu'au noir en passant par des nuances de bistre. Cet outil n'est pas représentatif de l'œuvre de Rodin.

CRAYON. Sous cette appellation sont regroupés différents types d'instruments graphiques, plus ou moins durs, naturels ou artificiels, se présentant tantôt sous forme de bâtonnets de section cylindrique ou carrée, tantôt sous l'aspect d'une tige enserrée dans une gaine de bois. Les crayons d'origine naturelle proviennent de minerais, de substances terreuses, calcaires, ou métalliques, telle la pierre noire, la sanguine et le graphite. Le crayon au graphite, qui ne doit pas être confondu avec la mine de plomb, est un des outils les plus utilisés par Rodin dans son œuvre dessinée.

ENCRE. L'encre est un colorant destiné à l'écriture, au dessin et à l'impression qui peut être liquide, pâteux ou solide. Son support habituel est le papier après avoir été le papyrus et le parchemin. Les premières encres ont été fabriquées à base de pigments noirs de fumée et de teintures végétales, en solution dans un liant. Traditionnellement, les encres à base ferro-gallique sont fabriquées avec de l'acide

tannique (provenant de la décomposition du tanin), de l'acide gallique (provenant de la noix de galle) et du sulfate de fer. Les encres à base de campêche contiennent la matière colorante rouge que renferme ce bois en provenance d'Amérique tropicale et du sel de chrome. Suivant leur composition, les encres sont plus ou moins résistantes à l'eau et à la lumière (encres colorées, encres indélébiles...). Rodin utilise l'encre dès sa jeunesse. Il l'emploie surtout à partir de 1880 dans des productions regroupées sous l'appellation de «dessins noirs» que leur a donné Bourdelle, et qui sont des dessins d'inspiration dantesque. À partir des années 1890, il utilise des encres rouges produisant des teintes plus vives, en association avec l'aquarelle et la gouache.

ESTOMPE. Petite tige de papier, de peau ou de coton roulé, terminée en pointes plus ou moins émoussées. Elle est utilisée pour étendre le crayon ou le pastel sur un dessin. Ce procédé permet de produire les ombres et les demi-teintes sans avoir recours aux hachures. Estomper est un procédé qui peut être utilisé sans autre outil que le doigt, ce dont Paul Gsell a pu témoigner à propos de Rodin. Dans les années 1890, Rodin utilise l'estompe en complément du crayon graphite pour produire des modelés très délicats. Plus tardivement, après 1909, il s'attache particulièrement à ce procédé rappelant l'univers du peintre Eugène Carrière ou la photographie pictorialiste d'Edward Steichen.

FUSAIN. Charbon de bois, à moitié carbonisé en vase clos, utilisé en brindilles calibrées en grosseur, longueur et dureté variant selon le degré de carbonisation et l'origine du bois; les essences plus fréquemment utilisées sont le saule, le tilleul, le bouleau, le buis, le figuier, le myrte, le prunier et le romarin. Le fusain constitue l'un des plus anciens moyens de tracé, mais en raison de la fragilité de sa matière, il reste difficile d'en retrouver les traces les plus primitives. C'est sous le terme de carbone qu'il apparaît chez Pline dans la célèbre légende sur la naissance du dessin: une jeune fille trace sur un mur le contour de l'ombre portée de son fiancé à l'aide d'un cerne au fusain. Le développement de son usage date du xv^e siècle en Europe. Il devient un instrument d'apprentissage de base dans les Académies et son usage devient très large au xix^e siècle. Rodin utilise relativement

peu le fusain. On le trouve dans les dessins dits « académies » réalisés pendant sa jeunesse et dans quelques portraits tardifs.

GOMME. Substance visqueuse et transparente obtenue à partir d'exsudations d'arbres gommiers du type cerisier, pêcher et surtout acacia (gomme arabique d'Asie, du Sénégal), ou de plantes comme l'astragale (gomme adragante). La gomme est utilisée comme liant et agglutinant des pigments pour l'aquarelle et la gouache, sous forme de paillettes ou de poudres facilement miscibles de préférence à l'eau tiède dans le cas de la gomme arabique. La gomme est connue dès l'Antiquité pour son pouvoir adhésif dans la préparation des couleurs, en Égypte en particulier.

GOUACHE. Terme désignant à la fois un procédé de peinture à la détrempe, le résultat obtenu, et la matière utilisée dans laquelle les pigments broyés sont mêlés à de la gomme. La technique de la gouache diffère de celle de l'aquarelle en ce que les couleurs sont moins transparentes et restent opaques en séchant. Rodin utilise la gouache blanche dans les années 1880 en rehaut des dessins dits « noirs » de cette période. Ultérieurement il l'utilise en lavis, alternativement avec l'aquarelle, dans ses dessins d'après modèle.

LAVIS. Terme issu du latin lavare « laver » ; il désigne tout à la fois un type de matériau et les œuvres réalisées grâce à lui. Il s'agit d'une matière colorante qui, plus ou moins étendue d'eau, permet d'obtenir toutes les nuances de valeur depuis les plus claires jusqu'aux plus sombres. Le lavis peut apparaître comme une technique d'appoint ou de préparation. Exécuté en une seule teinte, c'est le lavis en camaïeu. En Extrême-Orient, le lavis est une technique picturale qui, en opposition avec l'usage traditionnel du cerne, dessine les formes par taches et par touches d'encre plus ou moins diluée d'eau. Au XIX^e siècle, le lavis est très utilisé pour exprimer une sensibilité romantique en jouant avec des effets de contrastes d'ombres et de lumières, en association avec diverses techniques inspirées par la gravure et la lithographie.

PAPIER. Feuille mince et sèche fabriquée à partir de diverses substances végétales réduites en pâte. Support pour le dessin, la gravure

ou la peinture. Dans son usage, le papier est précédé par le papyrus et le parchemin. Le papier présente une texture différente selon les matériaux de base qui le constituent et confère aux œuvres un aspect net ou imprécis selon le cas. C'est de Chine que nous est venue, par l'intermédiaire des Arabes, l'industrie du papier. D'après les sources littéraires, le papier chiffon aurait été inventé en Chine comme substitut bon marché de la soie en 105 avant J.C., mais le plus ancien papier connu par les fouilles d'Asie centrale serait daté de l'an 98. Le grain du papier favorise certains effets appréciables de lumière et d'ombre. Le papier coloré, teinté dans la masse, fait son apparition en Europe vers la fin du XV^e pour répondre aux besoins des peintres. Rodin utilise des papiers de qualités variées, du plus ordinaire au plus spécifique, tels que le papier vélin, dont le nom rappelle la douceur et la finesse du parchemin. Au contraire, le papier vergé laisse apparaître des striures horizontales (les vergeures). Le papier filigrané est un papier qui laisse percevoir un motif par transparence. Il s'agit souvent de la marque du fabricant papetier.

PASTEL. Pâte colorée constituée d'un pigment, d'une charge blanche et d'un liant, conditionnée sous forme de bâtonnet ou sous forme de crayon. L'étymologie du terme indiquerait une origine italienne : pasta. À ses débuts, le pastel est surtout utilisé pour rehausser de quelques touches colorées des portraits. Au XVII^e le pastel s'affirme comme une technique indépendante. Au XIX^e siècle il s'étend à la traduction des paysages. Il convient bien aux impressionnistes : l'aspect vaporeux du pastel permet de traduire les impressions les plus fugitives. Rodin l'utilise très exceptionnellement.

PIERRE NOIRE. La pierre noire, dite aussi pierre d'Italie ou matita en italien, est un schiste argileux à grain serré, utilisé à la manière d'un crayon, qui donne un trait dont la teinte varie du noir au gris. Cette technique s'étend vers la fin du XV^e en Italie, surtout à Florence. Elle est reprise au XVII^e siècle par toute une génération d'artistes français formés en Italie. Deux autres techniques utilisant également les ressources du noir et blanc vont le supplanter au début du XIX^e siècle : le fusain et le crayon au graphite.

PINCEAU. Instrument composé d'une hampe de bois, de plume ou de métal, munie à son extrémité d'un assemblage de poils d'animaux (martre, soies de porc, poils de blaireau, de putois, de petit-gris,...) ou de fibres végétales ou artificielles, généralement maintenus par un joint en métal. Les pinceaux sont caractérisés, outre la qualité et la nature de leurs poils, par leur taille et leur forme (ronde, carrée, pointue, plate,...), selon les usages auxquels les pinceaux sont destinés.

PLUME. Certaines grosses plumes, d'oie en général, ont servi pour dessiner et pour écrire. Par extension, la plume désigne le morceau de métal servant à écrire et à dessiner, découpé en pointe, légèrement incurvée afin de contenir une petite réserve d'encre. Les premières « plumes », calames, étaient en réalité en roseau et les plus anciens témoignages de leur utilisation remontent à l'époque sumérienne. En Occident, l'usage de la plume, et de l'encre, remonte au début de l'ère chrétienne. Les plumes de roseau, du fait de leur manque de souplesse, ne permettent ni pleins ni déliés tandis que les plumes d'oie, dont la taille du « bec » est variable, peuvent tracer des traits extrêmement fins, ou larges et pleins. La plume d'acier, inventée au XIX^e siècle, remplace la plume d'oie qui cesse alors peu à peu d'être utilisée.

POCHOIR. Plaque de carton ou de métal servant à reproduire sur un support, auquel la forme est appliquée, un dessin dont le contour y est découpé. Il s'agit de « pocher » seulement les zones ajourées afin de permettre à la surface du support initial d'être colorée dans les limites circonscrites. Rodin, a contrario, applique sur le support la forme pleine du dessin découpé, pour en cerner le contour de couleur en lavis, laissant apparaître dans un deuxième temps la forme dessinée en réserve. Il utilise par ailleurs la forme pleine qu'il a découpée comme gabarit, pour en tracer le contour au crayon et multiplier les exemplaires de cette forme initiale.

RÉSERVE. Dans le dessin au lavis et dans l'aquarelle, les réserves sont les parties non colorées qui laissent apparaître le fond brut du support et qui correspondent aux parties claires de la composition. Les blancs ainsi obtenus

sont plus intenses par rapport aux blancs d'un pigment. Ce procédé se rencontre également dans la peinture à l'huile quand les artistes laissent apparaître la préparation du fond. De même on appelle réserves les parties d'une gravure qui, protégées par des caches sont épargnées par la couleur.

SANGUINE. Variété d'oxyde ferrique appelé hématite qui se présente sous forme de poudre, de bâtonnet ou de plaque coagulée artificiellement. Sa teinte peut varier du rouge clair au brun. Elle est d'abord utilisée pour les dessins préparatoires à des fresques : le tracé de sanguine alors appelée sinopia, ocre rouge minutieusement importée de Sinope (Asie Mineure), était appliquée directement sur l'enduit du mur à peindre. La sanguine devient technique de dessin proprement dite vers la fin du XIV^e siècle, elle est alors employée sur un support de papier soit sous forme solide par bâtonnet, soit sous sa forme liquide par lavis posé au pinceau et souvent mêlée à d'autres techniques telles que la plume, la pierre noire ou la craie blanche. Les qualités essentielles de ce matériau sont la luminosité et le pouvoir illusionniste dans le rendu des carnations, qui font de cette technique l'instrument privilégié pour deux types d'études : les portraits et les nus. Rodin utilise la sanguine surtout dans les dessins de jeunesse, quand il réalise des études d'après des modèles antiques. Il réalise aussi à la sanguine des petits paysages pendant son séjour en Belgique, entre 1871 et 1877.

BIBLIOGRAPHIE / RESSOURCES EN LIGNE

OUVRAGES

Bergeon-Lange, Ségolène et Curie, Pierre, *La peinture et le dessin, Vocabulaire typologique et technique*, Paris, Éditions du patrimoine, 2009.

Butler, Ruth, *Rodin, La solitude du génie*, Paris, Éditions du musée Rodin / Gallimard, 1998.

Laclotte, Michel (dir.), *Dictionnaire de la peinture*, Paris, Larousse, 1996.

Lecoq de Boisbaudran, Horace, *L'éducation de la Mémoire pittoresque*, Paris, Éditions Henri Laurens, 1913.

Pinet, Hélène, *Rodin et ses modèles, le portrait photographié*, Paris, Cabinet des photographies, 1990.

Rudel, Jean (dir.), *Les techniques de l'art*, Paris, Flammarion, 1999.

Souriau, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2006.

Viéville, Dominique et Magnien, Aline (dir.), *Guide des collections du musée Rodin*, Paris, Éditions du musée Rodin, 2008.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Le plaisir au dessin. Carte blanche à Jean-Luc Nancy, cat. exp., musée des Beaux-Arts de Lyon, 12 octobre 2007 - 14 janvier 2008, Lyon, Éditions musée des Beaux-Arts de Lyon / Hazan, 2007.

La saisie du modèle. Rodin, 300 dessins, 1890-1917, cat. exp., musée Rodin, 18 novembre 2011 - 1^{er} avril 2012, Paris, Éditions du musée Rodin / Nicolas Chaudun, 2011.

Rodin, Les figures d'Eros, dessins et aquarelles 1890-1917, Paris, Éditions du musée Rodin, 2006.

SITES

www2.cndp.fr/mag

Mag arts / Le dessin. Scéren-Cndp

- 1 - La question du dessin
- 2 - De l'intérêt d'apprendre à dessiner
- 3 - Les outils du dessin

www.ac-paris.fr/portail/jcms/sites_12346/histoire-des-arts-plastiques

Le chapitre intitulé dans le présent dossier « Le dessin dans les programmes scolaires » est issu de l'étude rédigée par Marie-Jeanne Brondeau-Four et Martine Colboc-Terville, « Du dessin aux arts plastiques, Repères historiques et évolution jusqu'en 1996 ». Il est publié avec l'aimable autorisation des auteurs. Texte complet et bibliographie : se reporter au lien ci-dessus.

Dossier élaboré à l'occasion de l'exposition « La Saisie du modèle, Rodin 300 dessins, 1890-1917 » du 18 novembre 2011 au 1^{er} avril 2012

MUSÉE RODIN
Service du développement
Secteur des publics

Crédit photo
© musée Rodin
(ph. Jean de Calan)

janvier 2012

