



Auguste Rodin (1840-1917) initie, à la fin du 19^e siècle, un **mouvement révolutionnaire** plaçant le **travail créateur, le processus et l'expérimentation** au centre du questionnement de l'art.

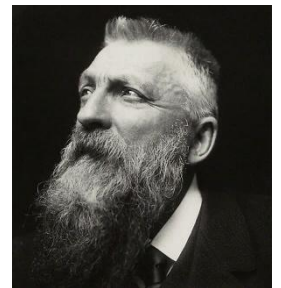


Sa modernité réside dans des **procédés de création** totalement **novateurs**, autour de la **question de l'inachèvement** : fragmentation, assemblage, agrandissement, répétition, variation et réflexion sur le socle.

L'atelier devient un laboratoire où s'élaborent des figures en **constante métamorphose**.

D'où la **réception** d'une œuvre **chaotique**, ponctuée par les **scandales**, malgré la reconnaissance institutionnelle et critique - bien

que tardive - dont l'artiste bénéficiera ; au début comme à la fin de sa carrière, Rodin défraye la chronique :



En **1898**, son **Balzac**, commande officielle, s'éloigne tant du réalisme traditionnel des monuments commémoratifs qu'il lui est refusé, après 7 ans de recherche, pour « insuffisance artistique ».

Le **bloc monolithe** ainsi que le contraste entre **simplification et accentuation** qui cherche avant tout l'**expressivité** du titan, traité comme une montagne, suscitent un véritable hallali critique et Rodin se résout à ramener la statue chez lui, à Meudon.



Le bronze ne sera inauguré à Paris qu'après sa mort, en 1939.



En **1877**, à ses débuts (après 30 ans comme assistant décorateur), son 1er plâtre présenté - **L'Age d'airain** - suscite également une vive controverse car le **modelé**, dans l'**héritage michelangelesque** des corps glorieux de la Renaissance, en est si parfait que Rodin est accusé d'avoir **moulé le corps sur nature**.

La production des **photos du modèle** (Auguste Neyt) lèvera les soupçons mais Rodin sera profondément blessé et ne travaillera plus jamais à une **échelle réaliste**.



La publicité lui vaudra toutefois la commande de l'œuvre de sa vie - **La Porte de l'Enfer** - sorte de réponse frondeuse de R à ces attaques : il multipliera les **figurines** qui ornent la porte - dans la filiation du *Jugement dernier* de Michel-Ange (MA) - comme pour démontrer la puissance comparable de son génie et la maestria de sa technique.



Malgré une logistique de production tout à fait moderne qui s'appuie sur de **nombreux ateliers remplis d'assistants**, le R profond n'est pourtant pas celui des grandes compositions mais plutôt celui qui préfère, dans une dynamique générale de l'esquisse,

- au marbre, le plâtre,
- à la taille directe, le modelage de la terre,
- et au lissé académique des surfaces, l'imperfection, les accidents et les « défauts » qui montrent le geste créateur.



LES ABATTIS

Les dispositifs innovants qui sont les siens et seront déterminants pour les générations futures sont tous liés à une **esthétique de l'inachèvement** et du fragment dont **les abattis** sont le paradigme :



Si ces derniers sont, de longue date, attestés comme **objets d'études**, là encore, dans la filiation des dessins préparatoires de MA,



➤ R va les hisser au statut de **véritables œuvres d'art** et les utiliser comme un **réservoir de formes**, faisant naviguer les fragments d'une sculpture à l'autre selon des agencements variables.



Monument à Victor Hugo 1890-1897



MARCOTTAGE ET ASSEMBLAGE



Il multiplie les opérations de **marcottage** et d'**assemblage d'éléments fragmentaires**, sans aucun souci de réalisme, de façon très libre.

Il combine parfois ses plâtres avec des végétaux, des linges, des objets du quotidien ou ses propres collections de **vases antiques**, selon un principe qui annonce les ready made de **Marcel Duchamp**.



Mu par une **recherche d'expressivité et fasciné par l'antique**, R adopte le fragment en ce qu'il constitue une **puissance de suggestion** déjà attestée par Pline l'Ancien et magnifiée en sculpture par Michel-Ange, sur le modèle antique du *Torse du Belvédère*.



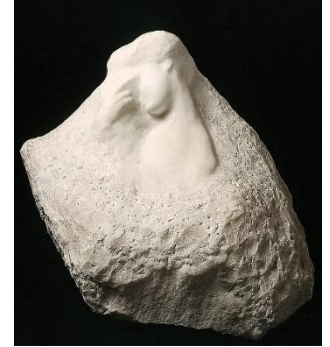
Le fondement théorique de l'inachevé, pour le florentin, réside dans ses convictions néoplatoniciennes d'une **forme déjà présente dans la Nature** et que le sculpteur ne peut que révéler en la mettant au jour.

Rodin explorera superbement cette expressivité de **la forme en puissance**, exemplifiée par les *Esclaves (Les Captifs)* de MA conservés à la Galleria dell' Accademia de Florence.

Dans cet héritage, ses œuvres montrent les formes polies du marbre émergeant du bloc de matière brute traité comme une **glaise magmatique**, une sorte de *materia prima* génératrice de forme.

Mais, à la différence du florentin, R ne privilégie aucun des plans, selon sa **théorie des profils**.

Il exacerbe parfois le processus jusqu'à **renverser la proportion** entre la figure et le bloc.



Cette tension entre forme et informe est enfin traversée de la **question du socle** :

R ne le **distingue plus de l'œuvre**, bousculant sa nature académique de promontoire et ouvrant les recherches modernes sur ses enjeux.



On peut ainsi isoler **un double héritage** au 20e siècle :

- à la fois conceptuel chez une certaine avant-garde (le **cubisme**, mais aussi des sculpteurs comme **Archipenko, Zadkine, Maillol, Brancusi**)



- mais également plus sensible, à la génération suivante,
 - avec **Germaine Richier** ou **Giacometti** par exemple, et leurs magnifiques *homme qui marche* directement hérités de l'œuvre séminale de Rodin ;
 - ou des sculpteurs fascinés par le rendu du mouvement chez R : **Reg Butler, Kenneth Armitage, Willem De Kooning...**



Les principes modernes de la **citation**, de l'**autoréférence** comme de la **sérialité** s'instituent, pour Rodin, depuis sa propre œuvre fondatrice :

La Porte de l'Enfer, à laquelle il travaillera exclusivement pendant 10 ans mais qui, en réalité, l'occupera toute sa vie, dans la mesure où il ne cessera de puiser dans ses figures pour en décliner de nombreuses variations autonomes.

La Porte de l'Enfer : REPETITION ET VARIATION

Inspirée de *La Divine Comédie* de Dante, la pièce reste puissamment liée

- à la démesure créative de MA,
- comme à *La Porte du Paradis* florentine de **Ghiberti**.

L'œuvre monumentale (6,35 × 4 m) est une commande pour un projet ornemental avorté de Musée des arts décoratifs parisien, passée à R en 1879, et qui tient à la fois de la **sculpture**, du **bas-relief** et de l'**architecture**.

Réalisée en plâtre par l'artiste et exposée dans son pavillon indépendant de l'Alma en 1900, elle fera l'objet de bronzes après sa mort.

On y dénombre plus de **200 figures de damnés** tourmentés et désespérés autour du **Penseur**, originellement appelé le *Poète* et représentant Dante, mais symbole aussi de la pensée et de la création.

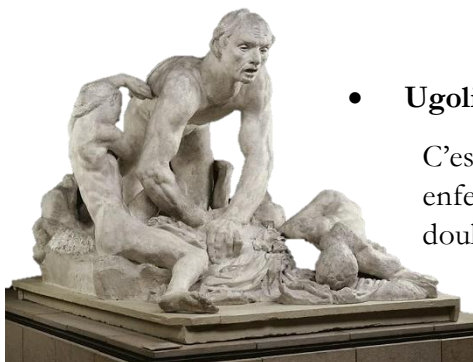
Ce dernier est peut-être le plus célèbre des personnages qui sera **isolé** et **agrandi** afin de se constituer en **œuvre autonome**, n'affirmant que davantage, alors, sa filiation avec le *Torse du Belvédère*.



Mais de nombreuses autres figures vont également bénéficier d'un traitement semblable, parmi lesquelles :

- le fameux couple des amants maudits, **Paolo et Francesca** :

Outre toute une série de déclinaisons dans différents matériaux et formats, leur tragique condamnation pour amour adultère sera à la source d'une des œuvres les plus heureuses de Rodin : **Le Baiser**.



- **Ugolin et ses enfants** :

C'est l'épisode terrible d'un homme qui, condamné à être enfermé sans nourriture avec ses enfants, rendu fou par la douleur et la faim, dévore le cadavre de ses propres fils.

Rodin transforme la figure en une **allégorie de la condition humaine**.

Au-delà des liens narratifs avec le texte de référence, la *PE* exemplifie le **chiffre de la création** chez Rodin, le **corps humain**.

RODIN ET LE CORPS

Le culte du corps, chez Rodin, s'inscrit profondément et puissamment dans la passion que l'homme et le sculpteur ont éprouvé pour **Camille Claudel**, femme primordiale et totale : amante, muse et artiste.

L'une des lettres de R, fervente et maladroite à la fois, est restée célèbre :

Ma féroce amie,

Ma pauvre tête est bien malade, et je ne puis plus me lever le matin. Ce soir, j'ai parcouru des heures sans trouver nos endroits. que la mort me serait douce ! et comme mon agonie est longue. Pourquoi ne m'as-tu pas attendu à l'atelier. où vas-tu ? à quel douleur, j'étais destiné. J'ai des moments d'amnésie où je souffre moins, mais aujourd'hui, l'implacable douleur reste. Camille ma bien aimée malgré tout, malgré la folie que je sens venir et qui sera votre œuvre, si cela continue. Pourquoi ne me crois-tu pas ? J'abandonne mon Salon, la sculpture. Si je pouvais aller n'importe où, un pays où j'oublierais, mais il n'y en a pas. Il y a des moments où franchement je crois que je t'oublierais. Mais en un seul instant, je sens ta terrible puissance. Aye pitié méchante. Je n'en puis plus, je ne puis plus passer un jour sans te voir. Sinon l'atroce folie. C'est fini, je ne travaille plus, divinité malfaisante, et pourtant je t'aime avec fureur.

Je t'embrasse les mains mon amie, toi qui me donnes des jouissances si élevées, si ardentes, près de toi, mon âme existe avec force et, dans sa fureur d'amour, ton respect est toujours au-dessus. Le respect que j'ai pour ton caractère, pour toi ma Camille est une cause de ma violente passion. ne me traite pas impitoyablement je te demande si peu. Tes chères mains laisse les sur ma figure, que ma chair soit heureuse que mon cœur sente encore ton divin amour se répandre à nouveau. Dans quelle ivresse je vis quand je suis auprès de toi.

A travers **l'hymne aux mains** de Camille, ses mains d'artiste, surgit un **corps** compris comme **primauté souveraine**

- en tant qu'il est **vecteur d'expression des mouvements de l'âme**, des passions,
- mais aussi le support des **fantasmes créateurs de l'artiste**.

La sensibilité profonde de celui qu'on dit sculpteur ne va cependant pas à la percussion du tailleur de pierre, mais à **la caresse du modelleur**, à la glaise, à la pâte de matière.

D'où cette incroyable production de terres et de plâtres qui affirme avec force que la sculpture est un **art du toucher** mais aussi, chez Rodin, un **art du temps** :

- La **trace de la main** y apparaît toujours au travers des **procédures** qui sont laissées visibles (empreintes de doigts, de tissus, d'outils, d'accidents...)
- La **marque de l'artifice** est alors ce qui livre, par excellence, la **vérité du corps**, le passage du temps qui y laisse ses marques parce qu'il est vivant.



Les **meurtrissures de la matière** sont les traces mêmes de **la vie**, dans les sculptures de R, car elles sont libérées de l'éternité froide de la pierre-monument et deviennent aussi vivaces que des flammes fragiles. Cette **pulsation du vivant** trouve sa manifestation la plus poétique dans le **non finito**.



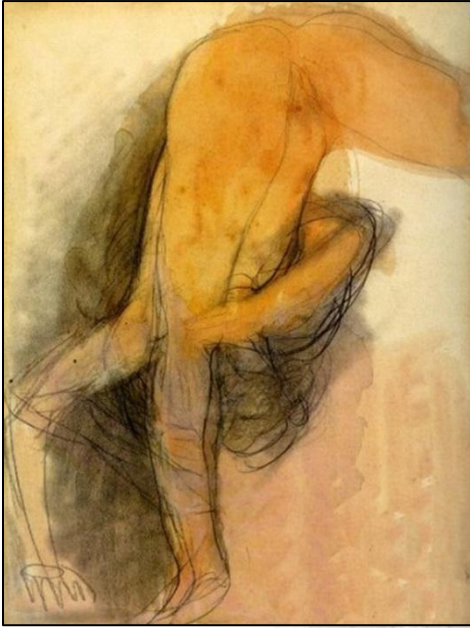
Il en livrera la plus touchante, peut-être, des versions à travers ses dessins tardifs, dans le chuchotement délicat de **l'aquarelle** :

- **dessins érotiques** qui sont à la fois
 - un manifeste esthétique, un débordement « capillaire » du trait par la couleur, de manière « automatique », dans le papier humide
 - une ultime glorification du corps, dans sa dimension maritime et cosmique
 - un hymne à sa beauté, à la liberté du désir analogon de la création

...et aussi, sans doute, le dernier sursaut amoureux d'un vieillard qui cherche à caresser, une dernière fois, la fluidité d'une dernière image,

une dernière femme qui passe dans l'atelier...

une femme qui danse, une passante...



Alors que Rodin disparaît, dans cette année terriblement meurtrière de 1917, la liberté inédite de ces dessins d'une femme à la fois rêvée et savoureusement charnelle se nourrit peut-être de l'espérance reconduite de Dostoïevski : *la beauté sauvera le monde...*

