

Rodin. Sculptures et couleurs.

La perception que l'on peut avoir des sculptures de Rodin a heureusement changé avec le temps. Alors que le musée de Paris, ouvert en 1919, privilégiait les bronzes, celui de Meudon, inauguré en 1948, montrait uniquement l'oeuvre en plâtre. C'est donc tout naturellement que de l'Asie à l'Amérique Rodin fut perçu à travers le bronze aux couleurs de patines néanmoins multiples, mais restant des variations sur un même registre de tonalités.

L'exposition consacrée aux marbres de Rodin⁽¹⁾, mettait en valeur ce matériau immaculé qui remporta un vif succès auprès des visiteurs de l'hôtel Biron. En 2001, l'exposition *Rodin en 1900*⁽²⁾, qui s'attachait à reconstituer l'exposition que Rodin organisa dans un pavillon spécialement construit à cet effet, le pavillon de l'Alma, en marge de l'Exposition Universelle inaugurant le siècle dernier, révéla à plus de 120 000 visiteurs une accumulation de plâtres inondés de lumière, tels qu'ils avaient été précisément voulus par le sculpteur.

L'on a depuis une idée plus juste de l'oeuvre de Rodin, partagée entre les bronzes sombres et les plâtres ou marbres éclatants de blancheur.

Simultanément, tout début 2001, était exposé définitivement au premier étage de l'hôtel Biron, une oeuvre étrange, qui même à la limite met mal à l'aise, *Le Sommeil*⁽³⁾, modèle avec points datable de 1889.

La polychromie y surgit là de manière quasi violente tant est puissant le contraste et (ou) l'opposition des matériaux : terre cuite, plâtre, filasse, papier journal, clous, cire jaune, cire grise, cire gris-rosé et cire blanche qui s'affadissent totalement dans la traduction du sujet en marbre, pourtant alors considéré comme le matériau noble par excellence⁽⁴⁾. Cet exemple est loin d'être isolé.

Un certain nombre de publications ou d'expositions récentes ont sorti de l'oubli le travail le plus intime de Rodin exécuté dans le secret de son atelier de Meudon.

A partir d'un répertoire de formes dont il disposait à sa guise, le sculpteur se plaisait à mêler les éléments, à les déstructurer, à les restructurer en des assemblages différents. Bien souvent, il utilisa comme point de départ tous les matériaux qui pouvaient lui tomber sous la main ou bien les objets de sa propre collection.

Parmi ces nombreux assemblages, en figurent deux tout à fait à part. *Le nu féminin agenouillé avec branche de houx*⁽⁵⁾ et le *Nu féminin de l'Eternelle Idole, Nu féminin assis sur un rocher et branchage de buis*⁽⁶⁾ où le vert de l'élément végétal joue avec la blancheur du plâtre, ou plutôt jouait. Car il s'agit bien là de collages qui ont suivis le même processus de vieillissement que tous les collages. Ici, chez Rodin, le vert a viré au gris, alors que chez Braque ou Picasso, la couleur naturelle des papiers journaux est devenue ocre-gris, dénaturant à jamais la pensée originelle de l'artiste.

Puisant dans son immense collection d'Antiques, Rodin utilisa très souvent des coupes ou vases gallo-romains pour servir de réceptacles à ses figures de plâtre. Les exemples sont très nombreux⁽⁷⁾ et là, à la différence du *Sommeil*, les harmonies colorées se jouent délicatement les unes des autres, le blanc du plâtre, côtoyant avec délicatesse les gris, les ocres, les rouges des fragments antiques. L'exemple le plus émouvant de cette magnifique série est la *Petite fée des eaux*⁽⁸⁾ de 1903, où la figure féminine de plâtre se coule dans une coupe de poterie rose grisé (fig. 1). Le sujet fut agrandi par Mathet peu de temps après⁽⁹⁾. Cette version marbre connut un immense succès : "Dans son atelier du Dépôt des marbres, Rodin vient achever une délicieuse allégorie des sources.... Dans sa vasque de marbre blanc, la source, une jeune fille, presque une enfant, est accroupie. Par un mouvement d'une souplesse extrême, la tête s'avance vers les spectateurs, sereine, et curieuse à la

fois"⁽¹⁰⁾. Et l'on met le doigt ici sur un malentendu qui régit la vision de l'oeuvre de Rodin pendant des décennies. L'on ne retint que le mouvement et l'onctuosité lisse du marbre. Ce que Rodin voulut, en réalité, c'est opposer et faire jouer textures et couleurs. En ce cas, comme en d'autres, Rodin ne détrompa jamais son public. L'oeuvre commerciale, même semblant inachevée, était celle que l'on montrait et qui du reste était destinée à son futur musée. Le premier jet, la création immédiate et fulgurante, était son propre domaine, celui qu'il gardait pour lui et ne partageait pas.

Ces quelques exemples ne concernent en réalité que des oeuvres de petit format, 30 à 40 centimètres de haut, au plus. A contrario, Rodin fut également tenté par la polychromie pour deux de ses oeuvres monumentales, *Le monument à Puvis de Chavannes*, et - ni plus, ni moins - *La Porte de l'Enfer*.

Toujours en 2001, décidément une année faste pour le musée, le *Monument à Puvis de Chavannes* était exposé à Meudon, après deux ans d'une longue et minutieuse restauration. Démonté en 1912 par le sculpteur lui-même, le monument n'avait pas été vu dans son intégralité depuis cette date. Le sculpteur voua une admiration sans borne au peintre : "Dire que ce génie digne des plus radieuses époques de l'art nous a parlé, que je l'ai vu, que je lui ai serré la main"⁽¹¹⁾. En 1891, Rodin fit le buste de Puvis de Chavannes à partir duquel furent réalisés trois marbres (Amiens, musée de Picardie, et deux au musée Rodin). Les deux artistes exposèrent ensemble au musée Rath, du 2 au 13 février 1896, et à cette occasion Rodin offrit trois bronzes à la ville de Genève, *L'homme au nez cassé*, *La muse tragique* et *Le Penseur* (moyen modèle). Les deux artistes avaient le projet d'une nouvelle exposition commune en 1899 à Bruxelles, Rotterdam, Amsterdam et La Haye, lorsque la mort frappa Puvis. Rodin y exposa donc seul et, entre temps, avait reçu de la Société nationale des Beaux-Arts la commande d'un *Monument à Puvis de Chavannes*.

Le monument tel que nous le connaissons par les photographies prises en 1903 par Jean-François Limet, qui ont servi de base à la restauration, offre une composition tout à fait stupéfiante : une figure d'adolescent, le *Génie du repos éternel*, se penche vers un pommier pour en cueillir les fruits ; son bras droit repose sur une table qui supporte une base, supportant elle-même un chapiteau corinthien, supportant enfin le buste du peintre, celui de 1891. On le voit, le parti adopté est totalement atypique, et nous sommes en présence d'une authentique préfiguration de nos installations contemporaines.

Heureusement Rodin gardait tout, et les archives du musée conservent cinq courriers ou devis des carrières et usines de l'Echaillon, près de Grenoble, datés de 1903⁽¹²⁾. Ces précieux documents prouvent que Rodin, en réalité, eut une vision polychrome du monument. La base, la table, le socle et le chapiteau corinthien devaient être en pierre d'Echaillon ; le buste en bronze ; le pommier en fer forgé et la figure du *Génie du repos éternel* en marbre blanc. Un bloc de marbre fut livré en août 1907 chez le praticien Louis Mathet⁽¹³⁾, puis transporté en 1910 dans l'atelier de Charles Despiau chargé de la taille. Il n'y travailla guère jusqu'à sa mobilisation en 1914⁽¹⁴⁾ et entre temps Rodin avait abandonné son projet en 1912.

Quant au plâtre avec points de basement et clous de mise au point, resté dans l'atelier de Despiau après 1914, il fut donné au musée par son petit neveu en 2001⁽¹⁵⁾. On le voit, il y avait là chez Rodin une véritable volonté de créer une sculpture polychrome. Et nous proposons ici (fig. 2) une image de synthèse qui donne une idée de ce qu'aurait dû être ce monument exceptionnel. L'originalité du parti envisagé prouve qu'il était très loin, bien en avance, par rapport aux bustes exotiques de Charles Cordier ou au *Beethoven* de Klingner qu'il vit à l'exposition de la Sécession à Vienne en juin 1902.

Rodin ne connut jamais sa *Porte de l'Enfer* coulée en bronze, telle que nous la voyons en France (Paris), en Suisse (Zurich), aux Etats-Unis (Philadelphie et Stanford), en Corée (Séoul) et au Japon (Tokyo et Shizuoka).

Il ne la connut pas non plus en marbre et bronze, telle qu'il l'avait lui-même projetée.

C'est Léonce Bénédite, alors conservateur du musée du Luxembourg et premier conservateur du musée Rodin, qui nous raconte en 1918 ce stupéfiant projet⁽¹⁶⁾. A la suite de la séparation entre l'église et l'Etat, la chapelle du séminaire Saint-Sulpice se trouva désaffectée, et il fut question d'y installer une annexe du musée du Luxembourg, voisin de quelques dizaines de mètres.

Bénédite proposa ce lieu à Rodin afin d'y exposer ses oeuvres. Après le pavillon de l'Alma en 1900, c'était là la seconde préfiguration du futur musée : "Rodin fut émerveillé de mon idée : au fond la Porte de l'Enfer entourée de la fresque du Paradis au milieu de l'ensemble de ses chefs-d'oeuvre. "Mon cher, me dit-il, ardent et joyeux, c'est la Sixtine !". Par la même occasion, je proposais d'ériger et de réaliser en matière définitive la fameuse Porte. Elle est terminée entièrement, [...] et je ne désespère pas de réussir jusqu'au bout, grâce au concours d'amis et de mécènes que nous avons l'intention de grouper. Je n'eus pas de chance cette première fois. Rodin, toujours plus enthousiaste, se prêta avec entrain à l'idée. Il me fournit un croquis et un devis. Les montants devaient être exécutés en marbre, ainsi que le couronnement ; les panneaux, le tympan et les figures supérieures coulées en bronze. Le tout ne dépassait pas la somme de 100.000 F."

Ce croquis, qui n'est pas de la main de Rodin, existe toujours et est conservé au musée⁽¹⁷⁾. Les annotations portées sur cette feuille ne correspondent cependant pas exactement au récit de Bénédite : "Devis Porte de l'Enfer de M. Rodin. Encadrement, tympan, groupe les Ombres en marbre statuaire mise au point, pratique, achat du marbre, marbrerie, coupes et montage. J'estime que ce travail arriverait à coûter - quatre vingt seize mille francs - 96 000 F.". Suit un ajout à la mine de plomb "Les ombres non comprises. - 15 000 F. = 81 000 F."

Il y a donc là une différence d'un document à l'autre : Bénédite indique que le tympan et les *Trois Ombres* devaient être en bronze, alors que le croquis nous donne un tympan et les figures des *Trois Ombres* en marbre.

Nous aurions plutôt tendance à nous fier à ce devis qu'aux souvenirs de Léonce Bénédite, et c'est donc sous cette forme que nous reproduisons en image de synthèse le projet du séminaire Saint-Sulpice (fig. 3).

Ajoutons à ceci que le projet avait pour mérite de ramener la *Porte* à sa fonction d'origine, celle de s'ouvrir et de se refermer. Le riche encadrement sculpté de marbre détache très nettement les deux vantaux de bronze, transformant le haut relief en véritable porte utilitaire.

Qu'en retenir ? Avant tout la référence à Michel-Ange. Rodin cède, comme le notait justement Antoinette Romain⁽¹⁸⁾, à la tentation de la démesure. Le modèle n'est plus Ghiberti, mais effectivement la Sixtine comprise comme une oeuvre totale, mêlant les techniques, sculpture et peinture⁽¹⁹⁾, et au sein d'une même technique les matériaux, marbre et bronze.

A la lumière de ces deux exemples monumentaux, nous avons la preuve que Rodin a songé dans les années 1910 à une incursion dans le domaine de la sculpture polychrome, l'exemple de la *Porte de l'Enfer*, l'oeuvre de toute sa vie, étant le plus probant. Ces projets grandioses ne furent pas suivis d'effets. L'on peut concevoir que des difficultés administratives ou techniques ont incité à l'abandon, même si l'exécution d'une *Porte de l'Enfer* en marbre et bronze réduisait considérablement les problèmes techniques d'une coulée aussi ambitieuse. En réalité Rodin, en ces années 1910, a encore la force de rêver et de se projeter dans l'avenir ; il n'a plus assez d'énergie pour créer des monuments d'une telle ampleur.

Tout se passe comme si le sculpteur avait connu son apothéose en 1900, au pavillon de l'Alma. C'est là qu'il résuma et montra son esthétique. La tentation de la polychromie allait en fait totalement à l'encontre de la leçon du pavillon de l'Alma, où le plâtre, éclatant de blancheur, avait triomphé.

Jacques VILAIN
Directeur du musée Rodin

-
- (1) - *Marbres de Rodin. Collection du musée*, Paris, musée Rodin, 8 avril - 31 août 1987. Catalogue par Nicole Barbier.
- (2) - *Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma*, Paris, musée du Luxembourg, 14 mars - 15 juillet 2001. Catalogue collectif.
- (3) - Inv. S. 1829. Donation Rodin, 1916.
- (4) - Inv. S. 1004. Donation Rodin, 1916.
- (5) - Inv. S. 3626. Donation Rodin, 1916.
- (6) - Inv. S. 2841. Donation Rodin, 1916.
- (7) - Inv. S. 379, S. 3609, S. 3614.... Voir à ce sujet GARNIER (Bénédicte). *Rodin. L'Antique est ma jeunesse. Une collection de sculpteur*, coll. "Tout l'Oeuvre", Paris, éd. du musée Rodin, 2002.
- (8) - Inv. S. 368. Donation Rodin, 1916.
- (9) - Inv. S. 1106. Donation Rodin, 1916.
- (10) - ANON. "La Source de Rodin", *La Liberté*, 24 décembre 1903.
- (11) - RODIN (Auguste), *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, 1911, p. 184.
- (12) - 10 et 20 juillet, 10, 20 et 28 août 1903.
- (13) - Trois lettres de Henraux à Rodin des 3, 10 et 17 août 1907. Archives du musée Rodin (Bernard Henraux était le fournisseur de Rodin en marbre de Seravezza).
- (14) - Inv. S. 1209. Donation Rodin (?), 1916.
- (15) - Inv. S. 6727. Don de M. Alain Kotlar en 2001.
- (16) - BENEDITE (Léonce), "Le musée Rodin", *"Les Arts" au musée Rodin*, numéro spécial, 1918, n° 168, p. 14.
- (17) - Inv. D. 7637, donation Rodin, 1916. Mine de plomb et crayon bleu sur papier crème collé sur carton. H. 0,398 ; L. 0,236.
- (18) - ROMAIN (Antoinette), *Rodin. La Porte de l'Enfer*, Paris, éd. du musée Rodin, 1999, p. 33.
- (19) - La première mention de cette fresque se trouve dans un article d'Etienne CHARLES, "Le musée du Luxembourg à Saint-Sulpice", *La Liberté*, 13 novembre 1907. Henri Dujardin-Beaumetz, alors sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, y raconte que rencontrant Rodin à l'inauguration de son exposition de dessins à la galerie Bernheim-Jeune, l'artiste lui déclara "Eh bien ! me répondit-il, je serais très heureux d'exécuter une fresque au nouveau Luxembourg", et le sous-secrétaire d'Etat de lui répondre "Et moi, répliquai-je, je serais très heureux de l'y voir". La fresque devait avoir pour sujet le *Paradis*, mais l'affaire traîna et la commande ne fut passée que le 2 décembre 1910 (Arch. musée Rodin) et Rodin reçut un acompte de 10 000 francs "Monsieur, et cher Maître, j'ai l'honneur de vous annoncer que vous êtes chargé d'exécuter une partie d'une fresque destinée à décorer des salles de la section de sculpture (ancienne chapelle du nouveau musée des artistes vivants) dont l'ensemble vous sera confié... Le sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts. Dujardin-Beaumetz". Le projet de fresque est encore cité dans un article de *Paris Journal*, "Le Maître Rodin va peindre à fresques la chapelle de St-Sulpice", du 28 septembre 1911. En réalité, Rodin vieillissant abandonna le projet. Cependant, les archives du musée Rodin conservent un billet manuscrit de l'artiste, non daté, indiquant "pour mes fresques il faut que j'essaie les fonds or". Enfin dans les notes de René Cheruy, secrétaire de Rodin de décembre 1902 à mai 1908 (avec plusieurs interruptions), on peut lire "Origine des relations avec Léonce Bénédite et des grands projets : le Luxembourg à Saint-Sulpice. (Rodin ignorait encore l'Hôtel Biron) et Rodin rêvant de faire des fresques avec ses dessins de danseuses cambodgiennes (peut-être inspiré par les fresques que Bourdelle venait de faire au théâtre des Champs-Élysées". Cheruy fait ici allusion à l'admirable série de dessins des danseuses cambodgiennes que Rodin exécuta à Paris, puis principalement à Marseille, en 1906 et qui constitue l'ultime et fulgurant sommet du crépuscule de sa vie d'artiste.

Liste des illustrations

1. *La petite fée des eaux*. Paris, musée Rodin, Inv. S. 368 (Cliché Adam Rzepka).
2. *Le monument à Puvis de Chavannes*. Photomontage Jérôme Manoukian (Cliché Antoinette Romain).
3. *La Porte de l'Enfer*. Photomontage Jérôme Manoukian (Cliché Antoinette Romain).



© musée Rodin (Photo Adam Rzepka)



