



HAL
open science

Rodin et la sculpture après 2000

Sylvie Coëllier

► **To cite this version:**

| Sylvie Coëllier. Rodin et la sculpture après 2000. 2021. hal-03179997

HAL Id: hal-03179997

<https://hal.science/hal-03179997v1>

Preprint submitted on 24 Mar 2021

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.

Rodin et la sculpture après 2000

Sylvie Coellier

L'onde de choc provoquée par la sculpture de Rodin s'étend jusqu'à l'art d'aujourd'hui : plusieurs œuvres récentes – ici postérieures à 2010 – en attestent. Cette onde de choc apparaît avec d'autant plus de vivacité que ces œuvres sont réalisées par des artistes qui bénéficient d'une réception notable. Nous la constaterons ainsi dans une installation de Christine Borland, à travers des sculptures de Mark Manders, de Jean-Luc Moulène et de Johan Creten. Sans doute les deux premiers artistes n'ont-ils pas intentionnellement, au moment où ils ont créé les œuvres que nous analyserons, utilisé l'art de leur aîné, mais ils en ont intégré l'héritage. Jean-Luc Moulène est depuis longtemps « en conversation » avec Rodin. Quant à Johan Creten, il en est certainement le plus intime.

Christine Borland est une artiste écossaise, née en 1965, associée pendant les années 1990 aux « Young British Artists ». En regard de ses réalisations en général, sa relation à Rodin peut apparaître lointaine, quoiqu'elles traitent presque toujours d'anatomie humaine : Christine Borland est connue pour son approche médico-légale du corps humain. Il en est ainsi de *Cast from nature* (fig. 1), une œuvre montrée de mai à juillet 2011 au Camden Arts Centre de Londres, et qui rappelle, par son titre, l'accusation qui a tant affecté Rodin à la suite de son exposition de *L'Âge d'airain* en 1877. Bien sûr l'usage de cette expression, en intitulé ici, affirme la « vérité » d'un moulage d'après nature, et non la perfection d'une imitation, mais s'agissant de sculpture, elle résonne d'un écho (fait écho à ?) à Rodin. L'œuvre s'inscrit dans une salle entière. L'espace est divisé en deux à l'oblique au moyen d'un grand drapé de mousseline enduit de plâtre, placé assez haut pour que les visiteurs puissent circuler. Ce drapé théâtralise la scène et convoque une atmosphère baroque (plutôt que rodinienne). De part et d'autre du drapé, on voit une figure humaine : ici, elle est comme posée en équilibre sur le dos, avec les bras et les jambes retombant du fait de leur poids, quoiqu'en suspens, le tréteau métallique qui fait socle étant trop étroit pour soutenir l'ensemble allongé du corps. Ce suspens laisse présumer une rigidité cadavérique reproduite dans la blancheur d'un plâtre. De l'autre côté du drapé et de la salle, la seconde figure semble voler, renforçant l'évocation baroque. Le visiteur s'approchant constate que cette figure n'est qu'une enveloppe creuse, à l'exception des membres, et il réalise rapidement qu'il s'agit d'un double de la figure proche de l'entrée. Les deux représentations humaines sont donc

manifestement des moulages, qui ne dissimulent nullement leur fabrique : si on ne voit guère que la figure « sur le dos » n'est qu'une enveloppe, l'effrangement du bord du moulage et son creux sont très visibles sur la figure « volante ». Sur une vidéo du Camden Art Centre, l'artiste explique ce qui l'a menée à l'œuvre. Lors de recherches au Royal College of Surgeons à Édimbourg pour une résidence, elle découvre le moulage en fibre de verre d'un homme disséqué, accompagné d'un cartel indiquant « *Cast From Nature, 1845, par [Sir] John Goodsir (1814–1867)* ». Elle s'enquiert alors du moulage initial, oublié. Fouillant les caves du Musée anatomique de l'université d'Édimbourg, l'artiste découvre ce moulage, abîmé, dont le modèle demeure inconnu. Elle répare le plâtre avec le soin et la précision qui présidaient aux anciennes dissections. Elle restitue les membres. Puis elle produit un nouveau moulage dont elle tire deux exemplaires. Ce processus est accessible au public et visible à travers des photographies et la vidéo. Ce qui l'a incitée à reprendre ce moulage, dit-elle, c'est la pose : « Elle suit distinctement la tradition classique, celle de la piété de Michel-Ange, et donc, ses qualités sculpturales sont plus importantes que son potentiel éducatif. » Son intervention sur les membres renforce la ressemblance de la pose de l'inconnu avec la *Pietà* (1498-1499). La blancheur du plâtre laisse imaginer le marbre et crée des troubles au niveau du thorax où la peau retombe comme un drapé, ce qui renforce l'effet d'envol sur la seconde figure. Bien que la théâtralisation due au drapé et le sujet renvoient aux leçons d'anatomie du XVII^e siècles, plusieurs facteurs indirects et directs nous ont paru se référer à Rodin.

La pose rappelant le Christ de la *Pietà* de Michel-Ange à Rome convoque la relation classique entre savoir anatomique et restitution de la beauté du corps humain. Celle-ci se déclare jusque « sous le voile de la peau », selon une expression courante des manuels d'anatomie pour artistes à la fin du XIX^e siècle, et dans lesquels il est toujours relaté que Michel-Ange fut l'un des premiers à étudier le corps humain d'après dissection. Christine Borland réactive donc ici, au moyen d'une référence à l'histoire de la science anatomique, un aspect inhérent à la théorie classique de la sculpture et de son histoire, qui va de Michel-Ange – de Donatello plus précisément – à Rodin. Cette même histoire repose sur la notion de modèle (le modèle antique, le modèle du corps du Christ). Rodin est notre premier sculpteur moderne, mais il ne nie pas cette relation aux grands modèles, il la réexplore au contraire. Il observe la *Madeleine* de Donatello pour l'anatomie de son *Saint Jean-Baptiste*. Il cherche « l'essence » du modèle grec à travers Phidias. Dans la leçon de sculpture qu'il donne à Paul Gsell, il distingue ce dernier du modèle délivré par Michel-Ange. Pour Rodin, le modèle créé par Michel-Ange n'est pas le Christ de la *Pietà* mais une figure du « repliement douloureux de l'être sur lui-même ». L'esquisse de glaise qu'il fabrique pour Paul Gsell afin d'illustrer sa leçon est alors proche de son *Adam*, devenue *L'Ombre*, cette statue incomplète

multipliée en trois répliques au-dessus de *La Porte de l'Enfer*. Dans *Cast from nature*, cette installation de deux formes identiques, Christine Borland renvoie à la question de la disposition de la réplique dans l'espace. Or cette question fut abordée par Robert Morris en 1961 avec la performance de sa célèbre *Column* minimaliste, puis démontrée par lui visuellement par l'exposition de deux « *Columns* » identiques, l'une debout, l'autre couchée, en 1971. En 1966, il théorise ce constat dans ses « Notes sur la sculpture » : « une poutre posée sur son extrémité n'est pas la même que cette même poutre posée sur un de ses côtés ». Nous ne percevons pas la « colonne » couchée de la même manière que la « colonne » debout et donc nous l'interprétons différemment. Notre perception physique ayant une connaissance intrinsèque du haut et du bas, de la droite ou de la gauche comme de la distance entre soi et les différents obstacles, nous ne percevons pas *Les Trois Ombres* comme une collection d'Adams identiques : ce sont des répliques, mais les relations spatiales entre les trois en font des entités spécifiques, là engagées dans une action commune. Robert Morris radicalise ce principe de disposition par réduction et abstraction. Christine Borland le réactive avec la représentation du corps humain dans son épaisseur historique anatomique et classique.

Nous avons suggéré un autre point de rapprochement avec la pratique de Rodin : le fait que le dévoilement du processus d'élaboration n'est nullement un obstacle à l'appréhension esthétique du regardeur mais au contraire la complexifie. C'est une propriété que Rodin a ouverte au spectateur contemporain. Dans *Cast from nature*, l'appréhension du processus complet n'altère pas la réception esthétique de la peau comme drapé ; elle ne retire rien de l'empathie pour le corps disséqué. En fait le titre, *Cast from nature*, loin de susciter aujourd'hui une critique péjorative de « surmoulage », laisse mesurer la distance entre les règles académiques du XIX^e siècle et aujourd'hui. Un moulage peut être pris comme une forme de ready-made, tandis que l'assemblage, de ready-mades et/ou d'autres modes d'expression est devenu pratique courante. Or Rodin a également contribué à l'introduction de l'assemblage en art. Dans la réponse de Christine Borland à notre question portant sur la relation entre le titre de son installation et Rodin, la corrélation entre assemblage et quasi ready-made apparaît : « Oui, je pense que votre réflexion sur *Cast from Nature*, en relation à Rodin, est plutôt valide. Bien que je n'aie pas étudié Rodin délibérément, j'ai visité le musée Rodin lorsque j'étais jeune étudiante et j'ai été – consciemment ou inconsciemment – influencée par la fragmentation, l'agrandissement et le recyclage des formes, la mutation délibérée du corps, et les traces du processus de travail. En particulier, j'ai vraiment regardé le plâtre de Balzac, et le processus de moulage de sa robe de chambre »...

L'artiste hollandais Mark Manders, né en 1968 et vivant en Belgique, est relativement peu connu en France, bien que ses œuvres soient présentes dans de nombreuses institutions — au Museum of Modern Art de New York, par exemple. Mark Manders réalise des sculptures, des installations, des dessins, des éditions. Il entretient un lien fort à l'aspect processuel de la sculpture, au modelage et au moulage, et ces aspects sont chez lui liés à sa relation à l'atelier. Sans traiter spécifiquement de l'anatomie, le corps, humain ou animal, intervient souvent dans ses œuvres, tout comme les objets ready-mades : un os, un sucre et une tasse peuvent se côtoyer en un assemblage interrogeant les relations invisibles entre ces éléments.

Voici sa réponse concernant Rodin :

« Bien sûr, Rodin est très important et bien sûr c'est un géant mais pour moi il est important peut-être d'une curieuse façon : il est mon ennemi. Brancusi est un ami, Rothko est un ami. Malevitch, Balthus, De Chirico, Picabia, Duchamp sont tous si importants et je les sens très proches de moi. Rodin est loin et jusqu'à présent il a été un important ennemi avec qui il a fallu que je sois en relation. Cela a à voir avec la façon dont Rodin gèle le temps. Je préfère la façon dont le temps est gelé dans la sculpture grecque archaïque, chez les Égyptiens, Giacometti... Je pourrais parler ou me taire sur ces œuvres pendant des heures. Je pense que la façon dont un artiste gèle le temps et les pensées est l'aspect le plus important du travail. Je pense que c'est une question de temps et d'une certaine forme de silence. Rodin n'exprime pas le genre de silence que je préfère... À cet égard j'ai appris beaucoup de Rodin, et pour faire court, oui, c'est une grande influence. »

Depuis le renouvellement des études sur Rodin initié par Leo Steinberg en 1963, la question du processus de création, de sa visibilité, est devenue prééminente. Une œuvre « finie » est une déclaration d'adhésion à une entéité de principes. Au contraire, la perception des traces d'élaboration d'une œuvre renvoie aux hésitations de l'artiste, à l'atelier, laboratoire d'expérimentations, à sa pensée en gestes. Le spectateur contemporain aime l'atelier d'artiste, et Mark Manders montre volontiers le sien. Il le fait imaginer dans nombre de ses œuvres exposées. La grande figure nommée *Working table*, présente exposée au pavillon belge de la biennale de Venise de 2013, présentait ainsi une tranche d'un visage féminin comme modelé en terre, harmonieux mais enserré entre plusieurs bastaings semblant le contraindre dans un carcan. L'élaboration de la figure semble en cours puisque de la glaise sous le visage paraît extraite du modelage ou en attente sur la sellette. Le titre de l'œuvre explique la forme du socle : ce sont des tréteaux métalliques avec un plateau, « un endroit pour dessiner ou pour écrire ». Les bois

verticaux comprimant la terre du visage peuvent alors évoquer des rayonnages de livres, quoique pour l'artiste l'ensemble soit un « accord musical ». La relation au processus, la table de travail avec le visage dans un rayonnage ou contenu dans une partition musicale convoquent la présence de la « pensée » de l'artiste, qui allie le livre et le projet artistique à un rêve d'harmonie, sous la métaphore traditionnelle de la beauté d'un visage féminin. Mais si ce beau visage n'est pas « un rêve de pierre », sa beauté est contrainte, non libre, tout comme la *Pensée* de la sculpture de Rodin. À l'impassibilité – au temps « gelé » – de ce visage surplombant la table de travail, fait écho le regard clos d'une autre figure, plus « partielle » encore, conçue par Mark Manders en 2015, *Dry clay head on a wooden floor* (fig. 2). Le titre, descriptif, renvoie strictement à ce que la sculpture semble être, le modelage d'une tête féminine dont le gigantisme aurait pu provoquer la chute, et dont la glaise desséchée accélérerait la destruction. Sa silhouette ainsi posée convoque la figure de Rodin intitulée le *Sommeil*. Cette référence à une œuvre de Rodin s'établit peut-être pour Manders à son corps défendant, mais c'est qu'elle a traversé les années en passant par son « ami » Brancusi. Les regardeurs de Rodin connaissent bien les différentes versions du *Sommeil*, l'une sous forme d'un assemblage quasi polychrome de terre cuite, cire, plâtre et papier journal, une autre faite d'une réunion de divers moulages de plâtre, et enfin la figure de marbre, qui a manifestement suscité chez Brancusi la sculpture en taille directe d'un visage féminin rêveur émergeant du marbre (1908). On sait comment ce *Sommeil* s'inscrit dans le processus menant à la *Muse endormie*. Chez Mark Manders la demie figure semble un reste archéologique de statue colossale, abandonnée avant d'être terminée, comme si le modelage de la *Muse* ou de la Beauté avait chuté et s'était brisée. Manders joue sur une échelle monumentale. Or, tout rapport d'échelle entre un volume et notre corps de spectateur est relatif à l'ontologie de la sculpture. Depuis des siècles, le changement d'échelle d'une statue se fait à la mise-aux-points. À la fin du XIX^e siècle, cette technique, toujours manuelle, s'est développée au moyen d'outils toujours plus précis grâce au progrès des normes industrielles (rappelons que le mètre-étalon de platine a été déposé le 20 mai 1875 au Pavillon de Breteuil). Les progrès techniques facilitent la reproduction d'œuvres en volume à différentes échelles, autorisant alors des prix et des dimensions accessibles aux différents niveaux de classes bourgeoises. Barye et Carpeaux ont ainsi promu leur production vers un marché plus étendu. Toutefois, Rodin est certainement le premier à utiliser les répliques d'échelle différentes à des fins artistiques. Les figures de *La Porte de l'Enfer*, extraites et agrandies, manifestent par excellence les caractéristiques artistiques du changement d'échelle. Or Mark Manders pose dans plusieurs œuvres une réflexion entre reproduction et échelle. Une installation récente (2011-2015) est exemplaire à cet égard : *Room with Unfired Clay Figures*. L'ensemble a été

exposé au musée de Rennes en 2016. Il présente deux sculptures identiques mais d'échelle différente. Ce qui est troublant, c'est que les deux sculptures paraissent faites de terre crue montée à la main et en cours de fabrication : l'exacte reproduction semble alors un exploit artisanal. En fait, si Rodin se servait des techniques de précision et de la division du travail de son époque, Manders exploite les développements technologiques de précision et de reproduction de notre propre époque. Ces deux figures sont en bronze et leur rapport provient d'un calcul numérique. Le bronze est peint pour simuler la terre crue. La procédure n'est pas cachée : il suffit de lire le cartel ou d'écouter la médiation. Pour Rodin comme pour Borland, le fait de voir ou de connaître la « cuisine » de l'art complexifie la perception esthétique et le champ des interprétations. L'œuvre offre une forme de synthèse du processus de création, du cours de la réflexion de l'artiste. Elle interroge les modalités de la sculpture, celles de sa tradition statuaire architecturale (est-ce que ce sont des ébauches de caryatides ?), celles de la part manuelle par rapport à la reproductibilité, celles, donc, des rapports d'échelle. Elle exhibe l'élaboration en cours. Toutes ces **questions expérimentations** ont été initiées dans la sculpture de Rodin. Deux autres problématiques s'y ajoutent : celle de la temporalité et celle de la fragmentation. En ce qui concerne la temporalité, ce que dit Manders à propos de Rodin semble une pure provocation. Rodin gèlerait le temps, alors que l'une des revendications de celui-ci était d'« animer » la matière, de lui donner l'apparence de la vie, de rendre le mouvement (comme il l'affirme avec force à Gsell). Au contraire, Manders donne une représentation où tout mouvement semble anéanti. Dans l'ensemble de son travail, ses figures reprennent plus volontiers la stase de la statuaire archaïque. Manders semble réinstaurer dans certaines œuvres la notion de monument, de mémoire des morts. En même temps, ses simulacres impliquent la pratique de l'ordinateur et de la robotique. Autrement dit, Manders travaille sur un vaste panel de temps qui fait cohabiter l'humain très ancien et l'actualité technique. Il peut donc reprocher à Rodin de céder à « la modernité » par sa façon de représenter l'instant (de fait nécessairement gelé) au lieu de considérer un espace-temps synthèse de l'histoire de la sculpture. Rodin est dans une perspective moderniste, progressiste. Manders est dans un constat rétrospectif mélancolique.

Quant à la question de la fragmentation que Rodin a ouverte pour notre réception esthétique, Manders la traite en tant que scission, fracturation de la symétrie, avec contention des parties. Si la figure partielle ou le fragment renvoient à la poésie de la ruine et du vestige, leur apparition en art, et surtout leur persistance, appellent d'autres explications. Avant Rodin, Marx ou William Morris ont traité du caractère aliénant de la société sous l'emprise de l'industrie : ils ont dénoncé cette organisation de la division du travail qui sépare l'homme de lui-même en lui retirant la

responsabilité entière de sa production. Ce système est globalement demeuré jusqu'à nos jours. Dans les années 1980, le philosophe américain Fredric Jameson définit le postmodernisme en décrivant la société industrielle et capitaliste persistante en termes de « séparation et de disjonction, réduction, désagrégation ». La fragmentation du moi ou de la perception est une notion communément reprise pour parler du sujet moderne et contemporain. Dans le livre déjà célèbre de Jonathan Crary, *24/7, le capitalisme à l'assaut du sommeil*, on lit : « Le sommeil, en tant qu'obstacle majeur – c'est lui qui constitue la dernière des barrières naturelles dont parlait Marx – à la pleine réalisation du capitalisme 24/7, ne saurait être éliminé. Mais il est toujours possible de le fracturer et de le saccager, sachant que (...) les méthodes et mobiles nécessaires à cette vaste entreprise de destruction sont déjà en place. » Chez Manders, la figure de l'humain se fractionne littéralement ou est séparée d'elle-même par des coupures-écrans.

Nous avons analysé à travers les œuvres de Christine Borland et de Mark Manders des relations à Rodin non intentionnelles au moment de la création, ce qui tend à démontrer que les méthodes et les innovations de l'auteur du *Penseur* et du *Balzac* font partie de l'héritage de tout artiste qui, d'une manière ou d'une autre, se détermine en tant que sculpteur. L'analyse des œuvres de Jean-Luc Moulène et de Johan Creten nécessiteront moins de développements, dans la mesure où certaines procédures renvoient aux mêmes nœuds formels et sémantiques.

Jean-Luc Moulène est né en 1955, il est donc d'une génération antérieure aux artistes précédents, mais son travail de sculpteur leur est contemporain et il a acquis récemment une grande visibilité, notamment avec l'exposition consacrée à ses sculptures au Centre Pompidou. Jean-Luc Moulène est bien connu dans le domaine du photographique. Il a nommé, sous le titre *Disjonctions*, un corpus d'images réalisé entre 1983 et 1995. « Aujourd'hui », écrit-il dans le catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, « ce champ de réflexion [la disjonction] s'est déplacé de l'image à l'objet ». Une disjonction suppose l'association d'au moins deux termes ; elle « laisse entiers les ensembles convoqués », explique-t-il, tandis que l'« espace commun » se manifeste dans leur « intersection ». La disjonction résulte d'assemblages *a priori* improbables : « puisque dans la rue, il y a des corps et des bagnoles, on va intersecter les corps et les bagnoles ». L'allusion ici renvoie directement à l'œuvre *Car&Girl [Voiture&Fille]* (fig. 3). Celle-ci montre à travers un même matériau, un marbre gris de Carrare, la fusion volumétrique entre deux entités de nature différente, soit un corps de femme et une automobile, dont la carrosserie serait celle d'une voiture de luxe et de course. Si la rondeur générale des formes traduit le machisme du design automobile, des lignes d'intersection demeurent, témoignant de la persistance d'une fracture. Ces lignes se dessinent avec une précision qui déclare la reproduction robotique d'un modèle exécuté

sur écran d'ordinateur en 3D (et dont la forme générale phallique est reproduite dans le catalogue). À notre question concernant sa référence à Rodin, voici la réponse de l'artiste : « Oui, je confirme, j'ai une conversation déjà ancienne avec Rodin. Quelques pistes : - la remarque de détail étendue au geste entier - Formats et harmonies, même si la question de la « puissance » n'est pas évidemment de mon goût. » Malgré cette affirmation, un effet de puissance, dont il faut certes envisager la teneur critique, se dégage de la masse très sensuelle du marbre gris poli de *Car&Girl* (dont le poids de 600 kg est stipulé sur le cartel) et de ses différentes façons de capter ou réfléchir la lumière. *Indexes* est une sculpture composée de trois statues décoratives de jardin en béton, fracturées à la verticale et réaccollées de façon à souligner le détail du doigt tendu par chacune, en continuité de la verticalité des figures tranchées et de l'infléchissement oblique des trois silhouettes. Ainsi retrouve-t-on dans le triple mouvement une « conversation » inattendue avec *Les Trois Ombres*. D'autres sculptures convoquent des torsos humains partiels comme happés par l'objet reproductible. Ainsi en est-il de *Body versus Os* (2016) qui, par les proportions, par la disposition, par la cambrure de la masse volumétrique évoque un torse féminin en extase, tandis que la collusion du noir et du « gris cartilage » renvoie à une matière s'apparentant à une masse caoutchouteuse et à l'anatomie osseuse. On retrouve en 2016 dans *Monsieur Propre jusqu'à l'os* (fig. 5) une interrelation entre le torse avec un bras, le bidon de lessive que suggère le titre, la netteté des couleurs, la « poignée » et une forme générale d'osselet. L'assemblage se saisit ici de façon plus abstraite, perturbée par les couleurs crème et cæruleum, synthétiques, épaisses, lisses. Ces sculptures relancent la figure partielle, c'est-à-dire une unité plastique jouant sur sa force d'évocation du corps plutôt que sur sa représentation. Cette unité impose la présence du socle, lequel redonne une distance de regard au spectateur plutôt qu'elle ne lui propose une immersion, ainsi que le font souvent les installations. La « figure partielle », d'une cohésion matérielle gardant les traces de ses fractures et intersections, traduit chez Jean-Luc Moulène un devenir-objet du corps que souligne le recours aux technologies d'aujourd'hui, tandis que celles-ci lui donnent l'efficacité, la performativité du design.

À la différence des artistes précédents, Johan Creten, artiste belge né en 1963 et vivant à Paris, élude la fragmentation ou la fracture dans ses sculptures. Il semble au contraire vouloir se ressaisir du modelage à un stade proche de celui où Rodin l'a laissé, dans des unités où socle et sculpture font cohésion. Il y associe les expérimentations issues des *Arts and Crafts* – contemporaines de Rodin – en réactivant le rôle de la céramique à des fins artistiques, sans se couper des améliorations techniques de cuisson ou de glaçures. Il est ainsi l'un des premiers artistes à avoir repris, dès les années 1990, la terre cuite, avec sa force tactile et sa richesse coloristique. C'est

toutefois à travers une sculpture de résine, *The Tempest*, (fig. 4) un modèle pour une édition de bronze exposé au CRAC de Sète en 2017 que nous analyserons, ici, sa relation très forte à Rodin en regard de la notion de puissance : la puissance de la sculpture érigée, la puissance exaltée par Rodin dans le *Balzac*. *The Tempest* est une sculpture monumentale de 350 x 195 x 200 cm, dont la silhouette générale est représentative d'un oiseau, posé sur une sorte de bitte d'amarrage qui fait piédestal, elle-même au centre d'un socle plat et carré. L'ensemble est par excellence une sculpture autour de laquelle on tourne, unitaire par sa teinte – une patine noire qui lie l'oiseau et les deux volumes sur lequel il est posé. Mais le traitement d'ensemble est une modulation de la masse dressée qui rend ses surfaces abstraites, même si la silhouette d'ensemble évoque une représentation : celle-ci est une évocation plus qu'une image, comme l'est le *Balzac*, et ce bien que quelques détails, l'œil (l'arcade sourcilière pour le *Balzac*), le volume des pattes, la singularisent. Si la haute silhouette noire de l'oiseau surplombe le spectateur arrivant dans la salle, si ce dernier se sent dominé par la tête penchée vers lui, l'érection de la statue demeure indécise. La réponse de l'artiste à la question de la relation de *The Tempest* au *Balzac* précise très clairement le pourquoi de cette indétermination :

« [Oui], ma sculpture "*The Tempest*" a ce pouvoir étrange d'invoquer le souvenir du "*Balzac*". C'est étrange et fascinant cet "effet" en soi les deux sculptures sont si différentes. Leur angle par rapport au sol est opposé; Balzac résiste à la tempête, cache son érection,

"*The Tempest*" a survécu à la tempête et dégage une mélancolie intense et se penche vers la terre.

Le Rodin est une masse fermée et solide,

"*The Tempest*" est ouverte dans le dos comme le vieil olivier qui ne tient qu'avec son écorce, un dos sous forme de tombeau, de barque.

"*The Tempest*" glisse sous certains angles vers l'abstraction,

sa silhouette se redresse en tournant autour de l'oeuvre, et l'idée de "l'érection" se retrouve sous une autre forme. »

Nous avons pu voir, à travers des exemples pris chez quatre artistes contemporains interpellés par la sculpture, comment les questions ouvertes par Rodin continuent de trouver des solutions. Elles les trouvent dans des œuvres reprenant l'héritage de la figure partielle, du fragment, témoignant de la confrontation ou de la cohabitation entre les corps et les objets reproductibles, dans le « recyclage des formes », des proportions, dans l'usage de techniques et de matériaux convoquant leur ancestralité et leur contemporanéité. Ces œuvres démontrent à quel point l'onde de choc Rodin vient jusqu'à nous, mais aussi à quel point elle parvient à nous dans une phase dépressive.