



HAL
open science

”L’esprit heureux se déroule en ornements”. Sculpture et décoration en France, au temps de Rodin

Rossella Froissart

► **To cite this version:**

Rossella Froissart. ”L’esprit heureux se déroule en ornements”. Sculpture et décoration en France, au temps de Rodin. Rodin. Arts décoratifs et décoration monumentale, 2009. hal-02330196

HAL Id: hal-02330196

<https://hal.science/hal-02330196>

Submitted on 23 Oct 2019

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

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

Rossella Froissart Pezone
Université de Provence

« L'esprit heureux se déroule en ornements »¹
Sculpture et décoration en France, au temps de Rodin

En 1902, le critique Edmond Claris publie les résultats d'une enquête auprès de diverses personnalités du milieu artistique parisien en posant cette unique question :

« Pensez-vous, comme Baudelaire, que les sculpteurs doivent se borner à un art ornemental, restreint à la recherche d'un idéal de beauté, à la combinaison de formes harmonieuses, ou qu'ils doivent relever le défi du poète en s'attaquant à la réalité, à la science des valeurs, à la perspective ? en un mot, la sculpture peut-elle et doit-elle rivaliser avec la peinture ? »²

C'est la formulation de la question qui nous intéresse ici. Elle ravive, certes, l'éternel « paragone », cet affrontement théorique entre peinture et sculpture, mais en se servant d'un paramètre inédit, celui d'« art ornemental », équivalent d'« idéal de beauté », de « combinaison de formes harmonieuses », opposé à « réalité », « science des valeurs » et « perspective ». Il synthétise ainsi les enjeux liés à la sculpture – autonomie, rapport au matériau et à l'espace, rôle social – tels qu'ils ont été compris depuis au moins la « querelle du relief » relancée par Falconet, reprise et sans cesse enrichie tout au long du XIXe siècle³. La référence à Baudelaire est explicite : en 1846, le poète et critique avait cru pouvoir trancher en niant à la sculpture toute possibilité de se hisser au même niveau d'expressivité que la peinture, la rejetant ainsi hors de la « modernité »⁴. Cet art n'avait eu sa raison d'être qu'aux « âges symboliques » et aux époques où, « complémentaire », il s'était associé « humblement à la peinture et à l'architecture » pour « servir leurs intentions », à l'exemple des « sculptures qui ne font qu'une chair et qu'un corps » avec les cathédrales ou du « peuple des statues » égayant les bosquets de Versailles⁵.

Au début du nouveau siècle, au vu de l'œuvre de Rodin et de Rosso, Claris entend revenir sur cette condamnation. Cependant pressé de démontrer que l'impressionnisme peut exister en sculpture comme en peinture, il ne s'aperçoit pas que les termes de la question ont subi quelques glissements, de sens comme de valeur, et que des pratiques nouvelles ont rendu la « modernité » parfaitement compatible avec l'« ornemental » et le « décoratif ». Un pan important de l'œuvre de Rodin – celui que cette exposition se propose de mettre en valeur – ne serait pas concevable en dehors du large mouvement qui, mené par des artistes et des théoriciens, a abouti à cette réconciliation.

* Je tiens à remercier ici Cécile Geffroy, Hélène Pinet, Marie Garet et Sandra Boujot à la documentation et à la bibliothèque du musée Rodin pour leur précieuse collaboration ; je remercie aussi Laure de Margerie et Isabelle Gaëtan pour m'avoir aimablement accueillie à la documentation du musée d'Orsay.

¹ Rodin 1914, p. 143.

² Claris 1902, p. 28.

³ Voir Scherf 1994 et 2003.

⁴ Baudelaire 1986.

⁵ Ibid., p. 178. Selon Jacqueline Lichtenstein, cette « configuration esthétique se maintiendra tout au long du XIXe siècle » (Lichtenstein 2006, p. 134 et sq.). Les textes célèbres de Baudelaire la légitiment auprès de ceux qui rejettent le néoclassicisme et l'art académique. Paul Claudel reprendra presque mot à mot les propos de Baudelaire dans : « Camille Claudel, statuaire », *L'Occident*, 1905 (rééd. dans cat. expo. Madrid-Paris 2007-2008, p. 355-357).

Contrairement aux affirmations de Baudelaire, l'« art de Caraïbes » qu'était la sculpture allait bien entrer dans la « modernité », mais en acceptant justement ce que le poète lui enjoignait de rejeter – couleur, matière, soumission de ses lignes à l'architecture et à l'espace environnant.

Sculpture : ornementale, décorative ou industrielle ?

Celui qui voudrait rendre compte du sens de « décoratif » attribué à la sculpture du temps de Rodin serait bien embarrassé. Aujourd'hui, comme au XVIIIe siècle, la signification du terme reste restreinte, grosso modo, à toute œuvre modelée ou taillée qui serait soumise à un cadre architectural (édifice, piédestal, place ou jardin) ou intégrée dans un espace construit ; les objets sculptés employés dans la décoration d'intérieur mais non liés à une fonction particulière jouissent plutôt d'un statut d'œuvres indépendantes⁶. Tout au long de la seconde moitié du XIXe siècle, on assiste en revanche à un élargissement sémantique progressif de la notion de « sculpture décorative », qui bénéficie de la revalorisation touchant plus généralement l'« art décoratif ». La pluralité fluctuante des dénominations de celui-ci – art « ornemental », « industriel » ou « appliqué » – dit la difficulté de circonscrire les rôles respectifs de l'artiste et du fabricant ou de faire la part de l'invention des formes face aux contraintes d'utilité et de matériau. Pour ce qui concerne la sculpture, elle signifie aussi une remise en cause des hiérarchies dont il nous paraît important de rappeler les grandes lignes.

Charles Blanc et Henry Jouin sont les derniers héritiers d'une esthétique hegelienne et winckelmannienne (revue par Victor Cousin) de la sculpture qui sera jugée épuisée à la fin du siècle, du moins sous la forme édulcorée qu'ils vulgarisent⁷. Contenue à son origine dans l'architecture, à laquelle elle aurait dû idéalement retourner, la statuaire obéit, pour ces deux adeptes du classicisme, à des canons qui ont été fixés une fois pour toutes par l'art grec du Ve siècle avant J.C. : blancheur du marbre éternel, représentation de la figure humaine et pondération calme du mouvement. Si « modernité » il y a, elle ne se manifeste ni dans les sujets ni dans le costume mais dans la mission sociale signifiée par l'indispensable piédestal, seule concession au principe d'utilité régi par la « convenance », définie comme « juste rapport de la forme à la destination de l'objet »⁸, et qui « n'est que le rudiment de la beauté »⁹. Bien distinguée de la statuaire ou du relief architectural, la « sculpture décorative » comprend les ornements stylisés qui accompagnent les lignes de l'édifice ou les applications aux travaux du métal et de la céramique. Le sculpteur inscrit son intervention dans des bornes nettement délimitées : les formes doivent être d'autant plus abstraites que la place occupée par l'ornement est jugée secondaire par rapport à la structure ; le respect du galbe et des surfaces des objets doit être absolu – et dans la *Grammaire des arts décoratifs* Blanc louera par exemple la technique du « pâte sur pâte » (voir cat. 37, 40 et 43) parce qu'elle empêche tout débordement du relief. Pour Blanc, comme pour Jouin, « l'utilité est donc étrangère à la destination de l'art »¹⁰, mais alors que le premier loue « le génie de la science moderne » qui a permis, par des techniques comme la galvanoplastie ou la métallisation

⁶ Pour les définitions et les fonctions de la sculpture décorative au XVIIIe siècle, voir Étienne Jollet, « Présenter la sculpture. Les supports des statues en France à l'époque moderne », *Revue de l'Art*, n° 154, 2006/4, p. 13-38. Plus généralement, voir Chastel 1978.

⁷ Blanc 2000 et 1882 ; Jouin 1888.

⁸ Blanc 1882, p. 280.

⁹ Blanc 2000, p. 366.

¹⁰ Idem, p. 48.

du plâtre, de « diminuer le privilège exclusif de la richesse »¹¹, le deuxième rejette toute compromission avec une industrie responsable d'avoir poussé les statuaires à « se perdre dans la foule des artisans »¹². On retrouve ainsi paradoxalement Jouin sur la même ligne que Baudelaire (ou d'autres tenants de la modernité comme plus tard Huysmans ou Zola¹³), méprisant les « sculptiers » – Feuchère, Cumberworth ou Klagmann – auteurs de ces « figures colossales, porte-allumettes, motifs d'orfèvrerie, bustes et bas-reliefs », coupables d'avoir aboli les barrières entre art et industrie et d'avoir oublié les hiérarchies ordonnant le choix des matériaux, des techniques, des dimensions et des genres¹⁴.

Ces certitudes sont remises en cause dans les dernières décennies du XIXe siècle. L'architecte Gabriel Davioud par exemple, très impliqué dans l'édification du Paris haussmannien et aux prises avec la multitude des professions qui y sont engagées, est primé en 1874 pour un mémoire où il prône la collaboration étroite de l'artiste et de l'industriel et accorde une large place à la sculpture décorative, dans le sillage du comte de Laborde dont il revendique l'héritage¹⁵. Il n'en constate pas moins que l'art et l'industrie sont mus par des finalités opposées : si le propre de l'un est de « faire bien, faire beau, faire sublime » en laissant au labeur les « deux attributs qui relèvent le plus la dignité de l'homme, la liberté et la responsabilité », la deuxième, d'esprit « essentiellement démocratique », transforme « l'artiste en coopérateur, l'artisan en ouvrier, l'ouvrier en machine vivante », rêvant même « de transformer la machine vivante en machine-outil »¹⁶. Davioud finit donc par admettre qu'il y a « *un art* ou des *formes d'art appliqués à l'industrie*, et, par contre, il y a *des industries qui s'appliquent ou concourent à l'exécution des œuvres d'art* »¹⁷. Et d'appeler à une séparation nette des rôles car, « lorsque la statuaire et la peinture ont voulu prévaloir dans la conception des objets industriels, c'est-à-dire dominer la forme utile et vraie sous le prétexte de l'orner, l'industrie d'art s'est abaissée, tandis que, par cette intervention, la sculpture et la peinture descendaient à leur tour des hauteurs où leur esthétique même les a placées »¹⁸. Une lampe-dragon reproduite par *L'Art pour Tous* (la revue offrant aux ateliers d'art industriel un inépuisable répertoire de formes), est là pour démontrer l'oubli de l'esthétique architecturale auquel l'« intervention maladroite de la statuaire » peut conduire¹⁹.

Ces mises en garde n'empêchent pas le brouillage des frontières et même, quelques années plus tard, leur effacement. Ce bouleversement a son fondement théorique le plus cohérent dans l'ouvrage que Félix Bracquemond publie en 1885 intitulé *Du Dessin et de*

¹¹ Blanc 1882, p. 275.

¹² Jouin 1888, p. 8.

¹³ Voir Lichtenstein 2003, chap. III et IV. Huysmans en particulier : « De deux choses l'une, ou la sculpture peut s'acclimater avec la vie moderne ou elle ne le peut pas. Si elle le peut, qu'elle s'essaye alors aux sujets actuels, et nous saurons au moins à quoi nous en tenir. Si elle ne le peut pas, eh bien ! comme il est parfaitement inutile de recommencer les sujets qui ont mieux été traités par les siècles écoulés, que les sculpteurs se bornent à être des ornemanistes et qu'on n'encombre point le Salon des arts de leurs produits ! », dans « Le Salon de 1879. XI », *L'Art moderne*, 1883, rééd. dans : *L'Art moderne. Certains*, préf. H. Juin, Paris, Gallimard, 1975, p. 90-91.

¹⁴ Baudelaire 1986a, p. 178.

¹⁵ Davioud 1874.

¹⁶ Idem, p. 9 et 10.

¹⁷ Idem, p. 13.

¹⁸ Idem, p. 16.

¹⁹ Idem, p. 50. *L'Art pour Tous – Encyclopédie de l'art industriel et décoratif* paraît tous les quinze jours de 1861 à 1906. Ce périodique est dirigé jusqu'en 1892 par son fondateur, l'architecte-décorateur Émile Reiber, puis par P. Gelin-Didot. Voir « Séance du Mardi 14 février 1882 ; Déposition de M. Reiber. Enseignement du dessin », dans : Ministère 1884, p. 245-252.

la couleur et dont nous savons l'impact qu'il a eu sur Rodin²⁰. Nous ne pouvons qu'effleurer la réflexion déployée dans ce texte qui porte sur l'art tout entier, ses lois et ses fonctions, et qui, avec une intelligence, une clairvoyance et une radicalité uniques à cette époque, rend soudainement dépassé le compromis prudent de Davioud et ruine définitivement le cadre figé de l'esthétique de Blanc ou de Jouin.

Pour Bracquemond, l'art tout entier est régi par le principe « ornemental » qui n'est autre que la distribution et l'ordonnement des valeurs lumineuses, car la lumière « est » la nature, point de départ pour tout artiste. Ces « valeurs » se traduisent concrètement par des formes sur une surface plane dans la peinture, des saillies et des creux dans la sculpture et, dans l'architecture, l'arrangement des pleins et des vides et la variation des surfaces déterminée par la répartition de la sculpture décorative. Il n'y a donc pas d'arts « décoratifs » qui seraient distingués des statues ou des tableaux, car toute création de formes répond à un même et unique principe. S'il y a bien des « décorateurs » – peintres ou sculpteurs spécialisés dans la composition d'ornements réalisés avec des techniques diverses –, la « décoration » est en revanche à entendre comme la réunion de tous les arts en vue d'un effet d'ensemble, elle est donc le sommet de l'art lui-même. Quant aux industries d'art, elles se caractérisent par une part plus ou moins grande accordée à la « facture » ou au « métier » qui, indispensable à tout artiste, doit cependant s'effacer dans l'œuvre d'art dont le seul but est la recherche de l'« effet » – il faut entendre par là le résultat esthétique dans sa plénitude. Aucune considération sociale, économique ou morale ne doit interférer dans cette finalité ultime de l'art : l'« art pour tous », la production de biens et le rang commercial conséquent de la Nation, l'exemplarité supposée du sujet ou l'individualité elle-même de l'artiste ne sont qu'accessoires dans l'ordre des considérations.

Comment expliquer l'oubli où serait tombé, à la fin du XVIIIe siècle, le principe ornemental qui avait pourtant produit la merveilleuse unité décorative de tant d'ensembles ? Bracquemond trouve deux causes. L'une est la mainmise des architectes sur la décoration à partir du début du XIXe siècle. Ceux-ci, en considérant la tradition comme un simple répertoire de formes, y ont puisé des ornements qu'ils ont reproduits pêle-mêle, après les avoir appauvris, desséchés et géométrisés²¹. L'accent mis par l'enseignement officiel sur la « personnalité » de l'artiste a fait le reste, peintres et sculpteurs dédaignant désormais de se consacrer à des tâches considérées comme inférieures car moins susceptibles de refléter leur « génie ».

On remarque un léger flottement dans l'édifice théorique de Bracquemond à propos de la place à accorder à la « personnalité » dans l'art, tentative quelque peu maladroite, sans doute, de répondre aux idées formulées par Eugène Véron dans son *Esthétique*²². Le graveur et le critique défendent certes des positions différentes mais, clairement opposés quant à l'interprétation de l'œuvre de Rodin leurs idées sur l'« art décoratif » ne divergent pas complètement. Dans la lignée de Thoré-Burger, dont il se réclame constamment, Véron oppose en effet l'art « expressif » – manifestation du « génie » moderne, ses « émotions, sentiments, caractère »²³ – à l'art « décoratif » qui, de l'art grec (Phidias exclu) à Watteau, réaliserait un « beau » intemporel par la grâce unique de la combinaison des formes. Bien que plus limitée que chez Bracquemond, la notion

²⁰ Bracquemond 2002. Nous renvoyons à l'essai de Jean Paul Bouillon dans ce catalogue.

²¹ Bracquemond visait probablement Victor Ruprich-Robert et sa volumineuse *Flore ornementale, Essai pour la composition de l'ornement. Éléments tirés de la nature et principes de leur application*, Dunod, Paris, 1876. Ruprich-Robert est professeur à la Petite École à partir de 1843 ; il est l'un des principaux pourfendeurs de la méthode d'enseignement de Lecoq de Boisbaudran.

²² Véron 1878. Sur son esthétique voir T.M. Mustoxidi., *Histoire de l'esthétique française. 1700-1900*, préf. de M. André Lalande, Paris, Honoré Champion, 1920, p. 195-202.

²³ Véron 1878, p. 109.

d'« art décoratif » ne s'en trouve pas moins élargie et revalorisée, puisque Véron lui attribue l'une des tâches essentielles de l'art, celle de répondre au « besoin naturel »²⁴ de l'homme de jouir de sensations agréables communiquées par les lignes et les couleurs. Parce qu'elle satisfait au désir fondamental de l'homme de s'affranchir de l'effort et de braver le poids et la gravité, la sculpture architecturale est l'objet d'un grand intérêt de la part de Véron, qui analyse les causes de sa décadence et les conditions de sa nécessaire renaissance à l'aide des analyses de Viollet-le-Duc, amplement citées²⁵.

C'est peut-être Sully-Prudhomme qui, voulant rejeter les concepts absolus du « beau » et désireux d'expliquer l'action des formes sur l'homme par la psychologie, opère une synthèse inattendue (et involontaire) entre l'art « expressif » de Véron et l'art « ornemental » dont Bracquemond énoncera les principes un peu plus tard²⁶. Il n'y a pas lieu d'opposer ces deux formes d'art, selon Sully-Prudhomme, car il n'y a pas de peintre ou de sculpteur qui puisse se borner à l'élaboration de « motifs de pure ornementation, des formes ne s'adressant qu'aux yeux. Et encore, est-il presque impossible d'imaginer un contour agréable qui, par sympathie, n'éveille quelque sentiment ». « En somme – affirme-t-il – tout art est expressif »²⁷. En particulier, par son absence de sujet, l'art décoratif devient le plus « subjectif » des arts, l'imitation « objective » de la nature y prenant en effet moins de place que dans la peinture et dans la statuaire. Comprenant l'éventail entier des arts non imitatifs – de l'architecture au mobilier et à l'art industriel –, l'art décoratif agit sur l'homme de manière plus immédiate que ne le font les arts « objectifs » (peinture et statuaire), uniquement par la force combinée des lignes et des couleurs. La sculpture satisfait d'autant plus à cette expression subjective dans la mesure où, en accord avec l'architecture, elle devient « motif » : elle se rapproche alors de la musique et obéit aux mêmes lois harmoniques. Et Sully-Prudhomme de fournir un tableau synoptique schématisant les correspondances entre les perceptions sensorielles provoquées par les couleurs, les matériaux, les sons, et où les arts sont réduits à leurs composants essentiels, sans aucune qualification de genre²⁸.

Quelle que soit la validité accordée à l'époque aux théories des uns et des autres, il est certain que, grâce à leur diffusion progressive, la conception de la sculpture se trouve bien changée à la fin du XIXe siècle. En 1885, Henri Mayeux publie une méthode de *Composition décorative* où certains énoncés présentent une étrange ressemblance avec ceux de Bracquemond, sans aller au-delà pourtant d'une simple (bien qu'essentielle) réévaluation du métier de décorateur²⁹. Par ailleurs, dans les pages de la *Revue des arts décoratifs*, Victor Champier qualifie l'ouvrage de Sully-Prudhomme de fondateur³⁰. Du reste, cette revue qui dépend de l'Union centrale et qui, malgré son titre, ne cesse de proclamer que l'art « est un », vulgarise depuis 1880 une conception extrêmement positive de la sculpture « décorative » sous toutes ses formes : en publiant

²⁴ Idem p. 134.

²⁵ Idem p. 244 et sq.

²⁶ Sully-Prudhomme 1883.

²⁷ Idem p. 229 et 230. Rodin déclare à Gsell : « Il n'existe peut-être aucune œuvre d'art qui tienne son charme du seul balancement des lignes ou des tons et qui s'adresse uniquement aux yeux » (Rodin 1911, p. 97).

²⁸ Homme d'atelier et pas seulement théoricien, Bracquemond considérait ces spéculations d'analogie entre arts plastiques et musique comme une imposture ridicule. Bracquemond 2002, p. 125 et sq.

²⁹ *La Composition décorative*, Paris, A. Quantin, 1885, p. 9. C'est justement de l'étude de ces qualités dont se charge la « composition décorative ».

³⁰ Victor Champier, « L'École nationale des arts décoratifs », *Revue des arts décoratifs*, vol. XII, 1891-1892, p. 55.

par exemple quelques-unes des *Leçons* les plus importantes de Louis Courajod³¹ où l'étude de celle-ci structure la construction historiographique elle-même, ou en étudiant dans de courtes monographies l'œuvre multiforme d'artistes comme Froment-Meurice ou Barye, ou même d'industriels tels que Barbedienne³². « Pas un art n'est digne au degré de la sculpture de l'épithète de "décoratif" », déclare en effet Louis de Fourcaud, qui en décline ensuite les fonctions dans la vie moderne :

« Architecturale, elle décore les massifs des constructions, rehausse les grand lignes, embellit les points d'appui, donne des aspects évidés aux proportions lourdes. Monumentale elle conserve la mémoire des grands hommes sur nos places publiques ou dans les cimetières. Familiale ou moyenne, elle a place dans les vestibules des palais, dans les grands salons, au départ d'escalier... Partout, à moins qu'il ne s'agisse de bustes intimes ou de petits morceaux de pure exécution, nécessaires à voir de très près, la statuaire se rattache à une idée de décoration. Elle figure jusque dans nos jardins publics et privés, jusque sur les quais de nos fleuves, établissant des points de repos pour l'œil, des lignes d'harmonie et des rappels de pensées »³³.

Inversant le traditionnel jugement de valeur, Fourcaud distribue les mauvais points aux « beaux morceaux » dénués de sens décoratif que sont selon lui le *Victor Noir* de Jules Dalou, *La Jeune mère* d'Alexandre Charpentier, ou *La Mort et le Bûcheron* de Jules Desbois, pour sauver la « sculpture colorée » de Henry Cros et d'Auguste Delaherche et, surtout, les « petit bronze et petit marbre, [...] l'un et l'autre d'un art merveilleux » d'Auguste Rodin³⁴ au nom d'« une sculpture nouvelle [...], intime, diverse, familière, jaillie des mœurs » et d'où partira le « renouvellement » qui « atteindra bientôt jusqu'à la décoration monumentale »³⁵.

Rodin à la Petite École : dessin, profils, ornement

L'unité n'allait pourtant pas de soi dans les métiers de la sculpture - ciselure, modelage, taille de la pierre, fonte ou gravure sur métal – relevant de savoirs très divers et hiérarchisés, depuis les sommets de la statuaire de Salon jusqu'à la taille des camées à la douzaine. Si les verrous de la vieille esthétique commencent à sauter dans les années 1880 cela est dû non seulement à la réflexion des Bracquemond et des Véron, mais, plus concrètement, à l'irruption sur la scène artistique du flot de sculpteurs formés en dehors de l'École des Beaux-Arts, se réclamant de références puisées ailleurs que dans l'Antiquité et désireux de répondre à la demande d'une nouvelle clientèle bourgeoise³⁶. Dans le contexte d'industries artistiques à la prospérité fluctuante, l'étanchéité entre les différentes spécialités est du reste couramment mise à mal. L'entrée « Sculpteur » du *Dictionnaire des professions* d'Édouard Charton précise d'emblée que ce métier est « sévère », « dépendant » et très exposé à la misère, pour mieux souligner la nécessité d'une transversalité des pratiques : souvent autodidacte et sorti des professions manuelles pour « s'élever à l'art », le jeune ouvrier devait pouvoir facilement passer des simples moulures aux ornements les plus compliqués, puis au relief entier, au vase et à la statue, partageant cette plasticité (c'est bien le mot !) avec l'apprenti orfèvre et

³¹ Il s'agit de leçons concernant la sculpture du Moyen âge et de la Renaissance. Voir *Revue des arts décoratifs*, vol. VII, 1886-1887 et vol. X, 1889-1890.

³² Voir *Revue des arts décoratifs*, vol. IX, 1888-1889, vol. X, 1889-1890, vol. XII, 1891-1892.

³³ Louis de Fourcaud, « L'art décoratif au Salon des Champs-Élysées », *Revue des arts décoratifs*, vol. X, 1889-1890, p. 341.

³⁴ Il s'agissait de *Celle qui fut la belle Heaulmière* en bronze et de la *Danaïde* en marbre.

³⁵ Idem, « L'art décoratif au Salon du Champs de Mars », *ibid.*, vol. XI, 1890-1891, p. 23.

³⁶ Voir Pinget 1982.

ciseleur. Inversement, si, malgré son « tempérament énergique », la « volonté [du sculpteur] était forcée de fléchir, si l'on se sentait vaincu par l'absence absolue de fortune à un âge où il est trop tard pour changer de profession, quelques branches inférieures de l'art s'offriraient au découragement comme derniers moyens de salut. Tels sont les ornements, les reliefs de bronze, les pendules, les modèles pour la céramique, le modelage en cire »³⁷.

L'enquête sur les industries d'art menée en 1881-1882 est un témoignage irremplaçable pour reconstituer le parcours de la très grande majorité des sculpteurs qui, par défaut de talent ou par simple inadéquation – ce fut le cas de Rodin – n'avaient pas réussi à intégrer l'École des Beaux-arts et ne pouvaient donc pas bénéficier des avantages qui y étaient rattachés³⁸. Tous – patrons, artistes, ouvriers d'art – constatent en 1881 l'insuffisance des trop rares écoles et ateliers et réclament un enseignement adapté aux divers métiers qui viendrait s'ajouter à des connaissances plus générales de dessin et de géométrie idéalement dispensées par l'école primaire. Afin d'illustrer les carences dans ce domaine Gilbert, président de la chambre syndicale des sculpteurs ornemanistes, cite le cas d'un dénommé Carpeaux, exemplaire, malgré son talent, de l'« ignorance absolue » de toute sa catégorie, ne sachant « rien en dehors de ce qui lui était absolument nécessaire » ; à quoi le président de séance réplique (en fustigeant au passage la petitesse de vues de l'industriel) que le problème de Carpeaux « était [d'être] affligé de beaucoup de génie »³⁹ !

Lorsqu'on revient sur les années de formation de Rodin, il est facile de constater à quel point son parcours coïncide avec celui de tant de sculpteurs confrontés à un tel contexte. Le médailleur Henry Nocq, en rappelant qu'il avait connu le sculpteur lorsque celui-ci « travaillait "chez les autres" comme collaborateur rétribué », précisera en 1917 qu'« ainsi ont débuté beaucoup de sculpteurs, même parmi les meilleurs, et on ne peut nier qu'une certaine contrainte, exercée sur les jeunes tempéraments d'artistes, ne leur soit profitable dans la suite, à condition toutefois de ne pas se prolonger trop longtemps dans leur vie »⁴⁰. Dès le milieu des années 1850, Rodin travaille comme « petite main » dans plusieurs ateliers de sculpture décorative où il exécute des « rinceaux et palmettes »⁴¹. Il fréquente pendant trois ans (de 1854 à 1857) l'École de dessin et de mathématiques⁴² et s'entraîne en même temps au cours du soir de l'École des Gobelins, pour s'acharner ensuite inutilement (entre 1857 et 1859) au concours d'entrée de l'École des Beaux-Arts. Cet échec le pousse naturellement sur la voie de la plupart de ses confrères, celle des travaux de décoration effectués soit en tant qu'ouvrier (entre autres, chez le fabricant d'ornement Jean-Joseph Bièze), soit conçus et vendus en indépendant (comme à Fannièrre Frères, par exemple). Ce qui différencie Rodin de ses homologues est peut-être avant tout cette volonté de « s'élever à l'art », ce « tempérament énergique » que vante le *Dictionnaire* de Charton et qui le fait s'inscrire

³⁷ Entrée « Sculpteur » dans Édouard Charton (dir.), *Dictionnaire des professions ou Guide pour le choix d'un état, indiquant les conditions de temps et d'argent pour parvenir à chaque profession, les études à suivre, les programmes des écoles spéciales, les examens à subir, les aptitudes et les facultés nécessaires pour réussir, les moyens d'établissement, les chances d'avancement et de succès, les devoirs*, Paris, Librairie Hachette & Cie, 1880 (1^e éd. : 1842), p. 501.

³⁸ Ministère 1884.

³⁹ Idem, p. 27.

⁴⁰ Nocq 1917, p. 508.

⁴¹ Lettre de Rodin à Léon Fourquet, 30 décembre 1858, citée par Butler 1998, p. 12.

⁴² Lorsque Rodin s'y inscrit, l'intitulé officiel de la Petite École est « École impériale et spéciale de dessin, de mathématiques, d'architecture et de sculpture d'ornements pour l'application des beaux-arts à l'industrie ». Elle deviendra en 1877 École nationale des arts décoratifs (D'Enfert 2004).

en 1860 aux cours d'anatomie et dessin d'animaux dispensés par Barye au Museum d'histoire naturelle, ou courir au Louvre pour y copier des antiques⁴³. Les rares dessins conservés, au caractère aussi disparate que convenu, nous éclairent pourtant peu sur ces années. Il est par exemple étonnant que ces quelques feuilles montrent des académies travaillées à l'estompe⁴⁴ ou des croquis d'après des modèles éclectiques (c'est le cas de l'Album Mastbaum), alors que dans ses entretiens Rodin insiste sur l'enseignement très libre pratiqué par Lecoq de Boisbaudran ou sur son admiration pour Barye ou Carpeaux⁴⁵. Cet écart a induit quelques historiens à juger la réalité de ces apports bien mince⁴⁶. Néanmoins, revenir sur ce qu'était la Petite Ecole pendant que Rodin y fut élève permettrait, il nous semble, de déceler les prémisses de cette conception de l'art « ornemental » que le sculpteur mettra en œuvre à Sèvres et qui, partagée avec le graveur et théoricien Félix Bracquemond à partir de 1884, aboutira à la réflexion autonome et originale des *Cathédrales de France*⁴⁷.

Lorsque Rodin s'y inscrit, l'École de dessin et de mathématiques est au point culminant d'une phase inaugurée en 1831 par la direction de Jean-Hilaire Belloc et qui se terminera en 1869 avec l'éviction bruyante de son successeur, le pédagogue Horace Lecoq de Boisbaudran. Créée en 1766 par Jean-Jacques Bachelier pour la formation des élites d'artisans et ouvriers d'art, l'École de dessin répond par l'évolution de ses programmes aux ambiguïtés et aux contradictions qui affectent la profession de l'artiste décorateur – et de l'ornemaniste en particulier – pendant les décennies du milieu du siècle⁴⁸. Admirateur de l'art grec, Belloc redéfinit progressivement l'enseignement en vue d'un relatif effacement des spécialisations initiales (figures, animaux, fleurs, ornements) au profit d'une pratique unificatrice – le dessin – fondée essentiellement sur la figure humaine, domaine résumant selon lui tous les autres. Par ailleurs l'émergence de besoins liés à l'embellissement urbain a certainement pesé sur la décision de Belloc de créer les cours de sculpture et de dessin d'après la bosse en 1832, ceux-là mêmes qui permettront à Rodin de découvrir sa vocation⁴⁹. Cependant, l'attention nouvelle portée à la forme plastique et à la perception du modelé et du relief doit se lire aussi comme une remise en cause de la copie au trait d'après le modèle gravé en vigueur jusque là, dans une volonté clairement affichée d'inciter « l'élève à voir la "vraie nature" avec ses

⁴³ Cladel 1934, p. 275.

⁴⁴ Rodin affirme qu'« il n'y avait pas alors de classe de modèle vivant à la Petite École » dans : Dujardin-Beaumetz 1992, p 112. Renaud d'Enfert précise que la classe de modèle vivant a été créée en 1857, l'année où Rodin quitte la Petite École (D'Enfert 2004). Judith Cladel est contradictoire : elle mentionne la copie d'après les estampes de la Petite École en attribuant en même temps à l'enseignement qui y était dispensé les treize académies de jeunesse de Rodin (Cladel 1934). Il est plus vraisemblable que les nus aient été réalisés aux Gobelins, où il y avait copie d'après modèle vivant.

⁴⁵ Carpeaux est répétiteur de sculpture à la Petite École à partir de 1850 (D'Enfert 2004). Voir aussi Cladel 1934, p. 275.

⁴⁶ Voir De Caso 1972. Pour les différentes propositions de datation de l'Album Mastbaum, qui s'échelonnent entre 1854 (fréquentation de la Petite École et de l'école des Gobelins), 1863-64 (fréquentation des cours de Barye au Museum d'Histoire naturelle) et les années autour de 1870 (passage dans l'atelier de Carrier-Belleuse), voir Varnedoe 1972, Varnedoe 1981 et Judrin 1987. James Hargrove s'est interrogé sur ce qui a pu rester de l'enseignement de la Petite École dans l'art de Rodin mais, faute d'une connaissance approfondie de la situation de cette institution dans le contexte français, les conclusions restent vagues (Hargrove 2005).

⁴⁷ Sur la relation entre Rodin et Bracquemond, voir l'essai de Jean-Paul Bouillon dans ce catalogue.

⁴⁸ Voir D'Enfert 2004.

⁴⁹ Voir Dujardin-Beaumetz 1992, p. 111-112. Judith Cladel raconte : « Un jour, il monte au premier étage, entre dans la salle de modelage ; les élèves y travaillent d'après l'antique. Stupéfait, il les regarde pétrir l'argile. Quel plaisir doit causer le maniement de la souple, de l'obéissante matière ! quel enchantement d'en faire sortir les formes ! [...] il est né sculpteur » (Cladel 1934, p. 274-275).

propres yeux et non à travers ceux d'un tiers »⁵⁰. Pour sa part, Lecoq de Boisbaudran, bien que conscient de la spécialité industrielle à laquelle l'École doit former, est un adepte de la doctrine de l'« unité de l'art » et croit que le corps humain doit être la « racine commune de toute étude »⁵¹. Proche des milieux fouriéristes et exaltant l'individualité de l'élève, il accompagne et mène à terme le processus de retour à la « nature » par l'application, à partir de 1847, de sa fameuse méthode de la « mémoire pittoresque »⁵². Fréquentant assidûment la Petite École entre 1854 et 1857, bien qu'intéressé plutôt par le modelage, Rodin a bénéficié des leçons du célèbre professeur et profité aussi de l'entourage de ses élèves les plus fidèles, Jules Dalou et surtout Alphonse Legros, ce dernier fondant à son tour une école à Londres où il emploiera les méthodes de son maître⁵³. Plusieurs témoins, et le sculpteur lui-même à diverses reprises, ont rappelé l'influence de Lecoq de Boisbaudran, et, dans son nécrologe de Rodin, Henry Nocq ne manqua pas de rendre hommage au « maître accompli »⁵⁴.

D'après les déclarations éparées de Rodin, deux composantes de la méthode de Lecoq de Boisbaudran paraissent avoir compté dans l'idée que le sculpteur se fait de son art, l'une ayant trait à l'étude du dessin, l'autre au rapport avec la tradition.

La première est l'idée du pédagogue consistant à mettre les élèves devant un modèle vivant évoluant librement et dans un cadre naturel, voire en plein air⁵⁵. Or supposer que la nature puisse être étudiée en dehors du filtre purificateur de l'Antique signifie écarter l'élève de l'« idéal » et l'abandonner aux dangers d'une vision fugitive et changeante, d'autant plus que Lecoq incite clairement le dessinateur à prendre en compte les effets causés par « l'éloignement et l'interposition de l'air »⁵⁶. De plus, en se fiant à l'« observation conservée » qu'est la mémoire, Lecoq introduit l'élément nouveau et déterminant de l'individualité⁵⁷. Certes, une partie de cet enseignement se déroulait dans les musées (à preuve, les copies de mémoire réalisées par les élèves, et dont il nous reste plusieurs exemples de la main de Rodin mais c'était *in fine* dans la nature que les artistes – et les décorateurs en particulier – étaient incités par le maître à

⁵⁰ D'Enfert 2004, p. 81.

⁵¹ Lecoq de Boisbaudran 1913, p. 32.

⁵² Cette méthode est introduite à la Petite École de manière expérimentale en 1847, puis de manière officielle en 1863. Selon Renaud d'Enfert, Lecoq de Boisbaudran exaspère l'hostilité des autres professeurs en généralisant le dessin de mémoire comme complément de l'enseignement ordinaire et en se réservant les classes dites « du jour », fréquentées par les élèves qui ne travaillent pas dans la journée et donc candidats potentiels à l'École des beaux-arts (D'Enfert 2004, p. 85). C'est justement le cas de Rodin. Sur cet aspect : AN/CAC/950147/6. H. Lecoq de Boisbaudran. *Note demandée par M. le directeur des beaux-arts*, s.d. [1867]. Sur l'engagement de Lecoq de Boisbaudran dans les rangs fouriéristes, voir Neil McWilliam, *Dreams of Happiness: Social Art and the French Left 1830-1850*, Princeton University Press, 1993, p. 232-233.

⁵³ On ne sait pas précisément avec quel degré d'assiduité Rodin a suivi les cours de Lecoq de Boisbaudran. Félix Régamey, qui fut pourtant de ses amis, ne le cite pas parmi les élèves (*Horace Lecoq de Boisbaudran et ses élèves : notes et souvenirs avec la reproduction d'un portrait du maître par lui-même*, Paris, Champion, 1903), mais une lettre de Rodin sert d'introduction à l'édition de la *Méthode* en 1913. Dans ses entretiens et souvenirs, le sculpteur mentionne le maître à plusieurs reprises, plus ou moins explicitement. Sur la méthode de Lecoq, ses implications pédagogiques et sa diffusion, voir Maria Veerle Thielemans, *The Afterlife of Images, Memory and Painting in Nineteenth Century France*, Phd Diss., John Hopkins University, 2001 (inédit) ; Marc Gotlieb, « The Teacher's Share : Educating Students for Freedom », article inédit (textes communiqués par leurs auteurs, que je remercie ici).

⁵⁴ Nocq, 1917.

⁵⁵ Lecoq de Boisbaudran 1913, p. 43.

⁵⁶ Lecoq de Boisbaudran 1913, p. 49. Ou encore, p. 47 : « En combinant ainsi avec l'étude du modèle qui pose 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 pourrait inscrire, avec vérité, dans son programme : *Étude de la nature* ».

⁵⁷ Lecoq de Boisbaudran 1913, p. 21.

chercher un répertoire toujours neuf, afin de préserver une certaine « naïveté » des formes, emmagasinées et prêtes à être « rappelées » pour être combinées à l'aide de l'imagination⁵⁸. Le rôle accordé à la mémoire, la nécessité continuellement proclamée de revenir à la nature et au plein air, le mouvement compris comme le stimulus inépuisable d'une pratique compulsive du dessin : voici quelques éléments qui, quant à la pratique du dessin, peuvent être mis au crédit de la courte et intense période vécue par Rodin comme élève de la Petite École.

Il en découle une « gymnastique de la vue »⁵⁹ à laquelle Rodin doit sa fameuse idée du « profil », défini par le sculpteur comme l'« endroit où le corps finit »⁶⁰ et qui est aussi le « contour » de Bracquemond⁶¹. Avec une subtile différence toutefois. Se déployant dans le temps autant que dans l'espace, le « profil » de Rodin est pensé comme démultiplié par la succession rapide du mouvement du modèle et non tel que Bracquemond le conçoit, comme déterminé par les éclairages changeants ou les mouvements du dessinateur autour d'un modèle à l'arrêt⁶². Le graveur conserve malgré tout une vision de la ligne qui, si elle résume la masse, reste cependant attachée à la surface de la feuille, l'estampe japonaise étant exemplaire de cette potentialité du trait à rendre la profondeur⁶³. Il est d'ailleurs significatif que dans ses souvenirs Rodin rattache ses fameux « profils » non pas aux théories de Bracquemond mais à l'enseignement de Lecoq de Boisbaudran, à sa méthode de la « mémoire pittoresque » qui permet la reconstitution du volume, « profil par profil, avec tous les intermédiaires », véritable « dessin par profondeur »⁶⁴ engendré par la simultanéité de « l'œil [qui] regarde l'objet, [de] la mémoire [qui] en conserve l'image, et [de] la main [qui] la reproduit »⁶⁵. C'est cette démarche que Rodin décrit en évoquant la solution des difficultés rencontrées pour le portrait de Victor Hugo⁶⁶, démarche valable pour toute sorte d'œuvre car « qu'on fasse une décoration ornementale ou une figure d'après la nature, c'est toujours le principe des profils concordants qui régit l'œuvre »⁶⁷.

Modelé contre surface

Le deuxième élément qui nous paraît décisif dans ces premières années de la formation d'un Rodin « ornemaniste », est le lien étroit que l'enseignement dispensé à la Petite École garde avec une certaine tradition de l'art français. Nous savons le poids

⁵⁸ Lecoq de Boisbaudran 1913, p. 36.

⁵⁹ Lecoq de Boisbaudran 1879, p. 22 et 23.

⁶⁰ Dujardin-Beaumetz 1992, p. 12.

⁶¹ Bracquemond 2002, p. 20 : « le *contour* [...] note la limite où, pour notre vue, un corps, un espace, semblent se terminer. Les termes *ligne, contour, trait, plan, élévation, coupe, gabarit, calibre, profil, silhouette, schéma*, servent à signifier la *forme* lorsque la forme est effectivement limitée par un tracé quelconque. »

⁶² Bracquemond 2002, p. 71.

⁶³ Bracquemond 2002, p. 94. Bracquemond parle de la ligne comme d'une « forme allongée » et dont l'accumulation donne la masse, qui est la « forme ramassée » (p. 71). Cet intérêt pour la ligne-profil engendrant la « profondeur » peut contribuer à expliquer la passion de Rodin pour les estampes japonaises, telle qu'elle se manifeste pendant cette « conjonction » Rodin-Bracquemond-Goncourt étudiée dans ce catalogue par Jean-Paul Bouillon. Voir aussi cat. expo. Paris 2007a. Cette manière de dessiner qui associe la mémoire aux « profils » évolue et Rodin réalise vers 1900 des croquis à partir du modèle en mouvement mais sans s'arrêter à la phase intermédiaire de l'« observation conservée », l'œil qui regarde correspondant simultanément à la main qui dessine.

⁶⁴ Dujardin-Beaumetz 1992, p. 12.

⁶⁵ Lecoq de Boisbaudran 1913, p. 23.

⁶⁶ Dujardin-Beaumetz 1992, p. 108-109.

⁶⁷ Dujardin-Beaumetz 1992, p. 80.

du XVIII^e siècle sur la production rodinienne⁶⁸, notamment pour sa part liée au séjour bruxellois (sculpture architecturale et surtout séries de bustes « décoratifs », voir cat. 14 à 27 et 30 à 34) ou aux travaux céramiques pour Sèvres. Rodin raconte le bonheur qu'il avait à copier à la Petite École des estampes datant de l'époque de Louis XV et que « la vie, le sentiment, la grâce n'y étaient pas proscrits », contrairement à l'École des Beaux-Arts, où était condamné « tout ce qui rappelait l'art du XVIII^e, et ceux qui, même faiblement, se réclamaient de lui étaient traités en hérétiques »⁶⁹. Cette fidélité de la Petite École (partagée aussi par les cours des Gobelins) à la tradition révèle, plus qu'un simple ressassement nostalgique, la préférence accordée à la « ronde bosse » et, par là, à la « modulation » des valeurs : Lecoq de Boisbaudran remonte jusqu' à une « méthode Léonard de Vinci » et Rodin joint au nom de ce peintre ceux de Prudh'on et de Henner qui, au contraire d'Ingres, auraient compris « combien la ronde-bosse remplit le tableau, coordonne le sujet, combien elle ajoute de clarté, de charme, d'intimité [...] même de volupté »⁷⁰.

En 1879 (dix ans après son renvoi de la Petite École), à l'occasion du bilan qu'il dresse sur l'enseignement du dessin et des modèles préconisés par la réforme, Lecoq de Boisbaudran nous dit toute la distance qui sépare « sa » tradition de celle que ses détracteurs ont réussi à imposer :

« Non seulement la belle forme, mais la forme vraie, a complètement disparu de la plupart de ces modèles. Les contours des figures antiques, les plus fines et les plus pures, nous y sont représentés par des lignes brisées, des angles et des pointes aigües. Toute courbe, toute flexibilité semble une licence à grand'peine tolérée [...]. Chose étrange, dans un temps où l'on évoque plus que jamais l'exemple et l'autorité de Raphaël et des autres grands maîtres dessinateurs, les modèles destinés à former la jeunesse sont la contre-partie systématique du dessin de ces grands artistes, si animé, si vibrant, aux contours souples et onduleux, aux enveloppes savantes et accentuées dans le sens de la perspective et de la construction »⁷¹.

C'est l'esthétique tout autant rationaliste que classiciste qui est visée ici par le pédagogue, celle qui, strictement codifiée par Eugène Guillaume dès 1866, est à la base de la réforme de l'enseignement du dessin en 1878⁷². Cette opposition est celle de deux conceptions du décor, toutes les deux faisant cependant reposer l'idée de l'« unité de l'art » sur le dessin. En faisant écho aux catégories définies par Bracquemond, nous pouvons dire que le dessin tel qu'entendu par Lecoq de Boisbaudran – et par Rodin – est celui du « modelé », sa référence est la « morbidezza » du XVIII^e ; le dessin souhaité par les « réformateurs » passe, au contraire, par le « contour », sa référence est la statuaire classique et son apprentissage se fait au moyen de la géométrie. C'est cette deuxième option qui est soutenue par l'Union centrale et officialisée par les instances républicaines : nous la voyons se déployer tout au long de la *Revue des arts décoratifs*

⁶⁸ Voir Aline Magnien dans ce catalogue.

⁶⁹ Dujardin-Beaumez 1992, p. 112. Voir Ulrich Loeben, « La fondation de l'École royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815) », dans : R. d'Enfert, R. Froissart, U. Loeben et S. Martin, *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs, 1766-1941*, Paris, éditions de l'Ensad, 2004, p. 45.

⁷⁰ Dujardin-Beaumez 1992, p. 106. Henri Nocq rappelle aussi le passage de Rodin dans l'atelier de son maître Henri Chapu qui « voulait qu'on modelât l'épiderme et usait volontiers du mot italien *morbidezza* » (Nocq 1917, p. 508).

⁷¹ Lecoq de Boisbaudran 1879, p. 13 et 15.

⁷² Eugène Guillaume, *Idée générale d'un enseignement élémentaire des Beaux-Arts appliqués à l'industrie...*, le 23 mai 1866, Paris, Union Centrale, 1866, 80 p. Cette méthode est défendue dès 1869 par Auguste Louvrier de Lajolais, qui devient directeur de la Petite École – désormais École nationale des arts décoratifs – en 1877. Il est instructif de comparer le plaidoyer de Lecoq de Boisbaudran avec la critique très dure de Louvrier de Lajolais contre les modèles du XVIII^e encore employés à l'École et si appréciés par Rodin (voir Ministère 1884, p. 232 et sq.).

(qui n'y était toutefois pas entièrement acquise) et Sèvres n'a pas dû y être complètement insensible, si l'on en croit les premières critiques auxquelles la période « Carrier-Belleuse » (1875-1887) est soumise dans les années 1880⁷³. La construction maniériste et la légèreté clodionnesque, qui pourtant continuent à plaire aux amateurs, ne font pas l'unanimité. Au nom d'une rationalisation du décor on invoque la nécessité d'une composition architecturale et Fourcaud accuse la formation dans les ateliers d'être « indécise et sans principes »⁷⁴.

Les œuvres céramiques que le sculpteur crée en collaboration avec les ateliers privés de Chaplet, Lachenal et Jeanneney peuvent être lues à la lumière de cette insatisfaction envers les « sages combinaisons » où les « fonctionnaires, [...] chimistes, [...] chaudières et [...] modeleurs d'assiettes » ont voulu le contraindre⁷⁵. Pour sa *Faunesse* (cat. 65) en porcelaine dure, Rodin s'affranchit des limites d'un support dont la conception et le décor lui échappaient, cet « atroce ruban doré »⁷⁶ qui menaçait toujours de défigurer ses reliefs. En 1889, quelques mois avant la réalisation de la statuette, Bracquemond vantait les grès de Delaherche, ornés « simplement de colombins poussés au pouce », dont la matière lourde et dense était aux antipodes des « fausses et inutiles applications "d'art décoratif" », « fleurs capricieusement (lisez trop négligemment) jetées »⁷⁷. Une option « matiériste » du décor qui est celle des grès japonais, si appréciés par Bracquemond et Rodin, et que celui-ci paraît adopter dans les *Pleureuse* réalisées avec Lachenal (cat. 145 et 146), les têtes de *Balzac* ou les *Jean d'Aire* (cat. 148, 149, 150), où l'art de l'« ornemaniste » s'efface pour laisser la place à une étonnante synthèse d'art « ornemental » et d'art « expressif ». Mais l'aboutissement le plus accompli de cette synthèse sont les dizaines d'assemblages par lesquels, à partir des années 1890, Rodin réunit des petits vases antiques et des figures de femmes saisies dans les positions les plus extravagantes, véritables pied de nez à Sèvres et à son carcan de composition ordonnée.

« Autrefois – dit-il –, je cherchais des formes de vases, soit pour la manufacture de Sèvres soit pour ailleurs... Je faisais des vases pareils à tous les autres, je n'étais pas arrivé à trouver une beauté de proportions et de lignes telle que je la pressentais, parce que je n'appuyais mes recherches que sur les combinaisons de mon imagination. Depuis j'ai dessiné des corps de femmes et l'un de ces corps m'a donné, dans sa synthèse, une superbe forme de vase, avec des lignes vraies, des rapports harmonieux. Il ne s'agit donc pas de créer. Créer, improviser, ce sont des mots inutiles. Il s'agit de comprendre [...]. Les jeunes artistes [...] composent au lieu de suivre leurs modèles sans se douter que là est l'infini. »⁷⁸

C'est aussi penser la composition autrement que Lecoq de Boisbaudran, pour qui « l'imagination ne fait que combiner les matériaux que lui fournit la mémoire,

⁷³ Sur les évolutions stylistiques de la production à Sèvres, voir Brunet et Préaud 1978. Carrier-Belleuse tombera à la fin du XIXe et au XXe dans un long purgatoire. En 1889, Marx accuse sa « verve » d'être à l'origine de décors qui s'adaptent plus au métal qu'à la porcelaine (« L'art à l'exposition universelle », *L'Indépendant littéraire*, IVe année, n° 22, 15 novembre 1889, p. 511-512). Fontainas et Vauxcelles 1922, p. 247, l'accable : « d'un goût très fin mais pervers par les molles facilités de la pratique, se satisfaisait d'esquisses insuffisamment développées [...] ; un dandin, un jouisseur, infiniment soucieux de mesquineries mondaines. Il avait grand besoin d'argent et inondait le marché de petites figures bâclées. »

⁷⁴ Voir Marius Max, « L'ancien et le nouveau Sèvres », *Journal des arts*, 22 août 1884, p. 1-2 ; et Louis de Fourcaud, « Rapport général », *Revue des arts décoratifs*, vol. V, 1884-1885, p. 257-258.

⁷⁵ Pour ces collaborations, voir Lajoix 1997 et Léon Maillard, *Études sur quelques artistes originaux. Auguste Rodin, statuaire*, Paris, H. Floury, 1899, p. 137.

⁷⁶ Arsène Alexandre, *Histoire de l'Art décoratif du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, H. Laurens éditeur, [1892], p. 272.

⁷⁷ Félix Bracquemond, « Le grès à l'Exposition universelle de 1889 », dans : Bracquemond 2002, p. 271.

⁷⁸ Cladel 1903, p. 91-92.

produisant ainsi, comme la chimie avec les éléments connus, des composés entièrement nouveaux »⁷⁹. Dans ce genre d'œuvres l'artiste ne combine plus les « éléments (...)nombreux, (...)variés, (...)précis » de sa mémoire cultivée, mais des objets ou des fragments d'objets déjà existants. Non seulement aucune division du travail ou considération technique n'entrave Rodin dans ses manipulations, mais la composition harmonieuse des masses et des mouvements normalement requise par le décor céramique est allègrement oubliée dans une jubilation de déséquilibre, d'instabilité et d'unions hasardeuses de matériaux. Degas n'est pas très loin, qui assemble, à la même époque et avec la même liberté, des cires et des matières hétérogènes, dans une tentative fébrile de transposer dans les trois dimensions le mouvement saisi par le dessin. C'est ainsi l'échec du Rodin ornemaniste à Sèvres qui fait en partie la modernité du Rodin sculpteur.

Rodin « destructeur »⁸⁰

Pourtant, lorsqu'il récapitule, en 1917, l'apport de Rodin à la sculpture, Nocq insiste précisément sur les décors réalisés pour Sèvres et sur l'influence de Carrier-Belleuse, « empreinte [qui] a persisté malgré tout, et [à laquelle] nous devons la série de ces petits groupes de nymphes et de satyres, de femmes et d'enfants, si vivants, si sensuels, un peu maniérés parfois avec des attitudes volontairement étranges, mais si séduisants aussi dans l'infinie délicatesse de leurs modelés – groupes par lesquels Rodin se relie directement à la tradition de notre XVIIIe siècle »⁸¹. Cet ancien confrère va même jusqu'à suggérer un choix iconoclaste afin d'apprécier le sculpteur à sa juste mesure : « Si on se prenait à préférer aux morceaux importants, monumentaux, la grâce des petits groupes galants, et à goûter surtout l'exquise sensibilité dont Rodin y anima les chairs de femmes et d'enfants ; alors il trouverait une place honorable parmi nos maîtres français, non loin de Falconet et de Clodion »⁸².

L'appréciation paradoxale d'Henry Nocq doit être lue à la lumière du rejet qu'un certain Rodin – celui de « l'excès de tempérament », fruit d'un phénomène de « suggestion collective »⁸³ – suscite en ces premières décennies du XXe siècle⁸⁴. Pourtant, dès 1900 un autre aspect dans l'œuvre du sculpteur est mis en avant par quelques critiques, un penchant pour l'architecture et la décoration qui n'est pas contradictoire avec certaines attentes du siècle nouveau. Veidaux voit dans *La Plume* un Rodin « grand architecte » et reconnaît cette aspiration « dans chacun de ses monuments, groupes, statues, bas-relief, [où il] distribue les valeurs relatives de décoration »⁸⁵. Quelques fins connaisseurs de la sculpture contemporaine – Roger Marx,

⁷⁹ Lecoq de Boisbaudran 1913, p. 36.

⁸⁰ Julius Meier-Graefe, « Auguste Rodin », in : *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst*, R. Piper & Co Verlag, Munchen, vol. II, Piperpaperback 1966 (d'après l'éd. de 1914-1924), p. 487 (trad. Anne Pingeot, Documentation Orsay).

⁸¹ Nocq 1917, p. 508.

⁸² Idem. Ce retour de Nocq à l'art du XVIIIe siècle est assez surprenant, lorsqu'on se rappelle que le médailleur est l'auteur, en 1894, de l' « Enquête sur l'évolution des industries d'art » parue dans le périodique belge *L'Art moderne*, publiée en volume en 1896 sous le titre : *Tendances nouvelles. Enquête sur l'évolution des industries d'art*, préface de Gustave Geffroy, Paris, H. Floury, 1896. Nocq portait alors un regard très critique sur le retour aux styles du passé et prônait la recherche d'un style moderne. Voir Froissart 2004, p. 119-124.

⁸³ Nocq 1917, p. 508.

⁸⁴ Voir l'essai fondateur de Laude, 1971.

⁸⁵ André Veidaux, « La race de Rodin », dans : *Auguste Rodin et son œuvre*, Paris, Éditions de La Plume, 1900, p. 62.

Léonce Bénédite, Robert de La Sizeranne – se montrent soucieux d’intégrer l’œuvre de Rodin dans une tradition qui, inaugurée par la *Fontaine des Innocents* de Goujon, les atlantes de Puget et les reliefs de Clodion, se poursuivrait au XIXe siècle dans la *Marseillaise* de Rude, les bronzes de Barye et la *Flore* et la *Danse* de Carpeaux (et l’on ne manque jamais de souligner le lien de Rodin avec ces deux derniers artistes pendant sa formation). Ces critiques reviennent alors sur la production de jeunesse du sculpteur en valorisant surtout ses contributions aux embellissements urbains⁸⁶, à Bruxelles (la Bourse, les immeubles du Boulevard Anspach, voir cat. 30 à 32) ou à Paris (les Gobelins), prémisses aux réalisations récentes pour la villa d’Évian (1899-1905). Rodin devient ainsi le dernier représentant d’une lignée de sculpteurs dont les chefs d’œuvres relèvent de la sculpture décorative – art « ornant » logiquement la matière et conçu en vue d’une destination, objet usuel ou édifice –, le contraire de la statuaire isolée, « de Salon ». C’est à cette logique que répond, en 1905, la tentative (partiellement réussie) de Roger Marx de prouver les talents de céramiste de son ami en corrigeant l’image d’un « génie » débridé et individualiste, en insistant sur l’aspect ordonné de ses décors : « N’imaginez pas – prévient-il – que sa verve vague à l’aventure : consciente des variations du but, elle règle l’illustration selon la forme spéciale de l’objet. Une compréhension souveraine de l’art se reconnaît aux alternances voulues de plein et de vide, de repos et de mouvement, ainsi qu’aux proportions harmonieuses et logiques des masses sur le champ à orner ; sans y prendre garde, Rodin satisfait d’emblée les lois fondamentales trop souvent méconnues, et il n’est pas une de ses décorations qui n’offre la singularité d’être à l’échelle, merveilleusement »⁸⁷.

Ce même caractère constructif est mis en avant par Bénédite dans sa lecture de l’ensemble des créations rodiniennes, « saines réactions » à la sculpture officielle contemporaine, à « toute [son] agitation », à sa « débauche de saillies, de protubérances, d’évidements et de creux, incompatibles avec les caractères essentiels du marbre »⁸⁸. Les reliefs pour la villa d’Évian seraient la démonstration la plus accomplie de ces qualités, avec « toutes les figures [qui] désormais forment bloc [...] filles du marbre ou de la pierre, où les corps sont si délicatement modelés dans une pénombre douce, sans brusquerie et sans violence »⁸⁹. Robert de La Sizeranne trouve ces mêmes vertus au *Penseur*, dont l’« aspect solide, dense et plein [...] donne une impression de stabilité, de simplicité, de force et de sérénité ; rien d’étriqué, de compliqué, rien de menu, ni de fragile. Peu d’à-jour, peu [...] d’enchevêtrement, une silhouette immédiatement perceptible de tous les côtés et, se profilant avec une égale ampleur [...], une masse qu’on peut envelopper aisément du regard, sans rien qui perce l’enveloppe, déborde et disperse l’attention »⁹⁰. L’échec du montage de la *Porte*, montrée en 1900 « dépouillée des grappes de figures suspendues à ses panneaux », est lié au désir, de la part de l’artiste, d’arriver à « une ampleur d’unité que troublait l’ornementation dont il l’avait auparavant couverte »⁹¹. Selon Cladel, les critiques de Bourdelle « qui avait la marotte de l’architecture et blâmait l’excès de creux et de saillies de la Porte », alimentaient l’inquiétude du sculpteur et lui faisaient trouver sa porte « trop trouée », Bénédite précisant qu’il s’amusait à « boucher les trous de ses anciennes œuvres avec de la

⁸⁶ Voir Aurélie De Decker dans ce catalogue.

⁸⁷ Marx 1905, p. 119 et Marx 1907, p. 15.

⁸⁸ Bénédite 1905, p. 31.

⁸⁹ Idem p. 32.

⁹⁰ La Sizeranne 1917, 925-926.

⁹¹ Cladel 1936, p. 141.

plastiline»⁹². Et Rodin ne manque pas d'apprécier la salle aménagée à la Sécession de Vienne en 1902 autour du *Beethoven* de Max Klinger en vue de créer une « œuvre d'art total ». Il revendique alors soudainement devant son guide, Berta Zuckerkandl, ce travail de « décorateur » qu'il avait jadis méprisé en exagérant même la portée : « J'ai moi-même réalisé des sculptures dans une intention décorative. Les cariatides de la Bourse de Bruxelles et de nombreuses statuette de Sèvres l'attestent. Donc personne mieux que moi ne peut discerner le progrès énorme que vous avez fait dans le développement de nouveaux procédés »⁹³. Le souvenir de ce dialogue étroit de peinture et sculpture ressurgit, trois ans plus tard, dans le projet d'aménagement de la chapelle du séminaire Saint Sulpice, où la *Porte de l'Enfer* devait être entourée par une fresque représentant le Paradis et courant sur les parois circulaires⁹⁴.

On ne fait donc pas qu'« oublier Rodin » en ce tout début du siècle : ses défenseurs tentent aussi de « sauver Rodin » en découvrant dans une partie de son œuvre une forme de « retour à l'ordre ». Pourtant, ce n'est certes pas l'image d'un Rodin « architectural » qui s'impose après la mort du sculpteur. Pour André Fontainas et Adolphe Basler, qui tentent les premiers bilans de la sculpture au XIXe siècle, Rodin est devenu un objet d'histoire et son œuvre est désormais située à une certaine distance des enjeux de la sculpture contemporaine. Tout en insistant sur son apport – retour à la « vie », à la « nature », au mouvement, à l'expression – Fontainas, qui avait bien connu Rodin, lui reproche « de n'être pas assez architectural, assez constructif », son « art individualiste du morceau » étant celui d'un « analyste » qui ne produit que de « grandioses fragments » ; et d'évoquer l'échec de la *Porte de l'Enfer*, « entassement de morceaux de premier ordre qui jamais ne devaient être reliés », ou l'ébauche inabouti de la *Tour du Travail*⁹⁵. La faute en revient, selon le critique, aux errements de l'architecture de son siècle, qui a astreint le sculpteur à un travail isolé, en dehors du chantier. De même Basler regrette que l'oubli de l'art des Colombe, Goujon ou Puget ait rendu Rodin aveugle au « principe qui veut que le sculpteur se conforme, dans la manière dont il interprète la nature, à la qualité de la matière employée » : ainsi sa « forme se brise, donnant une suite d'arabesques dont chacune produit un effet fragmentaire », alors que « dans la structure antique [...] tout découle de la structure architectonique, tout se résume dans la fonction réduite des plans ». Il conclue donc à la « négation de l'esprit monumental », bien que Rodin ait pressenti « les tendances architecturales de la sculpture » que ses élèves accompliront⁹⁶.

L'ensemble de ces analyses – celles qui sont favorables comme celles qui le sont moins – soumettent l'art de Rodin à un critère unificateur qui n'est cependant pas le même chez Marx et Bénédite ou chez Basler : principe « ornemental » des premiers tel que formulé par Bracquemond, principe « architectonique » du second, et qui prévaut largement dans l'esthétique de la sculpture des premières décennies du XXe siècle.

⁹² Idem et Bénédite 1918a, p. 22. Judith Cladel raconte aussi que Rodin essaye maladroitement dans ses derniers jours de boucher les « trous » du portrait de jeunesse de Rose Beuret avec une écharpe (Cladel 1936, p. 402).

⁹³ Berta Zuckerkandl, *Österreich intim. Erinnerungen 1892 bis 1942*, Vienne, Propylaën, 1970, p. 58, cité par Danièle Gutmann, « La Sécession et Auguste Rodin (1897-1905) » dans : *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, cat. expo. Paris, Centre Pompidou, 1986, p. 567.

⁹⁴ Bénédite 1918b ; Judrin 1987, « Thèmes », vol. I, p. XXV-XXVI. En octobre 1907 le sous-secrétaire aux Beaux-Arts Dujardin-Beaumetz lance à Rodin l'idée d'une fresque qui ornerait le pourtour de la chapelle du séminaire Saint-Sulpice, désaffecté et qu'on voudrait consacrer à un musée d'art contemporain, le musée du Luxembourg se révélant insuffisant. Rodin est séduit par ce cadre qu'il pourrait donner à la *Porte de l'Enfer*, fournit quelques croquis et les premiers devis et le contrat est signé le 2 décembre 1910, mais il n'est pas honoré.

⁹⁵ Fontainas et Vauxcelles 1922, p. 245 et 250.

⁹⁶ Basler 1928, p. 10 et 12.

Pour ce qui est de la sculpture, ce dernier avait trouvé en 1893 son théoricien et vulgarisateur chez un critique implacable de Rodin : Adolf Hildebrand. Dans *Le problème de la forme dans les arts plastiques*, Hildebrand formule sans ambiguïtés les règles qui permettraient de faire de la sculpture, après des siècles de décadence, « une totalité d'effets fermée sur elle-même, qui repose en soi et pour soi, et [qui] se pose face à la nature comme une réalité existant pour elle-même »⁹⁷. Pour se réaliser, cette autonomie absolue exige la prise en compte de l'œuvre dans son unité spatiale, obtenue par le respect du principe « architectonique » commun qui régit tous les arts et qui est une construction interne à l'œuvre, ensemble organique de rapports et non unité organique naturelle. Le bas-relief, qui en est l'expression la plus parfaite, doit s'inscrire « entre deux murs de verre parallèles » et éviter les saillies excessives qui feraient que la surface, « détachée de l'impression d'ensemble [...], vient s'étirer vers nous », envahissant ainsi un espace réel qui est celui du spectateur et non celui de l'œuvre : « erreur » trop courante, selon Hildebrand, et négation donc de tout effet artistique⁹⁸. Quant à la statue, elle doit engendrer son propre espace et non être pensée en fonction de l'espace naturel et ouvert qu'est la place ou le jardin. L'unité de perception n'admet en effet qu'un maximum de quatre possibilités de vues parfaites et exclut que le promeneur puisse tourner librement autour de la statue.

Les préceptes de Hildebrand aboutissent à une sorte de nouveau classicisme, bien plus intransigeant que celui du début du XIXe siècle (Canova est blâmé pour le réalisme spatial de ses monuments funéraires) mais dont l'essence strictement formaliste, fondée sur le postulat de la visibilité pure et sur la psychologie de la perception de Konrad Fiedler, sera autrement plus féconde que les académismes cousiniers de Charles Blanc ou Henry Jouin⁹⁹. C'est, dans un sens, un « retour à l'ordre » radical, et ce qu'il y a peut-être de plus opposé à l'art de Rodin et aux théories de Bracquemond qui l'ont en partie inspiré, bien que l'« architectonique » de Hildebrand soit un principe aussi unificateur et aussi soucieux de l'autonomie de l'œuvre (par rapport au sujet littéraire comme par rapport à la nature elle-même) que « l'ornemental » du graveur : principe visant à l'unité spatiale pour Hildebrand, fondé sur la séparation des arts et sur la volonté d'exclure de la perception toute contingence susceptible de diminuer l'intégrité interne de la forme – individualité, mouvement, environnement atmosphérique, lumière naturelle – ; principe visant à l'unité de la sensation visuelle pour Bracquemond, fondé sur les « valeurs » lumineuses et se prêtant à toutes les applications, puisque le sommet en est la « décoration », qui est l'union de tous les arts¹⁰⁰.

Hildebrand a toutes les raisons de rejeter l'art de Rodin, qu'il qualifie de « phénomène naturel », puisque les « formes ne deviennent des œuvres d'art accomplies qu'après avoir été soumises à ce travail architectonique », ce qui ferait totalement défaut aux « fragments » du sculpteur¹⁰¹. Edmond de Goncourt n'avait-il pas fait l'éloge de la *Porte de l'Enfer* en évoquant « quelque chose comme la concrétion d'un banc de

⁹⁷ Hildebrand 2002, p. 50.

⁹⁸ Idem p. 75 et 79.

⁹⁹ Sur Fiedler et Hildebrand voir : Roberto Salvini, « Introduction » dans : *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XXe siècle*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 7-21.

¹⁰⁰ Hildebrand revendique la vision *optique* – « de loin » – comme étant la seule purement *artistique*, opposée à la vision *tactile* – « de près » – , qui oblige l'œil à se déplacer sur les surfaces, à les « palper », en le soumettant donc à un mouvement fragmentaire. La sensation visuelle recherchée par Bracquemond dans l'œuvre d'art est, elle, discontinue, diverse et déterminée par les accidents et les passages du modelé provoqués par une lumière toujours changeante.

¹⁰¹ Hildebrand 1991, p. 16.

madrépores »¹⁰² ? Exemplaires de cette absence de sentiment architectural, de cette « trivialité », le monument à *Victor Hugo* et celui des *Bourgeois de Calais* : aucun de ces deux groupes n'autorise, selon Hildebrand, une appréhension spatiale unitaire et totale, et les figures semblent n'avoir été traitées qu'en choisissant délibérément la partie pour le tout. C'est peut-être Meier-Graefe – pourtant non suspect d'hostilité à l'égard de l'art français – qui exprime de la manière la plus cinglante le reproche fait à Rodin de ne pas avoir su réaliser cette « sculpture architecturale » que tous paraissent attendre de lui à l'aube du nouveau siècle : « Il pouvait faire le dernier pas, accomplir la dernière étape semée d'embûches qui, au-delà de l'originalité, lui aurait permis d'accéder à la forme. Il entrevoyait ces possibilités qui lui étaient ouvertes – personne, depuis Michel-Ange, ne les avait vues aussi clairement – mais il choisit d'en jouer. Son génie débridé ne sut fournir l'effort d'une ultime simplification. Il contourna donc le problème et entra dans les rangs des destructeurs... »¹⁰³.

Rodin « destructeur » ?

« Des figurines, passons à la sculpture ornementale »¹⁰⁴

En 1914 paraît *Les Cathédrales de France* recueil de réflexions accompagné d'une centaine de dessins, certains (23) ne représentant rien d'autre que des moulures (voir cat. 94 à 97). Des centaines de dessins de ce genre ont été conservés par Rodin, non signés, non datés, la plupart sans aucune mention permettant de les identifier¹⁰⁵. De même six albums réunissent des dizaines de vues photographiques d'édifices du XIIIe au XVIIe siècle – façades pour la plupart, ou détails de sculpture décorative, presque toujours dénués de notations¹⁰⁶.

Cette passion pour les éléments constructifs et décoratifs de l'architecture n'est pas sénile. L'intérêt de Rodin pour les moulures semble remonter à son premier voyage en Italie (1876), lorsqu'il visita la Chapelle Médicis et l'exposition des projets d'architecture de Michel-Ange¹⁰⁷. On sait que sa découverte des cathédrales survient sur la route de l'aller et qu'elle sera suivie par de fréquents voyages à partir des années 1880¹⁰⁸. Par ailleurs, le décor de la loggia du Théâtre des Gobelins (1869), les cariatides et atlantes de la période bruxelloise (1874 ; cat. 30 à 32), ou les mascarons pour la fontaine du Trocadero (1878), tout en étant des travaux « alimentaires »¹⁰⁹, comme Rodin s'en plaint auprès de Truman Bartlett, doivent être mis au crédit de cet

¹⁰² Edmond de Goncourt, *Journal*, 17 avril 1886, dans : Edmond et Jules de Goncourt, *Arts et artistes*, textes réunis, annotés et présentés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1997, p. 239.

¹⁰³ Meier-Graefe 1966, op. cit., p. 487.

¹⁰⁴ Rodin à Claris : Claris 1902, p. 34.

¹⁰⁵ Geissbuhler 1966 et 1972 ; Judrin 1987, « Thèmes » dans : vol. I et vol. V. Elisabeth Chase Geissbuhler mentionne l'existence d'un grand nombre de dessins d'architecture (338) conservés au musée Rodin de Philadelphie et provenant de la collection de Roger Marx ; avec ceux du musée Rodin, le nombre de ces dessins s'élèverait à plus de 800 (Geissbuhler 1966 et 1972).

¹⁰⁶ Six albums de photographies ont été réunis par Rodin, et sont conservées au musée Rodin. Voir Hélène Pinet, « Allez sur place mais ne regardez jamais des photos », dans cat. expo. Rome 2001, p. 32-36.

¹⁰⁷ Voir cat. expo. *Rodin e Michelangelo*, Florence, Casa Buonarroti, 1996, p. 155.

¹⁰⁸ Lettre de Rodin à Rose Beuret, Rome, début mars 1876, dans *Correspondance*, t. 1, p. 33-34. Voir aussi Cladel 1936, p. 109 et 125.

¹⁰⁹ Voir Aurélie De Decker dans ce catalogue.

« apprentissage déguisé » dont il finira par reconnaître l'importance¹¹⁰. Ces corps enchaînés à l'architecture, dont les *Esclaves* de Michel-Ange ou les figures du *Jour* et de la *Nuit* sont les prototypes mille fois admirés par Rodin, ne sont formellement pas très éloignés des damnés de la *Porte de l'Enfer*, ébauchée en 1880-1881. D'ailleurs la première figure à être tirée de celle-ci pour être exposée comme une sculpture indépendante en 1882-1883 est la *Cariatide portant sa pierre*, avec laquelle Rodin remet en question la frontière dressée par Eugène Véron entre sculpture « décorative » et sculpture « expressive »¹¹¹ : « femmes réduites au rôle de colonnes » auxquelles elles prêtent « la variété et la souplesse de leurs lignes corporelles », les cariatides excluent en effet pour le critique toute individualisation¹¹². La *Cariatide* accablée de Rodin semble plutôt faire écho aux théories de Sully Prudhomme, pour qui les « contours extérieurs d'un muscle » tirent leur signification de l'opposition entre la force humaine et les lois de la gravitation et enrichissent ainsi « une figure purement décorative » d'une « expression subjective »¹¹³.

Mais c'est à l'occasion de ses réflexions sur les cathédrales que Rodin précise la nature de cette « alliance de sculpture et architecture » dont la parfaite métaphore avait été jusque là, pour un Charles Blanc comme pour un Véron, la cariatide du temple grec. Charles Morice a raison de souligner la continuité qu'il y a entre les « besognes anonymes » accomplies par le sculpteur pendant ses années d'« ornemaniste » et sa découverte des « secrets » des « gothiques », « ces recherches d'enveloppe et de modelé, ces sacrifices de détails aux lignes générales, cette double adaptation de la figure décorative au monument qu'elle décore et à l'atmosphère où elle baigne avec le monument »¹¹⁴. Nous retrouvons cette lecture du gothique exposée sous une forme plutôt fragmentaire et évocatrice dans trois textes publiés en 1905, 1908 et 1914 qui valent, entre autres, pour l'idée de « sculpture décorative » qui s'y déploie¹¹⁵. Ce n'est pas ici le lieu d'établir les liens qu'entretient la vision rodinienne du gothique avec le renouveau de l'historiographie du moyen-âge du début du XXe siècle, en particulier avec les études d'Émile Mâle¹¹⁶. Il nous faut cependant rappeler que la bibliothèque de Rodin conserve les deux synthèses magistrales de l'historien et que l'admiration était réciproque, puisque ce dernier s'approprie en quelque sorte *Les Cathédrales de France* dans un compte rendu pour la *Gazette des Beaux-Arts* et qu'il s'en sert pour opposer ce « songe » et ces « notes frémissantes » à la « logique de géomètre » du trop laïc Viollet-le-Duc, sous-évaluant sciemment la dette de Rodin envers l'architecte et taisant celle envers Victor Hugo¹¹⁷.

¹¹⁰ Voir cat. expo. Paris 1997a ; Alhadeff 1963 et 1981 ; Pingeot 1986 ; Truman H. Bartlett, « Auguste Rodin Sculptor », *The American Architect and Buildings News*, XXV 1889, n° 689, rééd. dans Elsen 1965, voir en particulier p. 16-31.

¹¹¹ Un plâtre de la *Cariatide portant sa pierre* est exposé au Cercle de la Rue Vivienne dans l'hiver 1882-83. Rosenfeld souligne sa relation lointaine avec les cariatides de Bruxelles : ni décorative ni fonctionnelle, elle est conçue désormais comme sculpture indépendante, avec un traitement dramatique de la pierre et du corps (Rosenfeld 1981, p. 88).

¹¹² Véron 1878, p. 344.

¹¹³ Sully Prudhomme 1883, p. 258 et 291.

¹¹⁴ Rodin 1983, p. 132-133.

¹¹⁵ Rodin 1905, Cladel 1908, Rodin 1983.

¹¹⁶ Pour une étude du contexte historiographique français du tournant du XIXe siècle voir : Michela Passini, « Il nazionalismo e le origini della storia dell'arte. Francia e Germania, 1870-1933 », thèse de doctorat sous la dir. d'Enrico Castelnuovo, Scuola Normale Superiore de Pise, 2008 (inédite).

¹¹⁷ La bibliothèque de Rodin conserve deux ouvrages de Mâle dans les éditions respectivement de 1908 et 1910 : *L'Art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris, E. Leroux, 1898 ; *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris, A. Colin, 1902. Voir également

Au-delà des controverses historiographiques (auxquelles se prêterait encore mieux l'introduction rédigée par Charles Morice pour les *Cathédrales de France*), les considérations de Rodin nous intéressent ici en raison du lien étroit qu'elles entretiennent avec le principe « ornemental » tel que Bracquemond a pu le lui transmettre¹¹⁸. Ce principe, nous l'avons brièvement expliqué plus haut, fonde la qualité première de tous les arts sur la répartition de la lumière qui, grâce à l'opposition et aux passages plus ou moins accusés de l'ombre à la clarté, est à l'origine du « modelé ». Ce dernier est la « forme » elle-même rendue visible par les « valeurs » obtenues, dans l'architecture, « par les saillies des moulures, par le relief des ornements sculptés, par tous les façonnages de la pierre » qui, provoquant « une sorte de vibration », éveillent l'idée de la couleur¹¹⁹. « La lumière – insiste Bracquemond – avec cette rigueur inflexible que la nature impose à tout ce qu'elle fait, illumine vivement les saillies, et va en décroissant d'intensité sur les surfaces et les dépressions, qui ne reçoivent qu'indirectement ses rayons, jusqu'à ce qu'elle s'éteigne dans la nuit complète – l'ombre – là où il lui est impossible de pénétrer »¹²⁰.

Or que sont les cathédrales de Rodin sinon de véritables concrétions lumineuses, effets orchestrés de contrastes et modulations d'ombre et de clarté ? Et le sculpteur de reprendre son mentor en observant que « ce jeu, cet emploi harmonieux du jour et de la nuit, c'est le but et le moyen, c'est proprement la raison d'être de tous les arts »¹²¹. C'est au nom de l'unité « ornementale » de Bracquemond que Rodin peut, face à la cathédrale, parler de « peinture à propos de l'architecture »¹²² : « les architectes des cathédrales sont aussi de grands peintres : ils trempent le pinceau dans lumière et ombre »¹²³. Les « fins suprêmes de l'architecture ne sont-elles pas celles aussi de la sculpture ? »¹²⁴, se demande-t-il, pour finalement affirmer : « En dernière analyse, c'est donc bien toujours de la lumière et de l'ombre que la sculpture, comme l'architecture, pétrit et modèle. La sculpture n'est qu'une espèce dans le genre immense de l'architecture, et nous ne devrions jamais parler de celle-là qu'en la subordonnant à celle-ci »¹²⁵.

L'architecture de Rodin n'a, il est vrai, rien de « constructif » dans le sens viollet-le-ducien du terme : « C'est l'éclairage – précise-t-il – qui règle l'architecture, ce n'est pas le "rationnel", terme barbare »¹²⁶. Lorsqu'il définit l'architecture comme « le plus sensible et le plus cérébral des arts, invention et raison, le plus lié aux lois de l'atmosphère », art où « lumière et ombre, maîtrisées par les lois géométriques, » concourent à « mettre en valeur les nuances de l'heure », il est certes tentant de penser à l'impressionnisme¹²⁷. Mais n'en déplaise à Charles Morice, qui insiste beaucoup sur ce rapprochement, la vision luministe de Rodin doit tout ou presque à Bracquemond, et est

Mâle 1914, p. 372-373. Par ailleurs, la bibliothèque de Rodin conserve le *Dictionnaire raisonné de l'architecture* de Viollet-le-Duc (Paris, Vve Morel, 1875) ; les entrées « Sculpture » ou « Ornement » ont pu compter dans une certaine mesure pour la vision rodinienne de la sculpture décorative. La proximité avec Victor Hugo semble évidente dans certains dessins lavés : voir Claudie Judrin, « Hugo et Rodin : deux dessinateurs », dans cat. expo. Paris 2003-2004, p. 68-69. La relation entre Rodin et Ruskin reste à explorer. Pour un premier aperçu, voir Bernier 2005.

¹¹⁸ Voir Jean-Paul Bouillon dans ce catalogue.

¹¹⁹ Bracquemond 2002, p. 65.

¹²⁰ Idem p. 67.

¹²¹ Rodin 1983, p. 140.

¹²² Idem.

¹²³ Idem p. 138.

¹²⁴ Idem p. 140.

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ Idem p. 293.

¹²⁷ Idem p. 140.

redevable de l'impressionnisme seulement dans la mesure où celui-ci y participe. Ignorant vraisemblablement la fécondité des échanges entre le sculpteur et le théoricien, il manque à Morice une clef essentielle à la compréhension de la conception des *Cathédrales*. Il s'efforce alors vainement d'en faire l'aboutissement d'une historiographie érudite dont le sculpteur devait être en réalité bien peu familier. Le seul point commun entre Rodin et certains historiens du Moyen Âge est la place centrale accordée à la sculpture décorative dans l'élaboration et la transmission des modèles, dans les passages d'un style à l'autre, dans la construction de l'unité esthétique et visuelle d'une époque. Et c'est à l'unité décorative et monumentale clamée par Louis Courajod dans ses fameuses *Leçons* professées à l'École du Louvre de 1887 à 1896 que l'on pourrait songer, si un fossé ne séparait l'anti-italianisme viscéral de l'historien du syncrétisme esthétique passionné du sculpteur¹²⁸. Mais Morice ne relève même pas cette nouveauté d'approche et préfère se replier vers une lecture nationaliste, religieuse et symbolique de la cathédrale qui n'appartient qu'à lui, loin du texte qu'il prétend introduire. Il serait en effet bien malaisé de chercher dans l'enchantement rodinien pour les jeunes villageoises en prière plus qu'une religiosité épidermique¹²⁹ ou dans « les détails [...] faits pour charmer, de près, et pour gonfler les lignes, de loin »¹³⁰ un intérêt quelconque pour le sens caché du « hiéroglyphe ».

Art de la « profondeur », c'est dans l'ornement par excellence, la moulure, que l'unité d'architecture et de sculpture trouve, selon Rodin, l'expression la plus complète et la plus synthétique. Comme déjà Bracquemond, lorsqu'il affirmait que « le principe qui domine dans leur composition domine dans toute œuvre d'art »¹³¹, puisque la moulure est « toute la pensée du maître d'œuvre »¹³², détail où toutes les conditions de l'art sont réunies. Mais c'est à Rodin d'en faire l'élément vivant et organique vers lequel converge toute sa réflexion, non seulement sur la cathédrale, mais plus généralement sur l'architecture dans son rapport à la sculpture et à ce qui doit rester le sommet de cet art, la figure humaine. On revient donc aux « profils », ceux amoureusement étudiés par Rodin dans les antiques, « fermes, amples comme ceux des grandes montagnes : c'est de l'architecture »¹³³. Ce sont les mêmes qui se découpent sur les façades, niches et frontons des cathédrales, où « le corps humain se profile architecturalement »¹³⁴ en engendrant les moulures, « cette musique de chair »¹³⁵ qui devient « surhumaine science du Plan »¹³⁶. La « dentelle gothique », loin d'être arbitraire, simple « magie de l'ornementation »¹³⁷, « gonfle les profils et les emplit de sève », fait de ceux-ci, « vus dans l'éloignement, [...] de ravissantes cariatides accolées au chambranle, comme des végétations qui modèlent la ligne droite du mur, comme des consoles qui en allègent la pesanteur »¹³⁸. La métamorphose est spectaculaire, qui change les corps (féminins) en moulure et inversement (cat. 95 et 96), selon le récit que nous en donne Judith Cladel :

¹²⁸ Sur Louis Courajod, voir Geneviève Bresc-Bautier (dir.), *Un combat pour la sculpture. Louis Courajod (1841-1896) historien et conservateur*, Paris, École du Louvre, 2003.

¹²⁹ Rodin 1905, p. 227 : « It is a mistake to imagine that the religious conceptions of the time were able to bring forth these masterpieces... ».

¹³⁰ Rodin 1983, p. 138.

¹³¹ Bracquemond 2002, p. 97.

¹³² Rodin 1983, p. 304.

¹³³ Auguste Rodin, « A la Vénus de Milo », 1910, réédité dans Butler 2003, p. 67.

¹³⁴ Rodin 1983, p. 259.

¹³⁵ Idem p. 305.

¹³⁶ Idem p. 259.

¹³⁷ Cladel 1908, p. 81.

¹³⁸ Rodin 1983, p. 147.

« "Je crois bien que la belle moulure gothique, la belle moulure onduleuse qui confère à l'architecture sa souplesse, sa qualité de vie, qui en quelques sorte, l'illumine, ils [les ornemanistes du Moyen âge] l'ont trouvée par l'interprétation du corps humain. Cette moulure est absolument douce et saillante et, comme le corps humain, ne présente aucune solution de continuité. Vous allez comprendre." [...] il s'empare de mon carnet de notes, esquisse le profil d'un torse féminin et souligne chaque accent de ce profil, le nez, le menton, le sein, les convexités légères du flanc, du ventre ; puis il résume et concentre l'ondulation de cette ligne en un second croquis, plus ramassé, qui semble en effet, le tracé d'un profil d'architecture ; les sinuosités du corps de la femme y sont devenues les sinuosités de la moulure. On peut y reconnaître la modénature souple des belles moulures du gothique et de la Renaissance, avec leur doucine élégante, leur gorge moelleusement creusée, où l'ombre, cantonnée sans dureté, répand sa couleur sur l'ensemble »¹³⁹ (voir cat. 94 à 97).

L'effet de cette modulation véritablement organique des surfaces est désigné par Rodin en termes de « densité », d'« épaisseur », et se traduit graphiquement dans l'abstraction des dernières planches des *Cathédrales de France*, où le rapprochement et la raréfaction rythmique des lignes-moulures disent l'ombre et la lumière. Cet effet ne se trouve pas que dans le gothique. Car la « profondeur », « principe actif de la beauté au Moyen-âge et dans tous les temps [...], a donné à tous les siècles qui ont précédé le nôtre le style qui se décline en mille variétés, jusqu'au Louis XVI, jusqu'à l'Empire même, inclusivement »¹⁴⁰. C'est bien encore là le legs de Bracquemond, dont le jugement sur les styles n'était nullement formulé à l'aune d'un canon calqué sur une quelconque époque mais veillait au seul respect du « principe ornemental » unificateur¹⁴¹. De même Rodin peut contempler aussi bien la « trituration de la lumière » de la Grèce que la « trituration de l'ombre » des Romains¹⁴², admirer les « artistes exquis du XVIe siècle »¹⁴³, croire que « le style Louis XIV est une déclinaison du gothique »¹⁴⁴ et se rappeler avec plaisir de sa formation à la Petite École parce que le XVIIIe siècle n'y était pas proscrit¹⁴⁵. Et puisque « ce n'est pas le style qui fait la beauté, mais le modelé »¹⁴⁶, Rodin peut même redécouvrir, à contrecourant des préjugés qui aveuglent la plupart de ses contemporains, le baroque romain : ce que Morice définit comme « l'abominable faux style »¹⁴⁷ jésuite et où Rodin retrouve, au contraire, l'« ombre [qui] suit le mouvement et le prolonge », « merveilles que l'on a méprisées au XIXe siècle [...] symboles d'une beauté bien ordonnée, pleine de mouvement et de vie », lui faisant regretter les « maisons sans relief » de Paris¹⁴⁸.

Des femmes-moulures à la ville toute entière, c'est donc la « puissance décorative des ensembles »¹⁴⁹ qui intéresse Rodin, et c'est précisément à la sculpture de retisser cette transition délicate entre le détail et le tout par la grâce même du relief, sans besoin de sujet ni de figure, sans autre but que celui de créer une « densité » (voir cat. 123 à

¹³⁹ Cladel 1908, p. 83.

¹⁴⁰ Rodin 1983, p. 286.

¹⁴¹ Voir Félix Bracquemond, « Le modelé considéré à travers les évolutions du principe ornemental » dans Bracquemond 2002, p. 115 et sq.

¹⁴² Rodin 1905, p. 226.

¹⁴³ Cladel 1908, p. 87.

¹⁴⁴ Rodin 1983, p. 215.

¹⁴⁵ Dujardin-Beaumetz 1992, p. 112.

¹⁴⁶ Cladel 1908, p. 89.

¹⁴⁷ Charles Morice, « Introduction » dans Rodin 1983, p. 37.

¹⁴⁸ Auguste Rodin, « Mon séjour à Rome », *Excelsior*, 18 févr. 1912, rééd. dans De Butler 2003, p. 61 et 62. Voir aussi Leseur 2001.

¹⁴⁹ Dujardin-Beaumetz 1992, p. 36.

127). On ne peut alors que constater à quel point se sont mépris ceux qui, comme Émile Bourdelle, ont cru rendre hommage à Rodin en le représentant comme l'artiste des « cathédrales » dans le sens si convenu de l'artisan « tailleur de pierre »¹⁵⁰ – ce que Rodin n'était en aucun cas. Mais le contresens de son élève et admirateur est encore plus spectaculaire lorsqu'on observe sa statue-portrait : un Rodin massif, tout d'une pièce, fait pour être vu de face (ou, à la limite, de profil), tenant un montant de la *Porte de l'Enfer* d'où toute saillie excessive a été soigneusement rabotée, aplatie entre les deux plans parallèles de Hildebrand ! Il y a certes un Rodin des *Cathédrales*, mais ce n'est pas celui de Bourdelle.

Rodin et les arts décoratifs ?

Il nous reste, en guise de conclusion, à relever un paradoxe : d'après les propos laissés par Rodin ou les témoignages dont il a fait l'objet, les « arts décoratifs » ne paraissent pas vraiment l'avoir intéressé, contrairement à de nombreux confrères – Alexandre Charpentier, Jules Desbois, Jean Damppt... - qui, à la même époque, ont décidé de s'y consacrer. Bracquemond avait réglé la question en quelques lignes : « Où est la limite entre art décoratif et art qui ne l'est pas ? Et d'abord quels sont ces deux arts ? Pourquoi deux arts ? Cette expression d'"art décoratif" ne signifie rien. C'est "art ornemental" qu'il faut penser et dire »¹⁵¹. Dans ses quelques déclarations à ce sujet, Rodin se montre encore une fois disciple fidèle du graveur en niant l'existence même d'un « art décoratif » et en soutenant que toute recherche de forme est décorative¹⁵².

On sera donc déçus et on n'ira pas au-delà d'un parallélisme superficiel en cherchant dans les déclarations de Rodin des échos morrisiens ou une idée d'art « dans tout » et « pour tous »¹⁵³. L'idéal « social » défendu par Rodin est en effet très conservateur, et ce qui reste de son projet pour une *Tour du travail* suffit à le démontrer¹⁵⁴. Il est même aisé de déceler dans sa défense de la « cathédrale » (mais aussi de l'art versaillais) un idéal de « retour à l'ordre » cette fois bien en phase avec les premières décennies du XXe siècle, car toute idéologique : édifiée sous la direction d'un « maître d'œuvre », elle est qualifiée à plusieurs reprises de « maison du peuple », un peuple certes créateur, mais anonyme et naïf, encadré par une organisation strictement corporative¹⁵⁵. Aussi aux critiques de la dégradation de l'environnement quotidien, Rodin joint sans surprise celles envers le « Modern Style, tout en angles et en saccades »¹⁵⁶ et Roger Marx lui-même doit essayer une réponse bien ambiguë à sa proposition de 1909 d'organiser une grande exposition d'art décoratif qui ferait avancer la cause de l'art « social »¹⁵⁷.

C'est dans « l'unité des colorations et des formes »¹⁵⁸ de l'antiquité classique et du gothique français qu'il faut chercher l'idéal décoratif de Rodin, unité toute

¹⁵⁰ Sur ce monument, voir Véronique Gautherin, « Rodin vu par Bourdelle. Les éléments d'une interprétation », *Revue du Louvre*, n° 2, avril 2001, p. 66-81.

¹⁵¹ Bracquemond b 2002, p. 281.

¹⁵² Dujardin-Beaumetz 2002, p. 75 et sq.

¹⁵³ Rodin ne mentionne jamais William Morris, et Ruskin apparaît uniquement par rapport aux cathédrales et au gothique.

¹⁵⁴ Voir Mourey 1900, et, sur les idéaux politiques de Rodin, Martinez 1993.

¹⁵⁵ Voir « Propos sur les arts. L'art décoratif », dossier conservé aux archives du musée Rodin.

¹⁵⁶ Cladel 1908, p. 77.

¹⁵⁷ Voir le soutien tiède de Rodin au projet d'exposition d'art décoratif de Roger Marx. Lettre de Rodin à Marx, 18 avril 1909, partiellement publiée par Marx dans *L'Art social*, Paris, 1913.

¹⁵⁸ Dujardin-Beaumetz 2002, p. 36.

« ornementale », qui ne s'encombre pas d'application dans les arts « utiles ». Une colonne corinthienne surmontée d'un nu athlétique en marche, un pilastre orné d'un rinceau de style gothique surmonté de l'imbrication dramatique des corps d'Ugolin et de ses enfants : la clarté, l'aplomb équilibré, la « beauté » (dans le sens qu'en donnait Véron) de l'un ; les ombres profondes et les « noirs », le geste excessif mettant en péril la stabilité, l'« expression » (toujours dans le sens de Véron) de l'autre. L'une n'excluant pas l'autre, les deux obéissant au même principe « ornemental » qui fait l'unité indissoluble entre figure, architecture et ornement.