



”Un moi aux prises avec la nature”

Antoinette Le Normand-Romain

► To cite this version:

| Antoinette Le Normand-Romain. ”Un moi aux prises avec la nature”. 2011. halshs-00680893

HAL Id: halshs-00680893

<https://shs.hal.science/halshs-00680893>

Preprint submitted on 20 Mar 2012

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.

Manuscrit d'un texte publié dans le catalogue de l'exposition *Auguste Rodin-Félicien Rops, les embrassements humains*, éditions Hazan, Namur, musée Félicien Rops, 1^{er} octobre 2011-8 janvier 2012, p. 30-37.

"Un Moi aux prises avec la nature"¹

«Rodin rassasiait ses yeux de toutes les lignes, de toutes les attitudes que la nature lui donnait et les retrouvait dans son esprit, les consultant sans cesse, il en composait son rêve. D'un art devenu conventionnel, il faisait de nouveau un art vivant, se rattachant en cela aux grands maîtres des temps passés, aux Grecs eux-mêmes, mal ou étroitement compris, aux imagiers de notre vieille France [...] Il a simplement pris un alphabet plus commode, plus vaste et plus souple, que le seul permis par la timidité des professeurs et des théoriciens : cet alphabet fut la nature elle-même, toujours changeante, toujours attirante. [...] Son grand mérite a été de restituer aux passions leur expression propre, en prenant pour guide la nature.»²

Nature et vérité

Dans ce qui peut être considéré comme le testament de Rodin, les entretiens rassemblés par Paul Gsell et publiés sous le titre *L'Art* en 1911, *nature* est l'un des termes qui reviennent le plus souvent. Nature qu'il associe à la sincérité du regard porté sur le modèle, plutôt qu'à un réalisme momentané et anecdotique : ainsi fait-il reproduire dans l'ouvrage un dessin annoté « vérité » qui représente une jeune femme nue, de profil, dont le visage est coupé par le bord haut de la feuille.³ Debout, elle est saisie sur le vif, alors qu'elle avançait dans l'atelier, la main droite sur le sein gauche, le bras droit pendant (**fig. 1**). Le modelé n'est indiqué que par le trait qui donne la forme et, ici ou là, par un trait secondaire ou par des hachures, tandis qu'un léger frottis en arrière de la figure suggère autour d'elle un espace.

¹ Gustave Geffroy, « Auguste Rodin », *Auguste Rodin et son oeuvre*, Paris, la Plume, 1900, p. 46.

² Arsène Alexandre, « Portraits contemporains. Auguste Rodin », *Vie populaire*, 12 novembre 1891.

³ Auguste Rodin, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Bernard Grasset, 1911, p. 121.

Rodin ne pouvait se passer du modèle vivant. Un précieux carnet, le carnet 54,⁴ dont seules quelques pages ont été utilisées, en 1882, confirme qu'il faisait venir des modèles matin et après-midi, en général différents. Mais il était essentiel pour lui que ces modèles n'eussent pas été dressés à des poses stéréotypées. Les formes imposées ne le satisfaisaient pas car elles étaient trop éloignées de la nature. « Architecture ne veut pas dire froid, comme académie ne veut pas dire nature », ⁵ note-t-il, en donnant au mot « académie » le sens qu'il a dans les ateliers, d'étude de nus d'après nature. En effet, comme le disait Octave Mirbeau en 1900, il n'avait « qu'un amour : l'amour et le culte de la nature. La nature est la source unique de ses inspirations, le modèle sans cesse consulté par où il cherche et atteint la perfection dans un art, difficile entre tous, auguste entre tous. Voir la nature, connaître la nature, pénétrer dans les profondeurs de la nature, comprendre l'harmonie immense et simple qui enserme dans un même langage de formes, le corps humain et les nuages du ciel, l'arbre et la montagne, le caillou et la fleur, cela est donné à très peu d'esprits. » ⁶ Et Arthur Symons, écrivain et poète symboliste britannique, qui le connaissait bien, déclara à son tour : « Rodin is a visionary, to whom art has no meaning apart from truth. His first care is to assure you, as you penetrate into that bewildering world which lies about him in his studios, that every movement arrested in those figures, all in violent action, is taken straight from nature. It is not copied, as you or I would see it ; it is re-created, as he sees it. How then does he see nature? To Rodin everything that lives is beautiful, merely because it lives, and everything is equally beautiful. » ⁷ C'est ainsi que pour *L'Age d'airain* (1877), sa première figure importante, celle sur laquelle il comptait pour se lancer, il fit appel à un modèle non professionnel, un soldat de 22 ans, Auguste Neyt, avec lequel il détermina une pose qui ne répondait pas aux critères habituels, tandis que le modelé, peu précis mais s'animant dans la lumière, contribue à l'impression d'instantanéité. On sait que la critique ne trouva qu'une explication possible : le moulage sur nature - absolument contraire pourtant à la démarche de Rodin.

Comme les sculpteurs français qui l'avaient précédé, et surtout comme les Grecs qui, à ses yeux, étaient rigoureusement fidèles à la nature vivante, il répétait à qui voulait l'entendre qu'il fallait copier la nature, qu'on ne l'égalerait jamais. « Tout est beau dans la nature », inscrit-il en tête du chapitre II de *L'Art* (1911), et il commente : « La Nature [...] jamais elle n'est laide : ce sont les hommes qui l'enlaidissent, parce qu'ils

⁴ Conservé à Paris, musée Rodin, comme toutes les oeuvres et documents cités -sauf mention contraire.

⁵ Carnet 17, folio 14 recto, Paris, musée Rodin.

⁶ Octave Mirbeau, « Préface », *Auguste Rodin et son oeuvre*, Paris, La Plume, 1900, p. 2.

⁷ Arthur Symons, *From Toulouse-Lautrec to Rodin, with some personal impressions*, Londres, 1929, p. 223-224.

la déforment pour l'interpréter : mais en elle-même elle n'est jamais laide. Elle peut le paraître parce que nous nous sommes faits de la beauté une idée fausse, conventionnelle, conforme aux nécessités de nos habitudes, de nos mœurs, de notre civilisation. »⁸ Et à Judith Cladel il confia : « Corriger des modèles admirables! Voilà c'est la grosse erreur du public, et même des artistes, de croire que nous pouvons corriger quelque chose... »⁹ Mais il ajoutait aussi que « pour donner la sensation de la vie, il faut légèrement exagérer, amplifier la forme pour donner seulement un peu d'exactitude. »¹⁰ Traduire la nature, « combien de fois on l'entendit le répéter jusqu'à la fin de sa vie », ¹¹ demande un long apprentissage : « Cela ne m'est pas venu tout d'un coup, j'ai osé tout doucement ; j'avais peur ; puis, peu à peu, devant la nature, à mesure que je la comprenais mieux et rejetais plus franchement les préjugés pour l'aimer, je me suis décidé, j'ai essayé... J'ai été assez content... Il m'a paru que c'était mieux. »¹²

« Tout est beau dans la nature »

Le corps humain, quel qu'il soit, est son principal –presque le seul- sujet d'intérêt. Il l'étudie pour lui-même et non pour donner une leçon de morale en montrant le caractère éphémère de la beauté et de la jeunesse. Lui-même n'avait pas hésité à exposer en 1889 une *Vieille Femme* réalisée d'après une Italienne, Maria Caira, qu'aux dires de Mirbeau, son fils avait obligée à poser nue. Rodin la découvrit sans doute grâce à Jules Desbois qui avait fait appel à elle pour sa propre *Misère*¹³ et c'est peut-être elle qu'il faut reconnaître dans le dessin D. 2313 (**fig. 2**), montrant un modèle dans toute la décrépitude d'un âge avancé. –« Pas joli, le sujet! Une vieille femme nue, assise sur un rocher où elle s'appuie de la main, une jambe repliée, la tête profondément baissée. Vous devinez les sillons et les crevasses qui parcourent ce corps raviné comme un terrain sous des pluies torrentielles, les méplats anvachis qui remplacent des formes peut-être belles jadis... [...] Mais le génie de l'artiste est déjà là tout entier. Que l'on approuve ou que l'on blâme le choix de son sujet, il est

⁸ Gabriel Mourey, « Auguste Rodin », *La Revue illustrée*, 15 octobre 1899.

⁹ Judith Cladel, *Auguste Rodin pris sur la vie*, Paris, Editions de La Plume, 1903, p. 38.

¹⁰ Gustave Geffroy, « L'exposition centennale de la sculpture. IV Rodin », *La Vie artistique*, 7^{ème} série, Paris, H. Floury, 1901, p. 249. Cf. aussi Malvina Hoffman, *Sculpture inside and out*, New York, WW. Norton and Company, 1939, p. 83.

¹¹ J. E. S. Jeanès, *D'après nature. Souvenirs et portraits*. Granvelle, Besançon, 1946, p. 124.

¹² Gustave Geffroy, « Rodin », *Art et décoration*, octobre 1900, p. 99.

¹³ Modèle plâtre, exp. Paris, Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1894, Parçay-les-Pins, musée Desbois. Bois, 1896, Nancy, musée des Beaux-Arts.

impossible de ne pas voir derrière ce petit bronze un grand artiste qui sait pétrir du pince et faire jaillir de la glaise, quoi? la vie, élément essentiel de l'art ; la vie, sous une forme à la fois générale et individuelle. »¹⁴

Lorsque ce « merveilleux modèle d'horreur »¹⁵ fut montré pour la première fois, à la galerie Petit au printemps 1889, par l'intermédiaire d'un groupe composé de deux exemplaires disposés l'un de face l'autre de profil, Rodin en avait prudemment dissimulé le réalisme presque outrancier sous un titre symboliste, *Sources tarées* : il se situait ainsi dans une tradition bien établie. Mais à la fin de la même année, à Angers, il n'hésita pas à exposer un bronze simplement intitulé *Vieille Femme* : il n'y avait plus de sujet mais seulement un titre descriptif, preuve que ce qui l'intéressait au premier chef, c'était l'étude d'après nature. Toutefois les réactions du public, -« Je ne vous dis pas les hurlements du bourgeois terrifié », écrivait Martet à Rodin au moment de l'exposition d'Angers¹⁶ - l'incitèrent à revenir en arrière en dotant la figure d'un titre inspiré de la *Ballade de la Belle Heaulmière aux filles de joie. Les regrets de la Belle Heaulmière jà parvenue à vieillesse* de François Villon puis, l'année suivante, à la transformer en allégorie de *L'Hiver*, grâce à l'adjonction d'une branche de houx (marbre, 1890, Paris, musée d'Orsay). « Rodin puisait dans l'étude directe et titrait ensuite », confirma Bourdelle à Geffroy bien des années plus tard.¹⁷

C'est également pendant cette période, les années 1880, qu'il réalisa en sculpture certaines de ses figures les plus sensuelles dont certaines reparurent sous diverses formes, matières, dimensions, tout au long de sa carrière. La *Femme accroupie (cat.)* est l'une des plus audacieuses par la crudité de la pose. Aidé par le modèle lui-même (sans doute une des soeurs Abbruzzezi) qui ne craignait pas d'adopter les attitudes les plus suggestives et, accroupie ici sur ses talons, montre sans pudeur les parties les plus intimes de son corps, Rodin modela avec fougue la belle étude conservée au musée Rodin : le bras droit est rejeté sur le côté pour laisser le sexe visible tandis que la main gauche repose sur le sein et que la tête à la bouche entr'ouverte, d'ailleurs éditée séparément sous le titre de *Tête de la Luxure*, se penche avec langueur sur l'épaule. Du corps contorsionné, ramassé sur lui-même, de cette « grenouille » ou de cette « batracienne » ainsi que la qualifiaient Octave Mirbeau qui en posséda la version en marbre, Gustave Geffroy et Edmond de Goncourt, naît une impression de sensualité primitive : caractérisée par le motif puissamment érotique du bras passant entre les jambes largement ouvertes, la figure rompt avec la tradition qui voulait que toute sculpture eût une dimension littéraire, morale, mythologique... Elle n'a plus

¹⁴E. D.[Durand]-G.[Gréville], « L'exposition artistique d'Angers », *L'Artiste*, décembre 1889, p. 451-452.

¹⁵Rodin, 1911, p. 44-45.

¹⁶ Sans date, arch. musée Rodin.

¹⁷ Bourdelle à Geffroy, 26 mai 1921. Los Angeles, Getty Research Institute, Special Collections, 860381.

besoin d'autre justification que sa propre expression et elle ne semble pas d'ailleurs avoir jamais porté d'autre titre que celui de *Femme accroupie*, si ce n'est peut-être celui de *Faunesse*.

Comme le souligne Aurel, « [Rodin] n'est pas correcteur de la fille qu'il sculpte. Il ne l'oriente pas. Il attend que la vie parle par le modèle. »¹⁸ Une vie que la photographie qu'il qualifie de « menteuse » ne transmet pas mieux que le moulage. Pour bien comprendre sa position, il n'est pas inutile de le rapprocher de ses contemporains. Il n'a rien de commun avec le très officiel Alexandre Falguière, son rival heureux du *Monument à Balzac*, qui n'avait pas hésité en 1900 à exposer une *Danseuse*, réalisée à partir de moulages du corps de la célèbre courtisane Cléo de Mérode, ni avec Jean-Léon Gérôme dont les nombreuses représentations du mythe de *Pygmalion*, de même que la coloration au naturel de ses sculptures, disent bien que lui-aussi voulait rivaliser avec la nature. En réalité, l'un de ceux dont il est le plus proche est Degas, son aîné de six ans, dont les études, destinées à lui seul, offrent la même attention au modèle, le même souci de le saisir dans une vérité qui est celle du geste ou du mouvement, mais n'a rien à voir avec la reproduction littérale de l'épiderme (**fig. 3**). Il faut toutefois veiller à comparer ce qui est comparable et rapprocher les sculptures de Degas -auxquelles l'histoire a donné un statut plus abouti qu'elles ne l'avaient dans la pensée de l'artiste-, d'esquisses de Rodin, telles par exemple que les terres cuites qui appartinrent à Mrs Simpson (**fig. 4**) : certes, le matériau est différent puisque les figures de Degas sont en cire, mais l'on y reconnaît la même étude patiente, la même précision vigoureuse, la même économie de moyens, et tout autant de présence que dans le dessin reproduit dans *L'Art*.

Cette « vérité », Rops y était également attaché. Seule, en effet, elle préserve de la banalité : « Retenez ceci, déclara-t-il à Philippe Burty : lorsqu'un homme commence à pondre des croquis à tort et à travers sans les faire rigoureusement d'après nature, c'est un artiste perdu, il deviendra banal comme le trottoir et ne sera plus bon qu'à jeter à la fosse commune. »¹⁹ Après l'avoir contemplée avec timidité –« J'ai le trac !»-, pendant sa période de formation à l'Académie de Namur, lui-aussi s'épanouit dans l'étude de « la nature d'après nature ; il prend son modèle sur le vif ; rien, absolument rien, n'est fait chic. »²⁰ Et de même que, pour un menu destiné à Mme Ménard-Dorian, il lui faut dessiner des oies vivantes au Jardin d'Acclimatation et se

¹⁸ Aurel, *Rodin devant la femme. Fragments inédits de Rodin. Sa technique par lui-même*, Paris, Maison du livre, 1919, p. 78.

¹⁹ Rops à Philippe Burty, sans date. ?? Je remercie vivement Véronique Carpiaux et l'équipe du musée Rops de m'avoir aidée à approfondir la démarche de Rops.

²⁰ J. Pradelle, « Rops naturien et féministe », *La Plume*, 15 juin 1896, p. 409. Cf. aussi : « Je me sens toujours timide, élève devant la nature et le modèle me plonge toujours dans des peurs renaissantes. » (Rops à Evely, sans date, Paris, Sotheby's, 5-6 décembre 2002).

procurer une dinde farcie,²¹ il profite d'un modèle « furieux de l'absence de feu dans [son] atelier et qui ôtait ses bottines en jurant » pour réaliser « au galop » un croquis qu'il baptise *La Colère*. « Il faut savoir faire servir le vulgaire à l'expression du sublime » explique-t-il à une « chère et belle amie. »²²

Prendre le modèle sur le vif

On sait que Rodin laissait ses modèles évoluer librement lors des séances de travail, esquissant au crayon la silhouette ou la partie du corps qui avait retenu son attention. « Il exigeait fréquemment de son modèle qu'il prenne diverses poses et qu'il en change sans raison particulière. Ce qui subitement l'intéressait, c'était la position ou le pli de l'un ou l'autre des membres considéré isolément : une rotation particulière de la hanche, un bras levé, l'angle formé par une articulation –et c'est seulement cette partie en mouvement qu'il saisissait dans l'argile, sans le reste du corps. Ce n'est souvent qu'après pas mal de temps qu'il voyait intérieurement un corps entier prendre une pose singulière, et il savait alors immédiatement avec certitude laquelle, parmi toutes les études qui avaient vu le jour de la manière que je viens de décrire, devait trouver place dans ce corps. »²³ Et Symons de confirmer : « He spies upon every gesture knowing that if he can seize one gesture at the turn of the wave, he has seized an essential rythm of nature. When a woman combs her hair, he will say to you, she thinks she is only combing her hair : no, she is making a gesture which flows into the eternal rythm, which is beautiful because it lives, because it is part of that geometrical plan nature is always weaving for us. Change the gesture as it is, give it your own conception of abstract beauty, depart it so little for the mere truth of the movement, and the rythm is broken, what was living is dead. »²⁴

Rodin n'est pas le premier, bien évidemment, à agir ainsi : Philippe Burty rapporte que Carpeaux dessinait souvent ses modèles, à leur insu, pendant qu'ils s'habillaient, se déshabillaient ou se reposaient.²⁵ Mais il fait de ce procédé l'un des moteurs essentiels de sa démarche de créateur. Aucune attitude n'est censurée et le crayon suit les moindres détails, ainsi dans le dessin D. 2408 (**fig. 5**) montrant une femme en position acrobatique, debout sur sa jambe gauche tendue, la jambe droite relevée au-

²¹ Rops à Théodore Hannon, Bruxelles, musée de la Littérature, ML 26/97 (a).

²² Rops à une correspondante anonyme, Paris, Fondation Custodia, 1999- A. 392.

²³ Georg Simmel, « Souvenir de Rodin » [1917], *Esthétique sociologique*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme/ Les Presses de l'université Laval, 2007, p. 151-152.

²⁴ Symons, 1929, p. 224.

²⁵ Philippe Burty, *note*, Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, 37/12, 4, 2.

dessus du dos, le pied dans la main droite. Le dessinateur s'est placé derrière elle : son torse, vu en raccourci, est sommairement indiqué mais Rodin ne s'en est pas moins attardé à souligner le sexe. Devant ces centaines de feuilles, montrant les modèles tantôt nus, tantôt vêtus d'une simple chemise ou d'un peignoir, debout, assis, agenouillés, à quatre pattes, couchés sur le ventre, sur le dos, lovés sur eux-mêmes, penchés en avant, leur chevelure tombant devant le visage (D. 2442), esquissant un mouvement de danse, ou vus en contreplongée (D. 2904) de façon à ce qu'apparaissent principalement les attributs de la féminité, les seins, les cuisses, la vulve (D. 2701), on sent la fascination de l'artiste pour cette « divine nature »²⁶ dont il parlait avec des « larmes dans la voix »,²⁷ et qu'il cherchait à saisir comme avec un instantané : il se place d'un point de vue presque scientifique, il n'est question ni de sentiment, ni de passion, mais simplement des possibilités infinies, il en apporte la preuve, qu'offre le corps. Et il se laisse éblouir tandis que le regard de Degas est souvent cruel, celui de Rops satirique. « Chez moi on apprend l'admiration », inscrit-il au bord de l'une de ces feuilles (D. 2885). Ou encore, sur une feuille de carnet : « La chute du torse de la poitrine sur le ventre plus calme large place qui peut contenir les nombreux baisers. Les seins fruits attachés à la plante poitrine. »²⁸ Et à Gustave Coquiot il confie : « S'ils savaient, presque tous les autres, ce qu'un modèle libre peut donner de mouvements intéressants! On n'a que l'embarras du choix, comme on dit familièrement. Il y a beaucoup de dessins à exécuter en une seule séance ; la nature vous grise en se révélant à vous, si diverse toujours et si belle! »²⁹ Parfois la silhouette est réduite à quelques lignes expressives (D. 2899), parfois la répétition du trait donne un aspect « bougé » au dessin de façon à suggérer le mouvement (D. 2894, D. 2903), parfois encore la forme est reprise à l'estompe. Souvent la tête est absente (D. 2432) ou coupée par le bord de la feuille car c'est le corps qui intéresse Rodin, comme dans D. 2395 (**fig. 6**) privé de tête et de bras, dont le torse est construit de quelques coups de crayon traçant des courbes concentriques. Du dessin, il passe au modelage, pour se « délasser » ainsi qu'il le disait lui-même, et il limite alors son étude à la représentation de tel ou tel élément du corps, mains certes, en grand nombre, mais aussi pieds, bras, jambes, torse, et même poitrine ou hanche, sur lesquels il porte le même regard direct, dénué de conventions aussi bien littéraires que formelles.

Rodin érotique ?

²⁶ Carnet 55, folio 5 r., Paris, musée Rodin

²⁷ Gabriel Mourey, "Auguste Rodin", *La Revue illustrée*, 15 octobre 1899.

²⁸ Carnet 18, folio 38 recto, Paris, musée Rodin.

²⁹ Gustave Coquiot, *Le vrai Rodin*, Editions Jules Tallandier, Paris, 1913, p. 85.

C'est dire que les revendications de Rops cherchant à affirmer son antériorité sur Rodin, sinon à l'accuser de plagiat, ont peu de fondements. On se souvient qu'au moment de l'exposition *Monet-Rodin* de 1889, Rops avait accusé Rodin de l'avoir « dépouillé vif. [...] Il est arrivé pour moi et Rodin ce qui est arrivé pour Millet et Breton, l'un laboure et sème, et l'autre récolte. Tout cela n'ôte rien de la valeur de Rodin ni de ses "accouplements" en sculpture, mais je réclame le mérite du premier pionnier au Far-West bizarre et naturalien. »³⁰ Même si, comme l'a noté Hélène Védrine, on peut trouver des similitudes entre les œuvres des deux artistes, notamment entre le frontispice de *L'Amante du Christ* (1894) et *Le Christ et la Madeleine* (vers 1894), et entre *Poisson rare* de Rops (1876) et *Le Succube* (1888) de Rodin,³¹ « bizarre » est un terme qui ne peut s'appliquer à ce dernier. Fasciné par le Paris contemporain, capitale du vice, Rops donne en revanche à ses oeuvres une dimension réaliste et sociale, magnifiquement illustrée dans *Pornocrates* (1878), les *Cent Légers Croquis* (1878-81) ou *Les Diaboliques* (1884). Le 1^{er} mars 1887, il se félicitait encore d'avoir « mis la main sur un modèle extraordinaire [...] une grande gueuse, d'une beauté qui n'a qu'un défaut : celle d'être un peu classique –vous savez mes goûts pour la nudité dix-neuvième siècle –qui roule de saltimbanques en gandins, depuis trois ans et qui en trois ans a le nez de toutes choses, s'exprime en bons termes, mieux qu'une femme de ministre des beaux-arts chez nous, et se flanque les jambes en l'air pour faire œuvre de collaboration avec un artiste dont, personnellement, elle se fiche comme de sa virginité. Jamais je ne m'habituerai à ces phénomènes. Mais comme cela nous fait aimer ce Paris où tout se trouve ! »³²

Le philosophe allemand Georg Simmel qui eut avec Rodin de longs entretiens en 1905 comprit bien que ses aventures galantes « dont les détails peu reluisants alimentaient les conversations du Tout-Paris », constituaient une sorte de façade, masquant aux yeux d'un public non averti son adhésion profonde « à la vie qu'il ne ressentait pas du tout sous la forme d'une limitation personnelle, mais dans son enracinement et son extension cosmiques. »³³ La contemplation de ces corps féminins qui étaient pour lui l'incarnation même de la nature stimulait en Rodin la

³⁰ Rops à Léon Dommartin, 19 juillet, 1889, Paris, Fondation Custodia. Cité par Hélène Védrine, *De l'encre dans l'acide. L'œuvre gravé de Félicien Rops et la littérature de la Décadence*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2002, p. 366. Cf. aussi : « on a trouvé cependant que maître Rodin –un « matois » comme Huysmans le dit, en prenait bien à son aise avec le bon Félicien Rops, et que bien des croquis de ce dernier s'étaient mués en statuettes du Salon-Petit. » (Rops à Octave Uzanne, Paris, 24 juillet 1889, Etats-Unis, collection particulière)

³¹ Védrine, 2002, p. 367.

³² Rops à Edmond Picard, Paris, 1^{er} mars 1887, Bruxelles, Archives et musée de la Littérature, ML 631/50.

³³ Simmel, 2007, p. 153.

faculté de créer. Mais il s'élevait, c'est encore Simmel qui le rapporte, contre la conviction très répandue que « son art était déterminé par la sensualité érotique. » C'était, protestait-il, un « malentendu irritant. [...] "Les impressions que je reçois (il pensait de façon évidente aux impressions que lui faisaient ses modèles) me mettent continuellement dans un état d'excitation sensuelle : *mais ce n'est pas la sensualité du sexe.*" »³⁴ Dans le groupe intitulé *Le Sculpteur et sa Muse* (pierre, 1895, **fig. 8**), la Muse écrase de son pied le sexe du sculpteur et le visage de celui-ci, quoique en partie dissimulé, reflète le tourment et le plaisir qu'elle lui inflige, tourment et plaisir qui sont à l'origine de l'acte créateur. En effet, dans sa « balourdise », le sculpteur doit faire d'incroyables efforts pour donner corps à l'inspiration. « Le désir, disait Rodin, exacerbe notre sensibilité. Il précise les images et leur donne la netteté d'hallucinations. On peint, on sculpte, on écrit, guidé par des visions qui s'imposent et se matérialisent d'elles-mêmes »,³⁵ à travers les femmes pourrait-on ajouter. Car c'est la femme qui fait jaillir force et génie du cœur de l'artiste, ainsi que l'affirme le groupe intitulé *L'Homme et sa pensée*, exposé en marbre au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1896 (Berlin, Nationalgalerie) : l'homme, comme engourdi et encore à demi enfoncé dans la matière, se tient en position respectueuse devant la jeune femme, presque une enfant qui s'offre à lui.

Dans cette approche du corps, il n'y a pas d'interdit. La représentation du sexe tient ainsi une place particulière, dessiné en gros plan avec une méticulosité presque obsessionnelle, ou mis en évidence de façon ostentatoire par la position du modèle, couché sur le dos, jambes largement écartées, parfois vu en un raccourci saisissant (D. 6193), souvent la main sur le bas du ventre (D. 4026, D. 4037 **fig. 7**, D. 5396 et suivants). La vulve féminine, « tour à tour montré[e], touché[e] et ouvert[e] »³⁶ est le pivot de nombreuses œuvres, des dessins surtout, que l'on pourrait rapprocher d'études anatomiques, servies par l'extraordinaire virtuosité de l'artiste et par une utilisation fulgurante de la couleur. Animé d'un amour « humble et patient » pour la nature, comme le notait Gwen John qui posa pour lui à maintes reprises,³⁷ Rodin les reprend inlassablement, il retravaille le dessin à l'estompe (D. 4796), à l'aquarelle (D. 4798, **fig. 9**) pour envelopper la forme d'un halo poétique, allant même parfois jusqu'à la découper de façon à pouvoir multiplier les expériences qu'il fait avec elle (D. 5199, **fig. 10**). Le processus trouve son aboutissement lorsque le dessin reçoit l'un de ces beaux titres, à la résonance souvent symboliste ou mythologique, tels que *La Création* (D. 4029) ou *Le Chaos* (D. 4915, D. 4194 **fig. 11**, D. 4691). Il faut faire l'effort

³⁴ Simmel, 2007, p. 150.

³⁵ Paul Gsell, *Douze aquarelles de Rodin*, Éditions Georg, Genève, Paris, 1912, p. 12.

³⁶ Christina Buley-Urbe, « Érotisme et dessins », exp. Rodin. *Les figures d'Éros, dessins et aquarelles 1890-1917*, Paris, musée Rodin, 2006, p. 57-85.

³⁷ Gwen John à Ursula Tyrrewitt, 13 novembre 1908, cf. Cecily Langdale, *Gwen John*, 1988, p. 43.

d'en percevoir la signification car ils nous donnent accès à l'univers mental de Rodin : « Que pensez-vous de Psyché? avait demandé [ce dernier] à Anatole France. Je voudrais lui consacrer une série d'aquarelles. [...] Pour faire plaisir à Rodin dont il connaissait les goûts : Psyché, répondit [l'écrivain] en badinant, c'était tout simplement une petite femme qui montrait volontiers ce que vous savez. -Eh bien! fit le sculpteur, c'est tout-à-fait comme cela que je la voyais.» Et il inscrivit le nom de *Psyché* sous de nombreuses figures qui n'ont en commun que d'être en partie ou en tout dénudée, mais « ne rappellent nullement la rêveuse héroïne d'Apulée. Pour lui, Psyché c'était la curiosité qui triomphe de la pudeur.»³⁸

Le modelage offre une autre forme d'aboutissement. Le passage se fait tout naturellement de dessins comme ceux que nous venons d'évoquer à *Iris* (**fig. 12**) : à l'égal du cadrage serré donné par Gustave Courbet à *L'Origine du monde* (1866, Paris, musée d'Orsay), la tête qui manque, les membres absents ou raccourcis concentrent l'attention sur la poitrine, le ventre, le sexe, voluptueux et provocants, qui deviennent un sujet à part entière, de même que dans le beau dessin D. 6192 (**fig. 13**) le vêtement remonté sur le ventre et rehaussé d'une teinte d'aquarelle plus sombre, sertit le geste des mains qui écartent les lèvres de la vulve. Mais dans ce dessin, comme dans bien d'autres, la femme est couchée. Dans la mesure où il semble peu plausible que le modèle ait posé à la verticale pour la sculpture seulement, il faut imaginer que Rodin prit un beau jour la décision de redresser la figure : il rejoignait alors la vision du corps féminin que pouvait avoir le vieillard placé en contrebas qui contemple la *Suzanne au bain* de Tintoret (vers 1555-1556, Vienne, Kunsthistorische Museum) : celui-ci s'attache au ventre de la jeune femme, à ses cuisses qui s'ouvrent d'une façon qui évoque *Iris* ; seule cette partie du corps l'intéresse et son regard en fait un motif autonome qui s'impose franchement par la puissance de la forme. Le même type de vision se retrouve dans le dessin intitulé *Psyché transportée au ciel* (D. 4758, **fig. 14**) : une foule masculine, en bas de la feuille, a les yeux fixés sur le sexe que la jeune femme laisse voir en maintenant ses jambes levées. Rodin, cette fois, avait fait le choix de souligner l'intégrité de la forme, en la laissant disposer d'un espace bien plus vaste qu'il n'en a coutume.

Les versions exposées d'*Iris* (1898) et de la *Femme accroupie* (1909) sont des agrandissements, procédé fréquemment employé par Rodin à partir de 1895 environ. Le modelé, plus contrasté de ce fait, ne nuit pourtant en rien à l'unité organique de l'oeuvre, tant celle-ci est forte. Aucune des deux ne fut censurée : cela confirme bien que l'oeuvre est habitée d'une puissance qui transgresse la simple nature, empêchant de la réduire à des détails triviaux. Rodin toutefois n'en avait pas véritablement conscience. Il se définissait comme un « naturaliste » et Georg Simmel rapporte qu'il eut peine à lui faire comprendre que « sa *nature* était quelque chose de totalement

³⁸ Gsell, 1912, p. 21.

différent du "naturalisme" et même en vérité son contraire, [...] un idéal uniquement perceptible de l'intérieur et qui ne montre pas comment la réalité est, mais plutôt comment elle devait être. » Comme le déclara Maillol : « Nous autres, nous sommes engoncés, nous voulons toujours faire nature, nous voulons faire toutes les feuilles d'un arbre. [...] Si nous nous embarrassions moins de la nature, nous nous approcherions davantage de l'art, nous ferions tout plus librement. »³⁹

Antoinette Le Normand-Romain

³⁹ Henri Frère, *Conversations de Maillol*, Éditions Pierre Cailler, Genève, 1956, p. 118-119.

Figures

- 1- *La Vérité* in Rodin, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Bernard Grasset, 1911, p. 121.
- 2- *Femme nue âgée de profil à gauche*, mine de plomb sur papier crème, Paris, musée Rodin, D. 2313
- 3- Edgar Degas (1834-1917), *Femme surprise*, cire, vers 1890, Washington, National Gallery of Art, inv. 1985-64-51
- 4- *Nu féminin debout les mains sur les hanches*, terre cuite, Washington, National Gallery of Art, inv. 1942-5-5
- 5- *Femme nue de dos faisant le port d'armes*, mine de plomb sur papier crème, Paris, musée Rodin, D. 2408
- 6- *Femme nue debout, de face*, mine de plomb sur papier crème, Paris, musée Rodin, D. 2395
- 7- *Femme nue étendue, une main au sexe*, mine de plomb, estompe et aquarelle sur papier crème, Paris, musée Rodin, D. 4037
- 8- *Le Sculpteur et sa muse*, pierre, 1895, repris en 1907-1908, Paris, musée Rodin, S. 1020
- 9- *Femme nue allongée, de face et jambes ouvertes*, mine de plomb, estompe et aquarelle sur papier crème, Paris, musée Rodin, D. 4798
- 10- *Femme nue allongée, aux jambes écartées*, mine de plomb et aquarelle sur papier crème découpé, Paris, musée Rodin, D. 5199
- 11- *Chaos*, mine de plomb et aquarelle sur papier crème, Paris, musée Rodin, D. 4194
- 12- *Iris*, 1895, bronze, Paris, musée Rodin, S. 1068
- 13- *Mains sur un sexe*, mine de plomb, estompe et aquarelle sur papier crème, Paris, musée Rodin, D. 6192
- 14- *Psyché transportée au ciel*, mine de plomb et aquarelle sur papier beige, Paris, musée Rodin, D. 4758