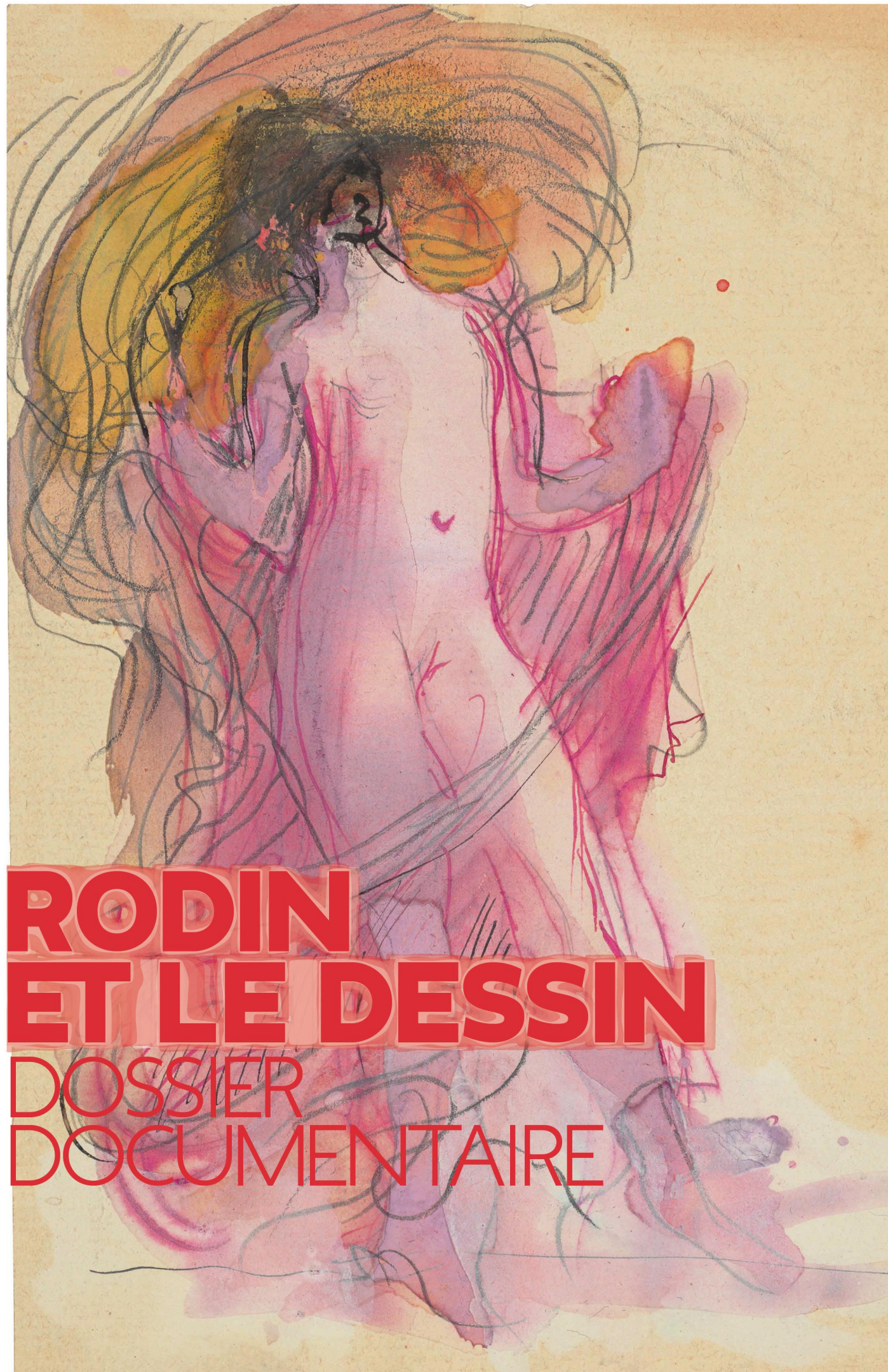




RODIN
ET LE DESSIN
DOSSIER
DOCUMENTAIRE

RODIN ET LE DESSIN

Couverture

AUGUSTE RODIN (1840-1917)

FEMME NUE DANS SES VOILES

1890-1896

Crayon au graphite, plume-encre, lavis
d'encre, aquarelle, gouache sur papier

H. 17,50 CM | L. 11,00 CM | D.4309

3 INTRODUCTION

4 1—LA FORMATION DE RODIN

5 2—L'ENSEIGNEMENT D'HORACE LECOQ DE BOISBAUDRAN

5 Le dessin de mémoire, le mouvement, le modèle vivant

6 La critique du système des beaux-arts

6 Le maître et le professeur

8 3—L'ŒUVRE DESSINÉ DE RODIN AVANT 1890

8 « Dessins noirs » antérieurs à 1890

10 4—LA PÉRIODE 1890-1917

11 1. Les dessins d'après nature

12 2. Le dessin instantané

13 3. Synthétiser

14 4. Découper et assembler

15 5. Décliner

16 6. Les dessins autour de 1900

17 7. Thèmes et variations

18 8. Les figures dans l'espace

19 9. Mythes et métamorphoses

20 10. Psyché

21 11. Les figures de l'indécence

22 12. Les danseuses cambodgiennes

23 13. Les portraits

24 14. Estomper

25 15. Formes et couleurs

26 5—RODIN ET SES MODÈLES

26 Qui étaient les modèles de Rodin ?

26 La beauté du corps féminin

27 L'artiste et son modèle

29 6—RÉCEPTION CRITIQUE

30 7—CONSERVER, TRANSMETTRE, EXPOSER

30 Entretien avec Nadine Lehni, conservateur en chef du patrimoine

32 LEXIQUE

36 BIBLIOGRAPHIE

INTRODUCTION

Ce dossier a pour but de mettre l'accent sur un aspect méconnu et confidentiel de l'œuvre de Rodin, pour qui le dessin prend une importance majeure à partir de la fin des années 1890 de façon indépendante de ses sculptures.

En 1910, Rodin confie au journaliste René Benjamin : « **C'est bien simple : mes dessins sont la clé de mon œuvre** ».

Il présente un corpus rétrospectif et représentatif de l'exceptionnelle collection qui couvre les années 1890-1917 en parcourant quinze sections chronologiques ou thématiques qui explorent en particulier les procédés inventés par l'artiste, comme le découpage, l'assemblage, et surtout son art constant de la reprise. Car Rodin n'a jamais cessé de retravailler, de redessiner, de recouvrir, de retracer ses dessins anciens, de les détourner de leur sens premier et de leur conférer un nouveau sens. Dans une ultime reprise, il recouvre parfois ses figures nues de bleu indigo, de rouge, magenta, violet, jusqu'à les masquer, faire disparaître le trait initial. Les couleurs vives et arbitraires sont sans rapport aucun avec la réalité de ses modèles.

L'artiste, à la fin de sa vie, introduit ainsi une sorte de dialectique entre la saisie de ses modèles et la création d'un langage indépendant de la réalité, un langage pur de formes et de couleurs.

1— La formation de Rodin

La formation reçue par l'artiste à la « Petite École » l'a profondément marqué. En 1913, à l'occasion de la réédition des textes qu'Horace Lecoq de Boisbaudran avait rédigés pour transmettre son enseignement, Rodin adresse à l'éditeur une lettre dans laquelle il exprime sa reconnaissance pour ce professeur de dessin aux méthodes innovantes, dont les orientations bien qu'inscrites dans la tradition, s'opposaient parfois avec vigueur à l'enseignement des Beaux-Arts : « À ce moment Legros et moi, et les autres jeunes gens ne comprenions pas, comme je le comprends maintenant, la chance que nous avons eue de tomber sous la main d'un tel professeur. La plus grande part de ce qu'il m'a appris, me reste encore. Je voudrais bien que tout jeune artiste puisse profiter de son enseignement (...) ».

A l'âge de 14 ans, Auguste Rodin entre à l'École spéciale de dessin et de mathématiques située rue de l'École-de-Médecine. Fondée en 1767, elle est appelée Petite École (elle devient l'École nationale des arts décoratifs en 1877) pour la distinguer de celle des Beaux-Arts, nommée alors Grande École. L'enseignement proposé porte sur l'étude de « la géométrie et l'architecture », « des figures et animaux », « des fleurs et ornements ». Il forme de jeunes hommes qui se préparent à être ébénistes ou stucateurs, horlogers ou orfèvres. Neuf professeurs dispensent des cours de mathématiques, de dessin, de sculpture et de composition. De toutes ces disciplines, le dessin est considéré comme le pivot de l'enseignement tant par les professeurs que par les élèves.

Inscrit de 1854 à 1857, Auguste Rodin suit les leçons de dessin d'Horace Lecoq de Boisbaudran, professeur renommé qui laisse son empreinte sur l'art français du ^{xix}^e siècle grâce à certain nombre d'élèves qui vanteront l'éducation qu'ils ont reçue (Aimé-Jules Dalou, Léon Lhermitte, Eugène Guillaume, Guillaume Régamey, Jean-Charles Cazin, Alphonse Legros, Henri Fantin-Latour, James Whistler, Oscar Roty). Les principes de son enseignement s'appuient sur deux idées révolutionnaires : la pratique du dessin de mémoire en montrant aux élèves comment observer attentivement un objet puis le dessiner sans l'avoir sous le yeux, et l'abandon des poses académiques au profit de la spontanéité et de la liberté de la pose des modèles.

Au terme de sa première année d'études, Auguste Rodin remporte un second prix en « dessin de mémoire », et en 1856 un premier prix de dessin. Cette pratique du dessin de mémoire, héritage de son professeur, imprègnera toute sa carrière comme il l'avoue en 1913. En marge de cette formation, Auguste Rodin fréquente le musée du Louvre où il dessine d'après les statues grecques et romaines. Il suit également des cours du soir à la Manufacture nationale des Gobelins et rue Mouffetard où l'on propose des cours de dessin d'après modèles vivants. À l'issue de sa 3^e année, Auguste Rodin tente d'entrer à l'École des Beaux-Arts. Si l'École spéciale de dessin et de mathématiques forme des artisans beaucoup d'entre eux envisagent de poursuivre leurs études à l'École des Beaux-Arts afin de devenir artistes. C'est aussi l'option choisie par Rodin qui s'y présente en 1857 en section sculpture. Ses échecs successifs aux concours en 1857, 1858 et 1859 le conduisent à abandonner l'espoir de concourir au Prix de Rome et d'accéder à la notoriété par la voie officielle. Il renonce également aux ateliers des plus prestigieux professeurs et aux soutiens précieux de ces derniers au moment de la sélection des œuvres par le jury du Salon. Cette décision le conduira sur un long et périlleux chemin avant d'accéder à une célébrité internationale.

2—

L'enseignement d'Horace Lecoq de Boisbaudran

De 1841 à 1869 Horace Lecoq de Boisbaudran enseigne le dessin à l'École spéciale de dessin et de mathématiques. Sa méthode d'enseignement est fondée sur deux idées novatrices : la pratique du dessin de mémoire et la spontanéité des poses qu'il décrit dans trois brochures.

« L'éducation de la mémoire pittoresque » éditée en 1847 puis en 1862 constitue le fondement de son discours. « Un coup d'œil sur l'enseignement des Beaux-Arts » publié en 1872 et 1879 et « Lettre à un jeune professeur – Sommaire d'une méthode pour l'enseignement du dessin et de la peinture » éditée en 1877, développent et complètent les principes éducatifs énoncés dans sa première publication.

¹ Qui, par sa disposition originale, son aspect séduisant, est digne d'être peint (définition du dictionnaire Larousse).

Le dessin de mémoire, le mouvement, le modèle vivant

Le dessin de mémoire est la base de l'enseignement d'Horace Lecoq de Boisbaudran. Il propose de porter « la même sollicitude » à « la mémoire des mots et des idées » « qu'au développement de la mémoire des aspects, d'une importance considérable dans l'art de les reproduire ». Pour y parvenir, il préconise de diminuer de plus en plus le temps de présence du modèle à l'élève afin qu'il puisse s'en pénétrer. « Comme l'écopier doit pour apprendre sa leçon, la répéter un certain nombre de fois à haute voix ou mentalement, (...) l'élève dessinateur devra retracer son modèle par la main ou par la pensée, le nombre de fois nécessaire pour pouvoir le reproduire de mémoire lorsqu'il sera retiré ». Il précise que « la vérification rigoureuse n'est plus, ici, possible », mais que « les élèves ont prouvé précédemment leur justesse d'observation dans des études ». L'essentiel étant à ce stade de la formation de « retenir les effets fugitifs, les mouvements rapides et spontanés. (...) Pour atteindre ce résultat, il faut (...) engager les élèves à observer avec attention les scènes animées ».

À ce titre, il recommande l'étude de la figure en mouvement et en plein air. Il organise des rendez-vous dans des sites pittoresques où quelques modèles doivent « marcher, s'asseoir, courir, se livrer enfin librement et spontanément à divers mouvements tantôt nus comme des faunes antiques, tantôt vêtus de draperies de différents styles et diverses couleurs », le but étant de « montrer l'homme agissant dans sa liberté et sa spontanéité. On ne dira plus, par exemple, à un modèle : — Prenez la pose d'un homme qui porterait une pierre. On lui dira : — Portez cette pierre de cet endroit à cet autre. Les élèves qui l'observeront, le suivant dans ce trajet, assisteront à une suite de mouvements toujours vrais, et presque toujours beaux, parce qu'ils seront naturels et justes ».

De ce fait, Horace Lecoq de Boisbaudran valorise l'étude du modèle vivant. Il reconnaît que « l'élève sera d'abord un peu troublé, en présence d'un modèle qui n'a plus l'immobilité absolue ni l'unité de ton des plâtres qu'il a étudiés jusqu'alors ». Mais il considère que l'étude du modèle vivant combiné à celle de l'antique est « le correctif nécessaire ». Il préconise de faire dessiner d'après nature, « puis, sur un calque de ce dessin et avec le squelette sous les yeux, ou possédé dans la mémoire » de dessiner « chacun des os, en suivant, comme points de repère, toutes les saillies osseuses données par le modèle vivant et accusées sur le calque du dessin ». Le squelette obtenu ne sera « plus dans la pose roide [sic] et immuable du squelette ordinaire, mais dans le mouvement exact du modèle vivant ». « C'est le caractère particulier que l'élève doit toujours être apte à exprimer dans ses diversités infinies ». Il en conclut qu'en présence de la nature

animée on n'a « plus à craindre les affectations scientifiques, non plus que les erreurs résultant d'une étude faite exclusivement sur les muscles affaissés des cadavres ». « L'anatomie morte » trouve « dans l'anatomie vivante tout à la fois son correctif et son complément ».

La critique du système des Beaux-Arts

Dans la publication « Un coup d'œil sur l'enseignement des Beaux-Arts », Horace Lecoq de Boisbaudran déplore la « monotonie » des travaux des écoles françaises de dessin. Il regrette de voir dans les productions exposées à l'Exposition de 1878 « partout le même aspect, le même procédé d'exécution uniforme, la même et complète absence d'initiative personnelle, d'ingénuité, d'invention indépendante ». Selon lui « l'éducation artistique moderne étouffe souvent les germes naturels, comprime les élans vrais et spontanés » ce qui conduit à un « effacement précoce de l'individualité », à un « nivellement » et à « une banalité des talents ». Il souligne ainsi « le danger d'une éducation artistique donnée en commun ». Si « les vrais artistes », une fois les études terminées, « savent réagir contre des premières influences mauvaises et se refaire une originalité », malheureusement « rares sont les jeunes gens dont les facultés artistiques n'ont point reçu d'atteintes irréparables d'une éducation à la fois banale et compressive ». Cet avis est partagé par Ludovic Vitet qui écrit en 1861 dans un ouvrage intitulé *L'Académie royale de peinture et de sculpture* : « l'étude du modèle telle qu'on la pratique depuis plus de deux siècles, a certainement rendu plus de mauvais services que de bons. La plupart des défauts de style académique en dérivent directement. Ces poses combinées, ces attitudes convenues, une fois entrées dans la mémoire des jeunes gens, s'y fixent et s'y gravent en traits souvent ineffaçables ; tel peintre qui, pendant sa vie, croit avoir mis au monde des milliers de personnages divers, n'a fait la plupart du temps, qu'habiller de costumes plus ou moins variés ce mannequin de chair humaine devant lequel on lui enseigna jadis à dessiner le nu, et dont sa main par habitude, reproduit les gestes hébétés et les insignifiants contours ».

2 Vitet, Louis, *L'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, édition Michel Lévy frères, 1861, p.71.

Pour Horace Lecoq de Boisbaudran, « L'École des Beaux-Arts a été incomplète parce qu'elle s'est préoccupée exclusivement de la tradition. Sans doute, elle a cru rattacher suffisamment son enseignement à la nature, par le dessin d'après le modèle vivant, erreur partagée, du reste, par toutes les autres écoles de son temps ». « L'étude du modèle vivant est certes d'une utilité incontestable ; mais elle ne peut être acceptée comme l'étude de la nature entière. Un modèle affaissé par la fatigue de la pose, éclairé par le jour monotone de l'atelier, ne peut donner aucune idée de l'homme agissant spontanément, à l'air libre, à la lumière du ciel et en pleine campagne ». Il conclut ainsi « En combinant (...) l'étude du modèle qui pose [avec] 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 [des beaux-arts] pourrait inscrire, avec vérité, dans son programme Étude de la nature ».

Le Maître et le Professeur

Horace Lecoq de Boisbaudran distingue le rôle du maître de celui du professeur : « On confond, en effet, presque toujours les mots Maître et Professeur, ainsi que les idées qu'ils expriment. La distinction est pourtant des plus simples : les maîtres de l'art enseignent par leurs œuvres, les professeurs par la parole et la méthode. Raphaël, ce maître grand entre tous, exerce et exercera sans doute toujours, par ses ouvrages, une influence magistrale. (...) Mais Raphaël était-il professeur dans l'acception réelle du mot ? S'occupait-il avec un soin attentif, assidu, d'instruire, de former des élèves en vertu de principes réfléchis ? Il est difficile de le croire » car « l'école de Raphaël, comme celles de la plupart des artistes très illustres, absorbée dans l'admiration du maître, a manqué de virtualité propre, de puissance d'initiative ; Jules Romain lui-même, malgré son admirable organisation, n'a été qu'un brillant reflet ».

Et l'auteur poursuit : « Il y a entre le professeur et l'artiste exécutant un point de différence fondamental. L'artiste peut être exclusif, injuste dans ses opinions. Il peut, il doit croire posséder seul la vérité de l'art. Il y a là souvent pour lui une conviction passionnée qui fait sa force. Mais qu'on essaie de donner, par la pensée, au professeur, ce genre de force et de passion, et l'on comprendra combien rapidement le jeune élève, dominé, subjugué, perdra tous les caractères, toutes les délicatesses de sa nature ; peut-être pourra-t-il acquérir du talent, mais ce sera le talent de son maître ». « Le véritable professeur » doit éviter de « s'attacher exclusivement à une seule conception de l'art », mais « comprendre toutes celles qui se sont déjà produites, et accueillir chez ses élèves tous les nouveaux modes d'expression qui peuvent se produire encore ; surtout il ne leur proposera jamais son propre exemple ; car plus il saura paraître impersonnel, MIEUX IL assurera LEUR PERSONNALITÉ. Que l'on comprenne donc ce que la fonction du professeur exige d'abnégation, de dévouement, de savoir, d'élévation dans les idées ».

3—

L'œuvre dessinée de Rodin avant 1890

Après les années de formation (1855-1865) où il réalise nombre d'académies et de copies, les œuvres de jeunesse de Rodin (1870-1880) mêlent des esquisses prises dans des petits carnets lors de son voyage en Italie en 1876-1877, notamment des études d'après Michel-Ange, des projets pour des décors de céramiques destinés à la Manufacture de Sèvres, des dessins d'architecture relevés au cours de ses voyages à la rencontre des cathédrales de France.

Au début des années 1880, l'importante série des « dessins noirs » inspirés par l'Enfer de Dante correspond aux premières études que Rodin entreprend pour *La Porte de l'Enfer*. S'ajoutent à cet ensemble les dessins dont il orne, à la demande de Paul Gallimard, l'exemplaire personnel des *Fleurs du Mal* en possession de l'éditeur.

Les sources d'inspiration de Rodin sont nombreuses. Il faut à l'occasion citer celles que l'on peut identifier à travers sa correspondance, les propos de ses contemporains ou sa collection. C'est le cas notamment des décors « à figures rouges » des céramiques grecques antiques, que Rodin a collectionnées par centaines, où le dessin apparaît en réserve et sans modelé dans la couleur de l'argile, ou éventuellement rehaussé partiellement de blanc selon le style de Kertch. C'est le cas également des estampes japonaises, dont témoigne *La rivière Tama dans la province de Musashi*, offerte à Rodin par les membres de la revue japonaise *Shirakaba* en juillet 1911. La liberté du trait d'Hokusai, la simplicité du rendu et la virtuosité de ses couleurs suscitent l'admiration de Rodin qui retrouve là ses propres aspirations.

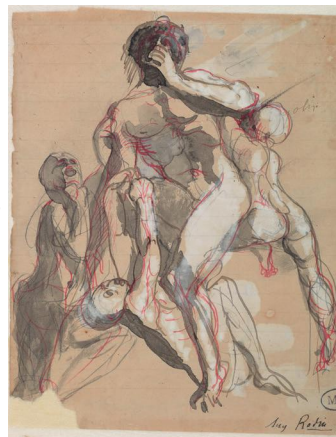


KATSUSHIKA HOKUSAI (1760-1849)
LA RIVIÈRE TAMA DANS LA PROVINCE DE MUSASHI
Art japonais. Vers 1832
Nishiki-e, estampe polychrome tirée d'une gravure sur bois, format ôban
H.25, 9 CM | L.37, 7 CM | G.7416

« Dessins noirs » antérieurs à 1890

UGOLIN ENTOURÉ DE TROIS ENFANTS. Au moment où Rodin reçoit la commande de *La Porte de l'Enfer*, il se plonge dans *La Divine Comédie* de Dante, «un crayon à la main», et réalise plus d'une centaine de dessins qui ne sont pas des projets pour le monument, mais un moyen pour l'artiste «de travailler dans l'esprit de ce formidable poète», comme il le confie dans une lettre à Léon Gauchez. Envahis par des traits ou des lavis d'encre, ces dessins sont appelés «noirs», en raison à la fois de la technique choisie et du monde infernal qu'ils évoquent.

Parmi les âmes errantes et désespérées que rencontrent Dante et Virgile au cours de leur pérégrination, c'est celle d'Ugolin qui va particulièrement frapper l'imagination de Rodin. Le dessinateur s'attache à suivre tous les épisodes du destin tragique du comte, depuis son emprisonnement dans une tour où il avait été condamné à mourir de faim avec ses enfants, jusqu'aux scènes terribles où le père en vient à dévorer ses fils. Dans cette composition pyramidale, les corps convulsés, les bouches hurlantes, sont modelés par des ombres de lavis gris et des rehauts de gouache blanche, tandis que tout un entrelacs de lignes de crayon ou



AUGUSTE RODIN (1840-1917)
UGOLIN ENTOURÉ DE TROIS ENFANTS
Vers 1880
Crayon, plume et lavis, encre et gouache sur papier
H. 17,3 CM | L. 13,7 CM | D.7627
Ancienne collection Maurice Fenaille, acquis en 1929 ?

d'encre rouge donne à la scène son aspect frénétique et sanglant. Le caractère poignant et mouvementé de cette image est accentué par le masque sombre d'Ugolin, qui, agrippé par ses enfants, cherche à étouffer de sa main gauche un hurlement d'effroi ou à masquer sa bouche affamée.

DANS LA M... Cette œuvre sur papier est l'un des dessins à la gouache et au lavis d'encre par lesquels Rodin accompagne, au cours des années 1880-1883, sa lecture de La Divine Comédie. L'encre violette noie littéralement le personnage central, replié sur lui-même, enfoncé dans une sorte de cloaque, tandis qu'un défilé d'ombres semble l'observer d'en haut. Annoté à la plume et à l'encre vers la droite « dans la m... », ce dessin évoque la rencontre de Dante et d'un des corrupteurs et flatteurs, Interminelli de Lucques : « La foule des ombres confusément jetées dans cet immense égout se soulevait péniblement hors de l'épaisse surface. Une d'entre elles avait frappé mes yeux et je la considérais mais je ne distinguais rien sur sa tête dégoûtante... » (Dante, L'Enfer, Chant xviii).

Dans la m... illustre un procédé fréquent chez Rodin dessinateur : celui du collage. Le dessin, tracé sur la page fragile d'un carnet de papier ordinaire, est découpé ultérieurement par l'artiste et recollé sur une feuille de format supérieur. Cette consolidation du support permet en même temps l'agrandissement, le prolongement du dessin d'origine. Cette pratique, démontre le refus de Rodin « d'achever » une œuvre, de la considérer comme définitive. L'artiste avait en effet pour habitude de se servir de dessins antérieurs de les retravailler, les combinant à de nouveaux tracés, à de nouvelles figures, dans un principe métamorphique et cyclique que l'on retrouvera plus tard dans un grand nombre de ses œuvres sculptées.



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

DANS LA M...

Vers 1880

Crayon, plume et encre, lavis d'encre et gouache sur papier, collé sur un papier réglé de registre

H. 18,2 CM | L. 13,6 CM | D.7616

Ancienne collection Maurice Fenaille, 'acquis en 1929 ?

LA FORCE ET LA RUSE, CENTAURE AU GALOP ENLEVANT UNE

FEMME. Au milieu d'un univers imprécis de lavis d'encre et de gouache, émerge un dessin tourmenté, d'une beauté sauvage, représentant la violence d'un accouplement mythique, celui d'une femme et d'un centaure. Il est difficile de distinguer si l'on a affaire à la violence d'un enlèvement ou à l'élan fougueux d'une femme, enjambant avec ardeur la croupe d'un centaure. Le centaure, cette fusion de l'homme et du cheval qui figure les combats tumultueux de l'âme et du corps, de l'ange et de la bête, est l'un des thèmes favoris de Rodin dans les années 1870-1880. Ce dessin d'imagination fait partie de la période des « dessins noirs » de l'artiste bien qu'il n'illustre pas un épisode de L'Enfer de Dante, mais trouve plutôt sa source dans un autre des ouvrages de prédilection de Rodin, Les Métamorphoses d'Ovide. Dans cette pièce presque monochrome qui met en scène des corps volumineux, michelangelesques, le lavis brun orageux, mêlé de gouache, vient recouvrir et masquer les traits au crayon ou à l'encre, dans une tension constante entre forme et disparition, entre intention et hasard.



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

LA FORCE ET LA RUSE, CENTAURE AU GALOP ENLEVANT UNE FEMME

Vers 1880

Plume, lavis d'encre et gouache sur papier, collé sur un support contrecollé sur carton

H. 15,5 CM | L. 19,2 CM | D.5087

4— La période 1890-1917

Rodin est connu universellement comme sculpteur mais sa renommée en tant que dessinateur est à ce jour encore discrète. Pourtant Rodin a produit un nombre considérable de dessins tout au long de sa vie, même s'il est très rare que le dessin ait servi d'étude ou de projet pour une sculpture ou un monument. Son œuvre de dessinateur s'est presque toujours développée en parallèle à son travail de sculpteur. Parmi les quelque 10 000 dessins actuellement dénombrés, plus de 6 000 sont conservés au Musée Rodin, grâce à la donation faite à l'État en 1916 par l'artiste. Avant 1890, et sans compter ses années de formation, les dessins de Rodin sont essentiellement des œuvres d'imagination, souvent inspirées par de grands textes littéraires. Les dessins d'après modèle vivant, qui représentent environ 4 300 feuillets dans la collection du Musée, interviennent surtout à partir de 1890 et sans interruption jusqu'à la mort de l'artiste.

C'est en effet à partir des années 1890 que Rodin, se détournant des œuvres d'imagination, réalise d'après modèle vivant des dessins simplifiés, progressivement envahis par des lavis d'encre de couleur où dominent le jaune et le rose. La période allant de 1896 à 1917 s'avère particulièrement riche et représente la majorité des œuvres dessinées faisant partie de la collection du musée.

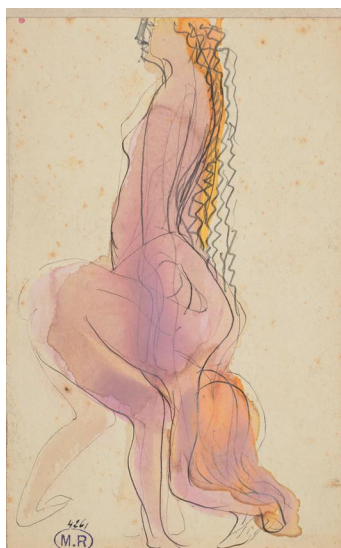
Les dessins de Rodin résultent alors pour la plupart de son désir de saisir la vérité de la vie au plus près, au plus intime des modèles : il réalise ainsi, en quelques minutes, avec dextérité, un dessin instantané sans jeter un regard à son feuillet. Mais c'est pour parvenir ensuite, tout en gardant l'énergie vitale captée dans ses dessins de premier jet, à un contour épuré et parfaitement maîtrisé, au crayon fin, le plus souvent rehaussé d'aquarelle.

Cette constante dialectique entre la saisie de la forme humaine en mouvement et la mise en évidence d'un langage plastique est ce qui ancre résolument Rodin comme dessinateur dans la modernité.

« Le désir du sculpteur (à cette époque) de se consacrer beaucoup plus au dessin vient-il de l'exposition qu'il venait de faire (en 1896) au musée Rath de Genève avec deux des peintres dont il se sentait particulièrement proche : Eugène Carrière et Pierre Puvis de Chavannes, qui exposèrent tous deux un grand nombre de dessins ? Ou est-il dû à son profond désarroi devant l'accueil réservé à un monument qui représentait pour lui son " testament " de sculpteur ? Cette seconde explication est bien sur très plausible et a été plusieurs fois avancée, notamment par Jean-Ernest Jeanès : " La crise du Balzac fut pourtant la cause et l'origine d'une nouvelle série d'œuvres qui contribueront peut-être le plus à la gloire de Rodin. Un jour qu'il avait gardé un modèle, il prit un papier, un crayon, et il dessina. Pourquoi dessina-t-il sans regarder son papier, sans reporter les yeux alternativement du modèle au papier ? Le résultat fut singulier, il aurait déçu tout autre, Rodin lui-même en état normal. Les membres et le corps se présentaient en proportions monstrueuses, absurdes. Mais le trait semblait vivre, semblait épouser la forme, la contenir et l'exalter. Je n'ai pu savoir ce que Rodin pensa lui-même tout d'abord de ses dessins, mais c'est par eux qu'il revint à la vie. (...) Dès lors il ne cessa de dessiner () »

³ Lehni, Nadine, « Une œuvre dans l'œuvre de Rodin, les dessins de 1890 à 1917 », La Saisie du modèle, Rodin 300 dessins, 1890-1917, Paris, Éditions du musée Rodin / Nicolas Chaudun, 2011, p. 22.

1. Les dessins d'après nature



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

**FEMME NUE INCLINÉE
AUPRÈS D'UNE FEMME DEBOUT
AUX CHEVEUX DÉNOUÉS**

1890-1896

Encre noire (plume), crayon au graphite
(trait), gouache et aquarelle sur papier
vergé filigrané

H. 17,80 CM | L. 11,30 CM | D.4261

Les années 1890 sont pour Rodin une période de travail intense, le sculpteur devant honorer d'importantes commandes de monuments (en particulier le Monument à Balzac). Ce sont des années durant lesquelles il dessine peu, comme le note Haavard Rostrup en 1938 : « Aux environs de 1890, Rodin était à tel point absorbé par ses nombreux et gigantesques travaux sculpturaux qu'il n'avait pas le temps de s'adonner au dessin comme jusqu'alors ». C'est John Kirk Varnedoe qui isole pour la première fois un groupe de dessins, faisant suite aux « dessins noirs » de l'artiste des années 1870 et 1880 et précédant ses productions tardives, postérieures à 1896. Ce corpus, baptisé « dessins de transition » par l'historien d'art américain, se distingue sans ambiguïté des gouaches dramatiques inspirées de Dante. Il ne s'agit plus d'œuvres d'imagination, mais de dessins tirés directement de l'observation de la réalité : croquis de danseuses dans leurs voiles, mais aussi et surtout, dessins qui nous introduisent dans un monde naturel et quotidien où évolue librement la femme nue. Rodin révèle, pour la première fois dans ses dessins, la fascination qu'il éprouve face aux comportements intimes d'un modèle dénudé (coiffant sa chevelure, se dévêtant, se lavant, se caressant...).

L'artiste n'abandonne pas pour autant, du jour au lendemain, la technique et les matériaux de ses « dessins noirs », usant encore de plume, d'encre noire, de lavis et de gouache blanche, dans des esquisses de danseuses javanaises ou de danseuses

de bourrée. Comme l'explique Ernst-Gerhard Güse en 1984 dans un texte consacré aux dessins de Rodin des années 1890, l'artiste, dans une œuvre intitulée *Femme dansant dans ses voiles*, applique d'abord un fond légèrement gris, suivi par un dessin de contour riche en pentimenti qui avec les suggestions linéaires de la robe et de la chevelure donne naissance à un chaos de lignes, masquant la structure du corps et le privant de toute matérialité. L'écriture de Rodin (traits hachurés et entrecroisés, entrelacs virevoltants de tracés à l'encre) est au départ en parenté directe avec son œuvre de graveur, avec ses portraits à la pointe sèche qu'il réalise entre 1881 et 1885. Elle évoque également le style de certains de ses dessins ayant servi d'illustration en 1887-1888, aux *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire. Mais dès que les nus envahissent ses dessins, l'artiste élabore un style simplifié, schématique, où les figures, presque rigides, parfois simplement cernées d'un trait de contour, semblent proches de l'art des fresques crétoises et égyptiennes ou des kouroï de la Grèce archaïque. Se détournant de toute représentation mimétique et détaillée d'un corps ou d'une physionomie, Rodin se départit en effet de tout savoir-faire académique pour parvenir à un langage plus personnel et nouveau. C'est ce que fait Pablo Picasso en 1906, à Gósol, en élaborant, à travers dessins et peintures de *Fernande nue*, un style précubiste.

Dans ses dessins de 1890-1896, Rodin ne se contente pas d'engager une nouvelle façon d'appréhender la réalité ; il introduit la couleur, une couleur acidulée, vive et arbitraire, faite de roses, issus du mélange de l'encre rouge et de la gouache blanche, de jaunes et d'orangés. On peut voir dans cet ensemble de feuillets (qui sont au nombre d'environ deux cent cinquante dans les collections du musée et qui sont exposés dès 1900 à Paris et dès 1903 à Berlin), les prémices de l'art du dessin développé par Rodin après 1896.

2. Le dessin instantané



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

**FEMME NUE ASSISE, DE FACE,
LES MAINS DERRIÈRE LA TÊTE**

Après 1896

Crayon au graphite (trait)

sur papier vélin

H. 31,10 CM | L. 19,90 CM | D.2238

En septembre 1897, Roger Marx, écrivain et ami de Rodin, note dans un article de L'Image consacré aux dessins du sculpteur l'apparition, « vers la fin de l'été 1896 », d'une série de dessins « entreprise non plus de pratique, mais avec le modèle ». On les dénommerait exactement, écrit-il, « les instantanés du nu féminin ». D'autres auteurs, au cours des années qui suivront, s'attacheront, de la même façon, à établir la relation entre ces nouveaux dessins et leur exécution d'après le modèle vivant. En transférant au dessin une méthode de travail qu'il réservait depuis longtemps au modelage de ses figures, Rodin manifeste des intentions similaires : saisir sur le vif le mouvement de ses modèles sans les astreindre aux exercices d'une pose classique afin d'en garantir « la vérité toute entière [sic] ». Quant aux conditions de leur réalisation, quelques critiques proches du sculpteur ont pu en témoigner. « Voilà comment Rodin procède, écrit Clément-Janin en 1903. Muni d'une feuille de papier d'écolier posée sur un carton, et d'un crayon à la mine de plomb, – parfois d'une plume –, il fait prendre à son modèle une pose essentiellement instable, puis il dessine vivement sans quitter des yeux le modèle. La main va au petit bonheur [...]. Le maître n'a pas regardé [son dessin] une seule fois. En moins d'une minute cet instantané du dessin est pris [...].

Les repentirs sont nombreux [...]. Rodin alors y revient par des traits hâtifs qui s'emmêlent, mais où se trouve le trait juste [...]. Ce premier jet acquis, Rodin reprend son œuvre, parfois la corrige d'un coup de crayon rouge, mais le plus souvent, c'est en la calquant qu'il la rectifie ».

Pareille méthode durant les années 1890 paraît spécifique et expérimentale. Deux caractères s'imposent à la lecture de cette description : d'une part l'aspect sommaire, approximatif, déformé de ces dessins, que le sculpteur exécute sans regarder sa feuille de papier, et d'autre part le caractère rapide et immédiat de leur exécution. Les centaines de « dessins instantanés » conservés dans les collections recèlent un nombre considérable d'attitudes, de qualités physiques et expressives mais aussi de morphotypes des corps que Rodin soumet à ces exercices de pose spontanée. Comme les corps, les visages échappent également aux modes de représentation habituels ; ils donnent un nouveau sens à la leçon d'atelier : c'est à partir de la chair, de sa trivialité et de tout ce qu'elle révèle par sa sexualité et son expression que s'élabore la pensée graphique de Rodin. Cette volonté de dessiner des nus d'une nouvelle manière apparaît à l'égal de l'épuisement du nu traditionnel contemporain de même, sans doute, du nu tel que Rodin le pratiquait d'imagination, comme sculpteur, dans ses dessins noirs, depuis les années 1860.

3. Synthétiser



AUGUSTE RODIN (1840-1917)
**FEMME ACCROUPEE VUE DE DOS,
UN VÊTEMENT SUR LES ÉPAULES**
Vers 1900 ?
Crayon au graphite (trait) et aquarelle
sur papier vélin
H. 32,40 CM | L. 24,50 CM | D.5021
Signé au crayon au graphite, en bas
à gauche : Rodin

Dans les « dessins instantanés », la forme d'une figure en mouvement est dessinée avec virtuosité, en quelques minutes, sans que Rodin ne quitte des yeux son modèle. Ce dessin déformé, dans lequel « la main tombe parfois à vide », est souvent repris immédiatement par l'artiste qui « y revient par des traits hâtifs, emmêlés, impatients, se jouant autour du trait juste », comme en témoigne Camille Mauclair. Les « dessins instantanés », par lesquels Rodin se saisit de ses modèles, correspondent, de fait, à une première étape. Ils sont généralement retravaillés, dans la solitude de l'atelier, puis éventuellement calqués sur une autre feuille, Rodin désirant avant tout, nous dit encore Camille Mauclair, « amplifier l'impression de vie spontanément obtenue, fidèle à son principe d'élargir la forme pour la mieux situer dans l'atmosphère (environ à la proportion de 5/4 au lieu de 4) ». J.-E. S. Jeanès, qui a connu Rodin, se souvient en 1946 de la façon dont ce dernier modifiait « le premier jet de diverses manières, utilisant les premiers linéaments par des calques rectifiés pour équilibrer les volumes [...], passant des tons d'aquarelle à plat sur les nus ».

Ces dessins repris et modifiés sont, suivant l'expression de John Kirk Varnedoe, « des dessins de deuxième type ». L'artiste, tout en y conservant les traits et qualités essentiels de sa saisie de premier jet, aboutit à une forme, débarrassée de toute

redondance ou de toute disproportion, cernée par un tracé extrêmement fin, continu et d'une épaisseur constante. Puis, pour élargir le volume d'une figure ainsi cernée, et pour lui conférer une « masse » sur le blanc de la feuille, Rodin, d'un seul geste, balaye la forme d'une couleur rose pâle posée en aplat, ou « d'une coulée de terre de Sienne ». En élaborant ces figures simplifiées, Rodin passe d'une vision naturaliste à une appréhension plus synthétiste des formes. Comme le fait plus tard Henri Matisse, il s'efforce de créer des « signes plastiques », résultant de la netteté et de la simplification du tracé. De la même manière, Rodin exclut la possibilité d'évoquer autrement que par le trait les valeurs et la profondeur illusionniste, se refusant à altérer, à « creuser » l'espace réel de la feuille de papier qui lui sert de support.

Les collections du musée Rodin permettent de rapprocher précisément des dessins « instantanés », tracés par l'artiste sans regarder sa feuille, et des dessins beaucoup plus simplifiés et unifiés, qui sont souvent le résultat de la reprise par calquage des premiers, et de tout un travail d'épure. Ces œuvres résultent de la quête de Rodin d'une forme pure, débarrassée de toute maladresse, accident ou trace d'effort. « Seule la science du dessin permet [...] d'exprimer la simplicité en fixant l'essentiel », confie-t-il à Henri Dujardin-Beaumetz en 1913.

4. Découper et assembler



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

COUPLE FÉMININ

Après 1896

Assemblage d'un papier vélin découpé
et d'un dessin sur papier vélin

Crayon au graphite (trait) et aquarelle

H. 33,50 CM | L. 27,70 CM | D. 5188

« La pratique de l'assemblage pour monter une composition, écrit Nathalie Coural, correspond à une méthode de travail ». Méthode que l'on trouve aussi bien chez Rubens, Michel-Ange que chez Ingres qui la développe dans ses découpages, montages et collages, « reprenant ses études éparses, les juxtaposant sur une même feuille, mettant ainsi en scène les différents protagonistes de l'œuvre définitive ». Découpage, assemblage, collage sont alors les éléments nécessaires à la construction progressive d'une composition complexe. Tout autre est le geste radical et audacieux de Rodin lorsqu'il découpe un dessin réalisé antérieurement. Ce faisant, il use d'un moyen graphique, équivalent aux moulages, remplois et assemblages des figures et des fragments de plâtre qui lui permettent d'incessantes reprises et métamorphoses de ces œuvres sculptées. La destruction (par le découpage de la figure) d'un dessin achevé devient, chez Rodin, générateur d'une œuvre nouvelle.

Dès ses jeunes années, l'artiste procède au découpage de dessins et de croquis qu'il colle les uns à côté des autres, sur des pages d'albums, suivant une logique qui souvent nous échappe.

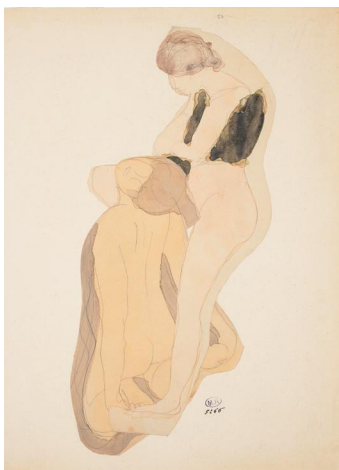
Puis, entre 1900 et 1910, il découpe une centaine de dessins de

nus aquarellés, plus tard sur un support de papier, pour des raisons de conservation. Mais Rodin aime à les manipuler comme de libres petites marionnettes, car en découpant ses figures dessinées, il se donne la possibilité de les situer dans l'espace de multiples façons. Le découpage volontairement approximatif ne serre pas de près le dessin mais emporte généralement avec la figure un peu de son espace d'origine. Dans cet ensemble, les dessins découpés d'acrobates faisant le pont vers l'arrière, le corps contorsionné en une figure quasi géométrique, sont parmi les réalisations les plus épurées et les plus audacieuses de Rodin et ne sont pas sans annoncer les grands dessins d'acrobates créés au pinceau par Henri Matisse.

Dans une autre catégorie d'œuvres, Rodin exécute à partir de ses figures découpées de véritables assemblages qu'il fixe lui-même sur un nouveau support, faisant passer, par exemple, les bras d'un personnage découpé par-dessus les jambes d'un autre, collant un nu sur un dessin au crayon représentant un autre nu, prolongeant ou précisant au crayon, sur le support secondaire, une scène formée de deux corps découpés et assemblés.

Découpages et assemblages de Rodin sont des éléments qui, bien loin d'être de simples accessoires techniques, ont conquis un statut d'œuvres à part entière. Par l'audace de leur procédé et le dynamisme des silhouettes découpées, ils annoncent les développements de l'un des modes d'expression les plus novateurs du xx^e siècle.

5. Décliner



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

**FEMME NUE PENCHÉE SUR UNE
FEMME**

AGENOUILLÉE VUE DE DOS

Après 1896

Crayon au graphite (trait) et aquarelle
sur deux papiers découpés

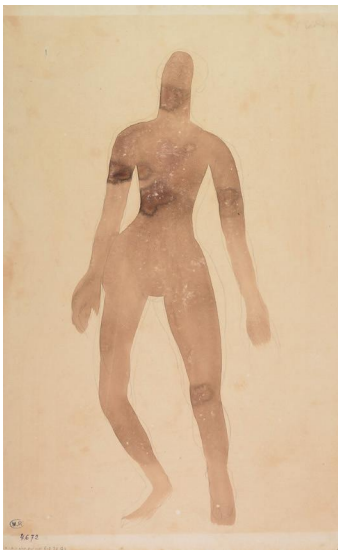
H. 34,50 CM | L. 15,00 CM | D.5266

Conformément aux principes généraux énoncés par Charles Blanc dans sa Grammaire des arts du dessin, le dessin, pour Rodin, englobe à la fois l'imitation et l'interprétation. Ses processus de création, audacieux et nouveaux, conjuguent la saisie immédiate et virtuose des mouvements et attitudes de ses modèles, avec la mise en évidence d'une réalité plastique. C'est, dans un deuxième temps, nous l'avons vu plus haut, que Rodin s'acharne à reprendre, épurer, synthétiser son dessin de premier jet, puis à le découper pour éventuellement l'assembler avec une seconde figure issue d'un autre dessin. Comme le note Claudie Judrin à propos de la suite des « Femmes-vase », « Le découpage obtenu pour conserver et pour réutiliser la pose permet d'assembler un corps avec d'autres pour concevoir plusieurs dessins à partir d'un seul ». Le dessin découpé, ou l'assemblage de deux dessins découpés, devient en effet une matrice qui, à la façon d'un pochoir, peut être calquée puis reportée sur une ou plusieurs feuilles, permettant ainsi la déclinaison d'un même sujet. Rodin, fidèle à lui-même, reprend là un procédé emblématique de son art de sculpteur. « Formé dans des ateliers d'ornemanistes, rappelle à ce sujet Aline Magnien en 2011, Rodin pratique d'abondance l'association d'éléments au sein de combinaisons et d'assemblages, et maîtrise le procédé qui consiste à fabriquer des œuvres nouvelles par l'association

de pièces antérieures ». Le découpage et l'usage du calque, technique de transition par excellence, permet à Rodin de répéter une même figure autant de fois qu'il le désire, et de la décliner en la combinant avec d'autres formes.

Nous ne citerons que l'exemple de la riche lignée des « compositions avec Eros », engendrée par la figure d'un adolescent gracile et androgyne, arqué en arrière, que l'on découvre dans un dessin instantané antérieur à 1900. Ce dessin premier donne lieu à un autre dessin, épuré et synthétisé, puis découpé. Figure manipulable à loisir, ce découpage sert à la déclinaison de toute une série d'accouplements avec d'autres nus dans des positions variées. Une dizaine de ces compositions furent exposées en 1900, au pavillon de l'Alma. Ce sont les titres inscrits dans le « Cahier gris » du suivi des ventes du pavillon qui confirment l'identification à Éros du jeune adolescent allongé qu'aucun symbole habituel ne permettrait sinon de distinguer. La figure d'Éros, diversement appariée et dénuée de tout attribut mythologique, symbolise l'idée même de pulsion érotique, contenue dans les rapports fortement sexués mis en scène par l'association d'autres figures.

6. Les dessins autour de 1900



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

MARGUERITE

FEMME NUE DEBOUT ET DE FACE

Avant 1900

Crayon au graphite (trait)

et aquarelle sur papier vélin collé

en plein sur carton

H. 50,70 CM | L. 32,20 CM | D. 4672

Signé au crayon au graphite

Les « dessins instantanés » fournissent à Rodin un immense répertoire de gestes, de mouvements, d'attitudes que l'artiste élabore par un travail de synthèse graphique en de multiples motifs qu'il décalque et reproduit afin d'en restituer la forme par un trait continu. Il présente pour la première fois ces nouveaux dessins lors de ses premières grandes expositions rétrospectives à Bruxelles, Rotterdam, Amsterdam et La Haye en 1899, mais surtout, lors de l'exposition qu'il organise au pavillon de l'Alma à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900, où il en réunit plus de cent vingt montrés, avec des dessins « anciens », dans une salle à part.

La nouveauté de ces dessins est apparue à la critique. Charles Quentin, dans l'Art Journal (1902) souligne qu'autrefois Rodin « faisait ses dessins à l'aquarelle très foncée, très ombrée pour donner l'effet de la sculpture. Peu à peu il a simplifié le procédé jusqu'à ce qu'il soit arrivé à dessiner seulement le contour, rempli de couleurs très délicates puis dernièrement de couleur plus forte, ce qui donne l'effet de figures modelées en terre cuite [...]. Pour la plupart ces dessins ressemblent, comme couleur, à la vieille terre cuite et, comme forme, aux antiques ». Cette référence à l'antique n'est pas fortuite, Rodin ayant lui-même déclaré qu'il montrait « des instantanés variant entre le grec et le japonais ». Au cours des années suivantes, le sculpteur reprendra sous différentes formes un tel propos en rappelant notamment combien pour lui, l'analogie des dessins japonais « avec les plus belles œuvres de l'Antiquité grecque est frappante ». Pour autant qu'elle nous surprenne aujourd'hui, cette équivalence instaurée par l'artiste est partagée par la critique érudite et savante pour qui les Japonais et les Grecs disposeraient de moyens et de conceptions plastiques similaires : la ligne, le contour et une même méthode d'attention à la nature vivante ainsi qu'un même mode de dessin : « l'emploi de teintes plates et la juxtaposition de tons unis sans modelé ».

Ce sont ces caractères communs que partagent les dessins de l'exposition de l'Alma. Selon la relation faite par Clément-Janin, les figures décalquées et reprises en un trait unique à partir des « dessins instantanés » semblent amplifiées, élargies afin de « mettre la forme dans l'atmosphère ». Elles sont isolées sur le blanc du papier sans aucune indication de lieu ou d'espace, sinon, parfois, par leur immersion dans un lavis coloré. L'aquarelle y est traitée sous la forme de taches, certaines, les plus fréquentes, pour représenter la chevelure, le pubis, un vêtement, d'autres, pour signifier une métamorphose comme cette Femme vue par la tête formant rocher.

Ambroise Vollard publiera pour la première fois ces dessins au trait et au lavis sous la forme de lithographies réalisées par Auguste Clot dans un album édité en 1897 sous le titre de *La Deuxième Année de l'album d'estampes originales de la galerie Vollard*, qui comprenait entre autres, outre Rodin, des estampes de Pierre Bonnard, Eugène Carrière, Paul Cézanne, Pierre Puvis de Chavannes, Odilon Redon, Henri de Toulouse-Lautrec, Édouard Vuillard, James Abbott Mc Neill Whistler... Puis Vollard publiera en 1899 et 1902 deux éditions du *Jardin des supplices* de Gustave Mirbeau, illustrées de dessins du sculpteur également lithographiés par Clot. La seconde édition donnera lieu à l'organisation d'une exposition à la galerie Vollard des vingt compositions originales utilisées pour la publication.

7. Thèmes et variations



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

BRUME DU SOIR
FEMME NUE AGENOUILLÉE DE
FACE ET LES MAINS DANS LE DOS

Avant mai 1902, repris à une date ultérieure

Crayon au graphite (trait et estompe) et aquarelle sur papier vélin

H. 49,30 CM | L. 31,00 CM | D. 4981

Annoté au crayon au graphite, en bas

à gauche : brume du soir

et signé en bas à droite : A. Rodin

Rodin choisit souvent d'exposer côte à côte des dessins correspondant à de multiples variations sur un même thème. La répétition d'un même motif s'accompagne en général de l'adoption d'un langage plastique identique, de la mobilisation de matériaux semblables et de l'utilisation de feuillets de nature et de dimensions similaires. Il est probable qu'en raison de cette cohérence les dessins appartenant à une série analogue aient été exécutés à des dates très rapprochées. On trouve ainsi, envoyée à la Pastel Society de Londres en 1901, une série de onze dessins de « Femmes en pyjama ». Conçus comme une suite, l'ensemble de ces dessins semble proposer la décomposition des mouvements d'une même silhouette. Ils figurent la danseuse espagnole Carmen Damedoz, debout, coiffée d'un chignon, et vêtue d'une sorte de pyjama brun-noir, largement ouvert sur son torse, dénudé jusqu'au sexe. Cerné d'un trait fin, le corps, dont la pâleur contraste avec le vêtement sombre qui lui sert d'écrin, est simplifié à l'extrême et le visage, réduit à quelques signes : dessin ovale pour des yeux sans prunelle, arcs symétriques des sourcils, double trait pour signifier la bouche.

Puis, Rodin décline tout un ensemble de « Femmes à la tunique bleue » qu'il expose à Berlin, en 1903. Il s'agit toujours de dessins synthétisés, faits à partir d'esquisses de premier jet. Les moyens mobilisés sont un peu différents de ceux de la série précédente car la couleur y est plus présente, le bleu vif de la

robe ainsi que l'encre noire de la chevelure contrastant avec le lavis couleur chair du corps du modèle. Précédant ces deux séries, celle de la « Femme-vase » remonte aux années 1896-1899 puisque bon nombre des dessins la composant furent exposés au pavillon de l'Alma en 1900. Rodin y représente des formes féminines à la manière d'un vase, comme il l'explique en 1911 à Paul Gsell : « D'autres fois encore, (le corps humain) est une urne [...]. La silhouette [...] qui s'amincit à la taille et s'élargit aux hanches apparaît seule, et cela figure un vase au galbe exquis, l'amphore qui contient dans ses flancs la vie de l'avenir ». Cette série, réalisée à l'aube du xx^e siècle, est d'une audace incomparable. « Assister à la progression des femmes-vase, écrit Claudie Judrin en 2009, est presque une évidence qui va d'un certain naturalisme à une lente mais inexorable abstraction ». Dans un tout autre style, Rodin, passionné comme on le sait par l'architecture, s'est plu à transformer des dessins de moulures de bases et de piliers en profils de nus, en conférant un caractère organique à la moulure comme métaphore à elle seule de l'édifice tout entier. « Qui la voit et la comprend, voit le monument. Sa douceur est celle de la nature elle-même ; sa vie, la vie de tout l'édifice », écrit Rodin dans *Les Cathédrales de France*, en 1914.

Un dernier ensemble de dessins, sur des supports de petites dimensions, sont des croquis linéaires, à l'encre ou au crayon, dont l'écriture agitée, griffée, tourbillonne autour de la figure qui émerge difficilement de hachures et d'entrelacs multiples. Ce retour, vers 1911-1912, à l'encre et au geste rapide et mouvementé, est sans nul doute lié à la passion de Rodin pour Rembrandt, dont il réalise des copies des gravures, à la même époque. Face à son modèle (la duchesse de Choiseul), Rodin refuse de préciser les traits du visage ou de donner consistance au corps, pour traduire (comme le fait Alberto Giacometti dans ses portraits de Diego ou d'Annette) le caractère frémissant, la perpétuelle mutation de tout organisme.

8. Les figures dans l'espace



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

NUAGE

**FEMME NUE ALLONGÉE SUR LE CÔTÉ
ET ACCOUDÉE AU SOL**

Après 1896

Crayon au graphite (trait et estompe) et aquarelle
sur papier vélin

H. 24,90 CM ; L. 32,60 CM | D.4083

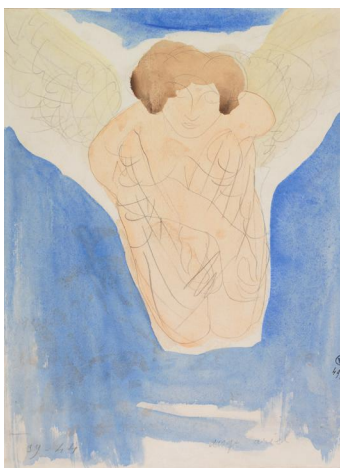
Annoté au crayon au graphite, au centre
et à droite : nuage

Réalisés par la copie ou par le calque à partir des « dessins instantanés », les dessins aquarellés proposent une recherche de synthèse des formes auxquelles la couleur confère non seulement une forte unité mais aussi, souvent, la complexité d'une œuvre picturale. Si la figure dépourvue d'accessoires – sinon parfois, un vêtement, un drapé – demeure isolée sur le blanc du papier sans aucune référence réaliste à l'atelier, elle est néanmoins soumise à divers procédés d'interprétation qui la transforment en un motif autonome auquel l'artiste confère des qualités plastiques particulières. La place qu'elle occupe dans la feuille de papier, son échelle par rapport au format, peuvent varier afin de la doter de caractères monumentaux. La nature du trait qui la cerne, plus ou moins noir, plus ou moins fin, analytique ou synthétique, un trait unique, ininterrompu, ou au contraire surchargé, en écheveaux, pour retrouver la ligne juste adaptée aux nouvelles proportions du nu dans la page, sont autant de

moyens auxquels Rodin fait appel pour caractériser chacun de ses dessins comme une œuvre à part entière. Les lavis d'aquarelle parfois rehaussés d'estompe en accusent la picturalité. L'usage que l'artiste fait de l'ensemble de ces moyens apparaît rapide, soumis à l'invention, quasi sommaire, bien qu'il ne s'agisse pas d'esquisses – même si Rodin emprunte à l'esquisse les moyens et les caractères de l'inachèvement qui sont les siens. C'est donc une nouvelle syntaxe graphique qui échappe aux conventions esthétiques qu'il invente, une nouvelle manière de représenter la figure nue qui renvoie à d'autres œuvres contemporaines que ce soit les gravures sur bois que André Derain et Maurice de Vlaminck réalisent en 1906 ou des nus qu'Henri Matisse dessine et grave au cours des années 1906-1908. Ces œuvres partagent alors avec les dessins de Rodin une même conception fondée sur l'économie du trait et sur la relation plastique que la figure réduite à son seul contour entretient avec l'espace de la feuille.

Toutefois, pour Rodin, situer les figures dans l'espace c'est également « les mettre en forme dans l'atmosphère », selon l'expression de Clément-Janin, à savoir les tronquer, les retourner ou les faire pivoter afin d'en gauchir ou d'en inverser le sens par rapport à la position initiale du modèle. Ainsi que le signalait en 1981 Kirk Varnedoe, on peut, à l'évidence, mettre de tels procédés en relation avec certaines de ses sculptures qui n'ont pas une liaison directe avec un socle, telles que les *Mouvements de danse* ou *Iris* par exemple. Cependant, cette liberté dont use Rodin avec le sens des figures et la manière dont il les situe dans l'espace de la feuille ne signifie pas pourtant que le dessin peut être regardé de n'importe quelle façon. Souvent l'artiste ajoute la mention « bas », parfois associée à un titre ou à un commentaire, pour indiquer le sens de lecture du dessin, ces inscriptions pouvant donner lieu, ainsi que l'a précisément analysé Philippe Junod en 1992, à autant de métamorphoses que Rodin s'approprie à partir d'un répertoire mythique universel.

9. Mythes et métamorphoses



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

ANGE OU ARIEL

Femme ailée agenouillée et les bras
croisés

Après 1896

Crayon au graphite (trait) et aquarelle
sur papier vélin

H. 32,70 CM | L. 25,00 CM | D.4979

Annoté au crayon au graphite,
en bas à droite : ange – ariel,
et en bas à gauche : 39 – 44.

Signé au crayon au graphite,
sur la gauche : A.R.

C'est en 1907, dans l'exposition de Rodin chez Bernheim-Jeune, qu'apparaissent pour la première fois en public des dessins aux titres symboliques. L'imagination, la fantaisie s'opposent généralement à la virtuosité mimétique, à la représentation de ce qui est vu. Mais Rodin, cet observateur passionné du nu féminin, nous fait passer de l'autre côté du miroir. Il peut désincarner les corps en mouvement de ses modèles (en épurant l'image qu'il en donne et en leur ôtant toute singularité) et éliminer toute référence à un environnement quelconque, de façon à susciter la vision de figures intemporelles. « [Rodin] a très bien senti, remarque Camille Mauclair dès 1903, que le rendez-vous du mythe et de la vie se donne tout naturellement dans une figure nue et permanente, une figure typique de l'être humain. Avec le corps nu, Rodin exprime tout, comme Mallarmé exprimait tout avec quelques images elliptiques ».

Féru des grands récits mythologiques, en particulier de la Genèse, des Métamorphoses d'Apulée, ou de celles d'Ovide, mais usant de ces répertoires avec une totale et souveraine liberté, l'artiste transforme ses nus en autant de Minerve, Médée, Icare, Ève, Cupidon ou Naissance de Vénus. Renonçant à tout accessoire ou à toute anecdote, il ne fait que « convoquer » ces figures mythiques en précisant d'un titre ou d'une annotation, au crayon, la vision que son dessin lui a inspirée a posteriori. Ces titres apposés sur les dessins nous entraînent aussi, parfois, dans les méandres de ses interprétations suc-

cessives, lorsque, sur un même feuillet, Rodin inscrit, par exemple : « Salammbô, Eve, Rocher », « Icare, Ondine, Vol » ou « Prométhée, Soleil, Aurore ». De la saisie du mouvement des corps, l'artiste passe ainsi au mouvement même de l'image. Chez Rodin, l'image créée – avec ses jeux constants de permutation – renonce à toute permanence pour s'ouvrir à des basculements de sens, à des transformations, à des migrations.

Rodin ne se contente pas de transformer des nus en figures mythiques, il érige la métamorphose en principe de style. Dans une démarche qui n'a pu que séduire les surréalistes, il se laisse guider par le hasard des taches et des auréoles d'aquarelle pour attiser son pouvoir visionnaire et reprendre, transformer, ses figures dessinées d'après nature. Dans l'un de ces dessins, où l'on assiste à la transformation de la femme de Loth en figure de sel, ou dans un autre au dos duquel est inscrit au crayon : « Volcan », le travail de métamorphose se produit sous nos yeux. « Métamorphose incessante qui anime l'élaboration fantasmagorique, faite d'échappées et de retours », selon les termes de Philippe Junod.

10. Psyché



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

PSYCHÉ

En diagonale, femme drapée

Vers 1900 ?

Crayon au graphite (trait et estompe),
encre noire (lavis), aquarelle
et gouache sur papier vélin

H. 32,50 CM | L. 25,20 CM | D.3984

Annoté au crayon au graphite,
en bas à gauche : Psyché

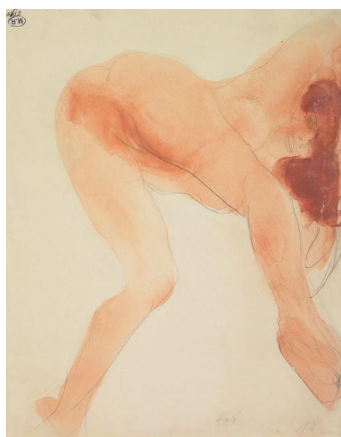
Dès octobre 1902, on trouve la trace de dessins de Rodin sur le thème de « Psyché ». Le graveur sur bois, Jules-Léon Perrichon, atteste en effet avoir « emporté 23 dessins (Psyché) le 23 Octobre 1902 » (Archives du musée Rodin). Alors que Rodin ne donne que rarement de titre à ses dessins faits d'après modèles, pas moins de trente et une « Psyché » sont exposées en 1907 chez Bernheim-Jeune. Puis, en janvier 1908, sur un ensemble de cent vingt dessins de Rodin, ce sont quarante-huit dessins dénommés « Psyché » qui sont à leur tour montrés au Kunstsalon Hugo Heller de Vienne. Manifestement, Rodin a le désir de consacrer à ce personnage légendaire toute une série de dessins et d'aquarelles. Et il compte (mais ce projet ne peut se concrétiser) publier cette série avec un texte de Rainer Maria Rilke, ce qu'il propose en effet au poète, dans une lettre du 8 novembre 1907 : « Je dois aussi vous parler de nombreux dessins de Psyché que j'ai envoyés à Vienne, il y en a d'autres chez moi ou autre part. J'ai pensé à vous pour régénérer une histoire fabuleuse si belle. Moi j'en ai fait des dessins qui m'entraînent au-delà de tout. C'est l'histoire si délicieuse de la femme et de son entrée dans la vie [...] ».

Stylistiquement, cette série se distingue nettement de la manière des dessins exposés au pavillon de l'Alma en 1900. On peut y déceler deux groupes, de styles différents. En premier

lieu, dans les dessins réalisés au seul crayon au graphite, la spontanéité de la saisie instantanée du modèle se lit à travers l'approximation de certains tracés du contour ; le trait est ensuite souligné, repris de façon plus appuyée, tandis que sont détaillés les plis de la tunique retroussée de Psyché. En second lieu, nous avons affaire à des dessins calqués sur des dessins d'après nature ; la forme y est cernée par un trait fin, parfaitement régulier et de même intensité, alors que l'aquarelle, souvent vive, qui recouvre et met en valeur le vêtement, est beaucoup plus présente que dans les dessins antérieurs.

De l'histoire du personnage mythologique tiré des *Métamorphoses* d'Apulée, aucun des épisodes fréquemment retenus par les peintres et sculpteurs depuis l'Antiquité (la menace d'un serpent monstrueux, Zéphyr enlevant Psyché dans les airs, les amours d'Éros et de Psyché, la curiosité de Psyché...) n'est évoqué dans les dessins de Rodin. Dénués de tout symbole, de tout détail, ces nombreux dessins titrés « Psyché » sont réduits à un unique personnage féminin, flottant librement dans l'espace de la feuille. Ils sont en revanche souvent chargés d'érotisme. Dans leur sommeil, les « belles endormies » offrent à la contemplation leur corps voluptueux à moitié dénudé, leur sexe dévoilé. Pour Rodin, Psyché – qui, élevée au rang de déesse à la fin de ses épreuves, donne naissance à Volupté – est avant tout une créature de désir ; elle représente la femme découvrant l'amour ou, comme le suggère Paul Gsell en 1920, « la curiosité qui triomphe de la pudeur ». Plus tard, dans l'un de ses nombreux « cahiers », Rodin note au crayon : « Il y a longtemps que dans ce bois le geste du danseur voyou m'est resté dans l'âme, la jeune fille collée sur son valleur a été pour moi Psyché l'éternelle en pauvres habits et somptueux amour ».

11. Les figures de l'indécence



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

**FEMME NUE AUX JAMBES
ÉCARTÉES**

Anciennement dénommé *Femme
nue sur le dos, aux jambes levées*

Après 1896

Crayon au graphite (trait) et aquarelle
sur papier vélin

H. 32,30 CM | L. 25,30 CM | D.4896

Annoté et signé au crayon au graphite,
en bas à droite : bas A.R.

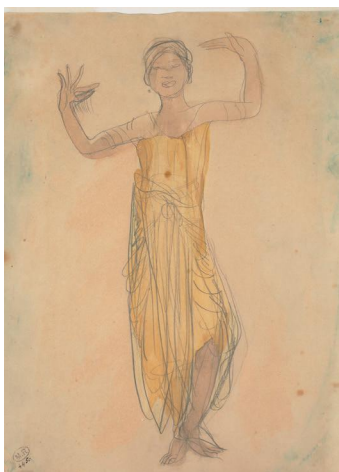
Loin d'être une exception, les dessins érotiques de Rodin figurent par centaines dans l'œuvre de l'artiste. Ils ne constituent pas, par conséquent, un cabinet secret, non plus que le reliquat d'une production plus ou moins scandaleuse. Ils participent pleinement de l'œuvre graphique du sculpteur et en sont le matériau même. Dès le début des années 1880, Rodin, animé par le souci de travailler « d'après nature » pour le modelage des figures de La Porte de l'Enfer, a employé de nombreux modèles dont il notait, dans ses carnets, les noms et les références accompagnés de quelques commentaires. Ces caractères physiques, rapidement consignés, correspondaient à un souci d'individualisation qu'il continuera à manifester de la même manière, au cours des années 1890 puis au-delà, à l'égard des nombreux modèles qu'il va désormais dessiner dans une immédiate proximité. Les « dessins instantanés » en montrent l'extrême diversité en fonction de l'attitude, du geste, de la morphologie, des caractères sexuels mais aussi des expressions particulières à chacun d'eux. « Quelquefois, confie Rodin à Henri Dujardin-Beaumetz en 1913, chez un modèle, on ne croit rien trouver ; et puis tout à coup, un peu de nature se montre, une bande de chair apparaît et ce lambeau de vérité donne la vérité tout entière, et permet de s'élever d'un bond jusqu'au principe absolu des choses ».

Laisser au modèle toute sa liberté, saisir sur le vif des mouvements sans les imposer, sont pour l'artiste, à l'encontre de toutes les règles d'atelier et de tous les poncifs académiques, autant de conditions susceptibles de lui permettre d'atteindre la vérité attendue. Saisir la tension des corps, l'indécence des gestes et des attitudes, la diversité des expressions, constitue les figures d'un répertoire dans lequel alternent les contorsions, le repli, l'écartèlement et parfois le repos, le songe. Le point de vue adopté par l'artiste peut varier, face à face, dans une relation de vis-à-vis, mais également de dessus ou encore inversé, en contre-plongée lorsque le modèle est couché, le corps renversé ; sa pose n'est pas codée ; il ne dissimule plus son sexe : il l'exhibe, l'effleure, le caresse, l'écarte ; il adopte des attitudes multiples qui souvent le situent comme axe de l'image : « nu fendu », accroupi, jambes rabattues, écartées, de dos ou bien de face, « à quatre pattes », agenouillé, appuyé sur les bras, simplement assis, allongé, les genoux repliés, ou bien soumis à des mouvements acrobatiques, de danse, de cancan.

Du corps, les « dessins instantanés » de Rodin offrent une image renouvelée comparable à celle que révéla, au xix^e siècle, la photographie du nu à propos de laquelle Sylvie Aubenas écrit que « la présence charnelle du modèle, qui ne se laisse ni lisser, ni idéaliser, créait une irrémédiable distorsion, et pour le public un embarras, une confusion de la sensibilité où la morale et l'esthétique ne se distinguaient plus ».

Au-delà, ces dessins mettent à la disposition de l'artiste un innombrable répertoire de motifs que Rodin compare à « des images d'insectes, d'oiseaux, de poissons », c'est-à-dire à un index sur lequel il peut exercer sa capacité à en extraire de nouvelles formes qu'il élabore en autant de métaphores de la figure humaine comme sujet d'expérimentations plastiques également partagé par d'autres artistes des premières décennies du xx^e siècle.

12. Les danseuses cambodgiennes



AUGUSTE RODIN (1840-1917)
**DANSEUSE CAMBODGIENNE
DE FACE**
1^{er} juillet 1906
Crayon au graphite (trait), aquarelle
et gouache sur papier vélin
H. 32 CM | L. 24,30 CM | D.4450

Au crépuscule de sa vie, Rodin confie au critique d'art Louis Vauxcelles son éblouissement devant les danseuses khmères, dont il a découvert l'esthétique à l'occasion de la visite officielle en France du roi du Cambodge, Sisowath, en juillet 1906 : « Je les ai contemplées en extase [...]. Quel vide elles m'ont laissé ! Quand elles partirent, je fus dans l'ombre et dans le froid, je crus qu'elles emportaient la beauté du monde [...]. Je les suivis à Marseille ; je les aurais suivies jusqu'au Caire ! » C'est l'histoire d'une fascination qui transcende la simple attraction exercée au début du xx^e siècle par l'exotisme extrême-oriental. Elle donne lieu, dans un laps de temps très bref, à la réalisation au crayon au graphite ou à l'encre, pour plus de rapidité, d'environ cent cinquante dessins retravaillés ensuite à l'aquarelle et à la gouache, qui sont conservés pour la plupart au musée Rodin.

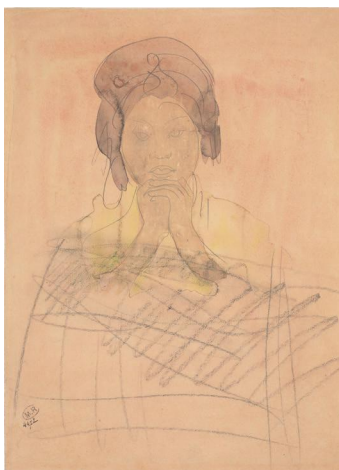
Après une représentation du ballet royal à Paris au théâtre de verdure du Pré-Catelan, Rodin s'empresse de suivre à Marseille les petites danseuses qui s'y produisent dans le cadre de l'exposition coloniale. La beauté du vêtement, le sampot (culotte-pantalon), la légèreté de la soie, en un mot le côté religieux et exotique de la danse lui semblent d'une authenticité et d'une nouveauté qui le bouleversent. La lenteur de la danse khmère

contraste avec cette obsession de la rapidité qui trahit le sentiment d'exaltation de l'artiste. Avec la série des « danseuses cambodgiennes », Rodin concentre son attention sur les parties les plus significatives du mouvement, les bras et les pieds, qui mettent en évidence des usages corporels résolument différents de ceux de la danse occidentale. De plus, il saisit l'importance du langage des mains chez les Orientaux au point de consacrer plusieurs dessins à une main aux doigts effilés qui devient l'unique figure d'une pleine page.

Rodin, très attaché à ces dessins, en vend très peu, en donne quelques-uns et en expose beaucoup dès 1907 à la galerie Bernheim-Jeune, puis en 1908 au Kunstsalon Hugo Heller de Vienne. Lors de l'inauguration à la galerie Bernheim-Jeune, Henri Dujardin-Beaumetz, alors sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, confie à l'artiste le décor à fresque de la chapelle de l'ancien séminaire de Saint-Sulpice, destiné à abriter le musée des artistes vivants du Luxembourg. Rodin envisage alors de reprendre une partie de ces dessins de Cambodgiennes pour ce projet qui ne verra jamais le jour.

Cette série, si cohérente et si abondante, occupe une place à part dans l'œuvre dessiné de Rodin ; elle est reconnue comme un aboutissement par différentes personnalités, et en particulier son ancien secrétaire Rainer Maria Rilke, qui l'évoque dans une lettre à l'artiste du 11 novembre 1907 : « Vos moyens à travers le xviii^e et le Grec, touchent aux gestes définitifs de l'Orient et évoquent la sainte écriture de ces mouvements d'âmes qui ôtent le poids à des corps ».

13. Les portraits



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

POURTRAIT D'HANAKO

1906 ou 1907

Crayon au graphite (trait), fusain (trait),
aquarelle et gouache sur papier vélin
H. 32,30 CM | L. 24,50 CM | D.4472

Rodin, dans ses *Entretiens sur l'Art*, s'est exprimé avec bonheur sur le portrait, ne cachant pas les difficultés extrêmes rencontrées avec son modèle, toujours désireux d'une image plus flatteuse, alors que la quête de l'artiste est avant tout de rendre la vérité et le caractère. L'ensemble des dessins conservés au musée Rodin comporte assez peu de portraits. Outre leur valeur esthétique, ils constituent de précieuses sources de datation dans un corpus où les précisions chronologiques font défaut et ils offrent au spectateur toute la palette de techniques que Rodin met au point depuis ses années d'apprentissage.

Séverine est le nom de plume de Caroline Rémy (1855-1929), première femme journaliste de profession mais aussi polémiste redoutable. Secrétaire de Jules Vallès, elle l'aide financièrement à relancer le *Cri du peuple* en 1883 et y collabore. Anarchiste dans l'âme, elle prend volontairement la défense de Rodin qui, pour la remercier, fait d'elle un petit masque et quelques dessins au fusain. Rodin choisit d'ailleurs cette femme, qu'il baptisait « l'ange de l'éloquence », pour prononcer quelques mots lors de son éloge funèbre le 24 novembre 1917.

À la différence d'Auguste Renoir ou de Louis Hawkins, qui ont diffusé une image paisible et calme de la journaliste, Rodin représente un visage expressif au regard éloquent. Cette série de cinq dessins que l'on peut dater de 1894 occupe une place à part dans l'œuvre graphique de l'artiste. Rarement il a réussi à capter un visage avec autant de passion, voire de véhémence. Traités tout en ombre et en lumière, ces fusains ne renient pas la main d'un sculpteur. L'artiste recherche ici la vérité intérieure, cette « ressemblance de l'âme » qui se cache sous le masque, c'est ce que souligne Séverine dans une lettre à Rodin du 30 avril 1894, « car les autres firent mes traits, mais vous, vous ferez mon âme ».

D'autres portraits ont été exécutés en 1906 et 1907 lors de la rencontre décisive du sculpteur avec les danseuses cambodgiennes. Simultanément, Rodin réalise à cette même occasion une dizaine de portraits du roi du Cambodge, Sisowath, et des membres de sa suite. L'artiste en regroupe parfois deux sur une même feuille présentés en double profil de médaille. Cette même année 1906, Rodin découvre l'actrice et danseuse japonaise Hanako à l'exposition coloniale de Marseille. Dans un premier temps, il est visiblement plus intéressé par sa physionomie et son costume exotique que par le jeu qu'elle développe sur scène. Le portrait au crayon au graphite rehaussé d'aquarelle rappelle par sa technique les dessins de Rodin d'après les petites danseuses khmères et pourrait avoir été fait à Marseille. Durant cette période, il recourt aussi à cette manière « orientalisante » dans les trois têtes de femme, que l'on pourrait identifier à Nathalie de Goloubeff, traitée « à la cambodgienne » comme le propose Christina Buley (juin 2006), ainsi que dans le portrait de la comtesse Nourye Rohozinska représentée voilée. En effet, fille d'une Géorgienne et d'un diplomate en poste à Istanbul, la comtesse apparaît dans la tenue traditionnelle circassienne, ce qui permet à Rodin de marquer et révéler tout à la fois les traits du visage, par un jeu subtil de gouache plus ou moins opaque.

14. Estomper



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

**TORSE DE FEMME NUE,
DE PROFIL À DROITE,
LES BRAS DRESSÉS AU-DESSUS
DE LA TÊTE**

Après 1909

Crayon au graphite (trait et estompe)

sur papier vergé filigrané

H. 38,20 CM | L. 23,80 CM | D.1764

Dès les années 1890, Rodin a utilisé l'estompe comme procédé complémentaire aux autres techniques dont il use dans ses dessins et aquarelles. L'emploi qu'il en fait contribue le plus souvent à des effets de modelé parfois très délicats et d'une grande douceur. Il l'associe au pastel dans une série de nus qui semble conclure ses premiers essais de retour au modèle vivant. De façon plus traditionnelle, l'estompe est aussi utilisée dans des dessins où des hachures viennent renforcer des contrastes d'ombre et de lumière. Les Portraits de Séverine (voir section 10 « Les portraits ») constituent à la fois, dans les dessins du sculpteur, une exception et un exemple remarquable d'emploi du fusain fondé sur le trait, les hachures et l'estompe afin de creuser le visage par de forts contrastes d'ombre et de lumière. S'il s'agit de véritables portraits et non pas d'études préparatoires, ils préfigurent néanmoins le Masque qu'il modela simultanément de ce beau visage. Enfin, l'artiste sait également utiliser l'estompe comme un moyen à l'égal des lavis d'aquarelle sombres dont il se sert par ailleurs afin d'immerger ou de faire ressortir pour tout ou parti, par un effet de clair-obscur, le corps du modèle.

La série des nus estompés postérieurs à 1909 sont par l'emploi à la fois exclusif et quasi pictural que Rodin fait de l'estompe d'une tout autre nature. Ils ont été rattachés à un seul et unique modèle de l'artiste – ce qui n'est à l'évidence pas le cas –, Alda Moreno, danseuse acrobate qui apparaît dans les agendas et la correspondance de Rodin à partir de 1910. Contorsionniste, Alda Moreno propose à Rodin des postures originales qui confèrent une surprenante fluidité aux nus pour lesquels elle pose. Ils se situent dans une étroite relation avec les Mouvements de danse et certains dessins, tels que leNu une jambe au-dessus de l'épaule, partagent avec les Mouvements une même modernité.

Les dessins estompés, tout au moins une partie d'entre eux, sont considérés par Paul Gsell comme l'œuvre graphique ultime du sculpteur : « Vers [sa] soixante-dixième année, écrit-il dans un texte qu'il leur consacre en 1920, Rodin continuant à se servir du crayon, cessa de modeler avec le pinceau. Il se contenta d'estomper avec le doigt les traits du contour ».

Pour ces dessins l'estompe, dans une réelle proximité avec la photographie, est utilisée par Rodin pour réaliser des dessins qui adoptent le principe du « gros plans [sic] » sur le ventre et le sexe du modèle. Le « frottis gris argentés [sic] [qui] enveloppe les formes comme un nuage », selon Paul Gsell, renvoie aussi bien à la peinture d'Eugène Carrière qu'aux effets monochromes de la photographie pictorialiste d'Edward Steichen et, pour les plans resserrés, d'Alfred Stieglitz, qui avaient tous deux exposé les dessins de Rodin à New York, à la galerie « 291 » en 1908 et 1910.

15. Formes et couleurs



AUGUSTE RODIN (1840-1917)

**NAISSANCE DE VÉNUS
FEMME NUE, UNE MAIN ENTRE
LES CUISSSES**

Après 1900

Crayon au graphite (trait), encre
brune (plume et lavis), et aquarelle
sur papier vélin

H. 32,70 CM | L. 25,00 CM | D. 4093

Au sein des quelque 4 300 dessins de la maturité de l'artiste, conservés au musée Rodin, un ensemble tout à fait exceptionnel d'environ deux cents pièces témoigne d'un art audacieux et arbitraire de la couleur. Certaines de ces œuvres sont d'excellents exemples du goût de Rodin pour la manipulation de ses propres dessins. Elles nécessiteraient souvent une véritable étude « géologique » pour reconstituer l'histoire de leur réalisation et l'ordre dans lequel l'artiste a utilisé les différents matériaux.

Il est difficile, voire impossible, de dater précisément les dessins concernés par cette évolution, et l'on ne peut que les situer dans une période assez vaste, entre 1900 et 1910, date où Rodin délaisse la couleur au profit du crayon au trait et à l'estompe. Alors que nous pensions qu'aucun des dessins dans lesquels la couleur prédomine jusqu'à dérober toute forme, n'avait figuré dans les expositions du vivant de l'artiste (de 1899, à Rotterdam jusqu'en 1912, à Lyon), nous avons pu constater récemment qu'un certain nombre d'entre eux avaient été photographiés lors de la préparation de l'exposition de Berlin de 1903. Otto Grautoff, auteur en 1908 d'une monographie sur Rodin, lie, pour sa part, l'émergence de la couleur dans les œuvres de l'artiste à la série que ce dernier consacra aux

danseuses cambodgiennes : « Les dessins légèrement teintés des trois dernières années qui se rattachent immédiatement aux dessins des danseuses cambodgiennes appartiennent désormais à ce que Rodin a créé de plus beau, de plus simple, de plus naturel, de plus important ».

Dans les œuvres de ce corpus, la reprise de dessins antérieurs se manifeste par un important travail à la gouache et à l'aquarelle, soulignant ou recouvrant le dessin initial. Après avoir réalisé un dessin de contour réduit à l'essentiel, l'artiste peut décider de le rectifier, crayon à la main, ou de l'entourer de gouache et d'aquarelle. La couleur, arbitraire et vive, a alors pour but de dialoguer avec la figure, de la mettre en valeur. Dans un certain nombre de dessins, elle est, en effet, rapidement jetée au pinceau autour d'une forme découpée que l'artiste utilise comme un pochoir, l'aquarelle s'arrêtant net autour de la figure centrale, qui apparaît comme en réserve sur ce fond coloré.

A contrario, dans d'autres œuvres, la couleur n'entoure plus la figure mais rivalise avec le trait initial, avec la capture du corps en mouvement à laquelle s'était efforcé l'artiste, confronté à son modèle. Elle va jusqu'à envahir la totalité de la feuille et recouvrir, masquer, partiellement ou totalement, la forme jusqu'à la rendre indiscernable. Les teintes arbitraires, bleues, vertes, roses, mauves, oranges, ou bien encore rouges... se superposent en transparence, glissent sur la feuille, se répandent librement, laissant visibles les traces du pinceau, les auréoles provoquées par la fluidité de l'aquarelle ou de la gouache, les traces de coulures et d'accidents, dues au hasard du travail. La couleur, ici, n'a rien de naturaliste. Bien au contraire, elle transforme des dessins issus d'une observation intense de la réalité en visions oniriques, cosmiques ; elle est un langage pur qui s'affirme pour lui-même.

5— Rodin et ses modèles

Depuis sa formation à la Petite école où le rôle du modèle vivant, toujours en mouvement, constituait une part importante de l'enseignement, Rodin s'entoure d'hommes et de femmes pour nourrir son travail. Après avoir longtemps dessiné d'après son imagination, inspirée de sources littéraires et mythologiques, Rodin dessine d'après des modèles vivants à partir de 1890, et affirme encore davantage sa passion pour le corps nu du modèle féminin saisi sans contexte narratif et dans des poses extrêmement variées et souvent inédites. Ainsi Rodin, disait lui-même en 1912, lors d'un entretien avec son ami Étienne Dujardin-Beaumetz : « Je ne puis travailler qu'avec un modèle. La vue des formes humaines m'alimente et me reconforte. »

Qui étaient les modèles de Rodin ?

L'étude d'Hélène Pinet, chef du service de la recherche, de la documentation, de la bibliothèque et des archives au musée Rodin, considère très précisément cette question et différencie bien les modèles que Rodin employait pour ses œuvres sculptées et ceux, ou plutôt celles, avec lesquelles il travaillait pour son œuvre graphique.

En s'appuyant sur les notes, correspondances, et collections photographiques de l'artiste, l'auteur de Rodin et ses modèles ⁴ réussit à faire émerger tout un peuple de modèles connus ou inconnus qui ont inspiré Rodin. La plupart des modèles que Rodin sollicitait pour ses sculptures étaient bien souvent originaires des régions pauvres d'Italie du sud, les Abruzzes, et prenaient par commodité le nom patronymique d'Abruzzesi.

Si Rodin reçoit de nombreux modèles professionnels, il agit avec eux de façon à obtenir les poses les plus éloignées des poses académiques convenues. Rodin explique ainsi sa démarche à Paul Gsell : « Même lorsqu'un sujet que je traite me contraint à solliciter d'un modèle une attitude déterminée, je la lui indique, mais j'évite soigneusement de le toucher pour le placer dans cette pose, car je ne veux représenter que ce que la réalité m'offre spontanément. En tout j'obéis à la Nature et jamais je ne prétends lui commander ».

Les carnets de Rodin, conservés au musée, contiennent de longues listes de noms de modèles avec, parfois, quelques détails physiques que Rodin consignait.

Toujours animé par cette volonté de capter la vie, le sculpteur faisait aussi appel à des amateurs. Le plus connu est sûrement le jeune soldat belge Auguste Neyt qui posa pour L'Âge d'airain et qui évoque en ces termes sa « collaboration » avec Rodin : « Dès ce moment je fus introduit dans son atelier de la rue des Sans-Souci à Ixelles où je devais m'exercer à faire toutes sortes de poses afin de chercher le muscle. Rodin ne voulut pas de muscle forcé. Il voulut le naturel. Je travaillais ainsi 2-3 et même 4 heures par jour et parfois pendant une heure durant. Rodin très satisfait m'entraînait en disant "encore un peu, encore un peu" ».

⁴ Pinet, Hélène, **Rodin et ses modèles, le portrait photographié**, Paris, cabinet des photographies, 1990.
⁵ Rodin, Auguste, **L'Art, Entretiens réunis par Paul Gsell**, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1911.

La beauté du corps féminin

La passion de Rodin pour le corps de la femme est une évidence et l'exposition en est une preuve magistrale. Voici ce qu'en disait en 1911 Paul Gsell dans son livre d'entretiens avec Rodin, L'Art⁵ :

« À L'Hôtel Biron, Rodin passe presque tout son temps à dessiner. Dans cette retraite monastique, il se plaît à s'isoler devant la nudité de belles jeunes femmes et à consigner en d'innombrables esquisses au crayon les souples attitudes qu'elles prennent devant lui. (...) »

Un soir, je regardais avec lui une série de ses études et j'admirais les harmonieuses arabesques par lesquelles il avait reproduit sur le papier les divers rythmes du corps humain. Les contours lancés d'un jet évoquaient la fougue ou l'abandon des mouvements, et son pouce qui était revenu sur les traits pour les estomper, avait interprété par un très léger nuage le charme du modelé. En me montrant ces dessins, il revoyait en esprit les modèles d'après lesquels il les avait exécutés et à tout moment il s'écriait –Oh ! les épaules de celle là, quel ravissement ! C'est une courbe d'une parfaite beauté... mon dessin est trop lourd ! ...J'ai bien essayé... mais ... Tenez une autre tentative d'après la même femme : cela se rapproche davantage et pourtant ! »

À partir des années 1890, les dessins de Rodin acquièrent une liberté nouvelle. Les références mythologiques ou littéraires s'effacent au profit de corps féminins saisis dans des gestes quotidiens et naturels. Rodin s'éloigne du répertoire de poses traditionnelles et demande à ses modèles « d'être ». Les femmes se coiffent, se dévêtent ou s'étirent sous les yeux de Rodin qui saisit sans même regarder sa feuille tous ces moments de vie authentique. Soucieux de ne laisser aucun filtre entre son regard et le geste de sa main, il capture le mouvement des corps dans ces dessins, dits instantanés, qu'il retravaille par la suite.

Les visages des modèles sont souvent à peine ébauchés voire absents. Seules quelques personnalités comme la danseuse japonaise Hanako au corps et à la gestuelle si atypiques ou encore l'acrobate Alda Moreno qui pouvait adopter des postures exceptionnelles peuvent être facilement identifiées.

Les gestes, mouvements et attitudes que Rodin saisit sont d'une grande liberté et dégagent une force vive au caractère érotique et sexuel très puissant. On peut s'interroger sur les liens que l'artiste entretenait avec ses modèles pour obtenir de leur part un tel abandon.

L'artiste et son modèle

Les écrivains, critiques d'art et amis de Rodin qui se rendent dans son atelier et assistent parfois aux séances de poses décrivent sa fascination. « Les femmes avaient (...) l'avantage de lui paraître des formes bien vivantes et qui parlent à la vie. Son regard était sur elles d'une prise étrange, comme une main qui flatte et déshabille. Il montait et descendait, de l'entrejambe à l'entre sourcils, pour remonter et redescendre encore ». (André Suarès)

La nature des relations que Rodin partageait avec certains de ses modèles nous est un peu dévoilée par l'étude de ses correspondances citées par Hélène Pinet dans son essai pour l'exposition *Figures d'Eros*⁶. Anna Abruzzesi écrivait à Rodin (lettre non datée) : « Je ne peux pas rester plus longtemps sans vous écrire, ça fait trois jours que je vous rêve. »

Dans un même esprit, en juillet 1898, Carmen Damedoz écrivait elle aussi au sculpteur en des termes passionnés « J'attends quelques lignes du Dieu de la sculpture dont j'adore le talent et l'embrasse de mon plus long baiser... Bien à vous corps et âme ».

Ruth Butler, une des spécialistes de Rodin et auteur d'un ouvrage de référence sur l'artiste⁷, note que parmi les sept mille dessins conservés au musée Rodin « Plus de quatre vingt pour cents d'entre eux sont des dessins tardifs de figures féminines. Lorsque l'on feuillette le catalogue raisonné en cinq volumes du Musée Rodin, on est étonné par le nombre de dessins de femmes faisant des roulades, agitant les cuisses et les jambes en l'air, ou allongées par terre les jambes écartées, toutes positions qui permettaient à Rodin de se concentrer sur le sexe féminin. Rodin demandait souvent à ses modèles de se masturber, ou invitait les modèles par groupes de deux ou trois à enchevêtrer leur corps et à se caresser affectueusement. (...) Il savait en outre créer une atmosphère confortable et plaisante qui permettait aux modèles de participer à ces expériences visuelles avec relativement d'aisance, et peut être même avec plaisir ».

L'auteur note que « Rodin est loin d'être le seul artiste obsédé par l'image de la femme à cette époque. Carol Duncan évoque la virilité dans l'art du début du xx^e siècle ; Munch, Kirchner, Matisse et Picasso éprouvèrent tous le besoin d'affirmer leur volonté sexuelle. Lorsque l'on

⁶ Pinet, Hélène, « Comédie ou Lever de Rideau – Rodin et ses modèles », Rodin – Les figures d'Eros, dessins et aquarelles, 1890-1917, Paris, Éditions du musée Rodin, 2006, p. 24.
⁷ Butler, Ruth, Rodin, La solitude du Génie, Paris, Éditions du musée Rodin / Gallimard, 1998, p. 262-263.

regarde *La joie de vivre* (1906) de Matisse ou *Les Femmes d'Alger* (1907) de Picasso on songe aussitôt à la relation entre les modèles et l'artiste : l'affirmation de cette présence – l'affirmation de la domination sexuelle de l'artiste – est pour une large part ce dont il est question dans ces tableaux ».

Rainer Maria Rilke et la féministe Aurélie Besset-Mortier, également cités par Ruth Butler, voient chez Rodin et sa fascination pour la sexualité féminine une démarche visant à célébrer la force de la femme, qui n'est plus un animal dompté et docile mais un être plein de désirs et éveillé comme l'homme.

6— RÉCEPTION CRITIQUE

Peu à peu Rodin fait place à ses dessins dans le cadre de ses expositions. Ainsi en 1900, lors de l'exposition de sculptures qu'il organise dans son propre Pavillon à l'Alma en marge de l'Exposition Universelle, Rodin réserve une salle latérale à la présentation de cent vingt-huit dessins. En 1889 déjà à Bruxelles, Rotterdam, Amsterdam et La Haye et plus tard dans d'autres capitales européennes parmi lesquelles Prague en 1902, Düsseldorf en 1904, il fait figurer une centaine de ses dessins dans les expositions de sculpture qu'il organise. Mais c'est en 1903 à Berlin lors de la VIII^e Sécession, encouragé par l'artiste Max Liebermann, puis en 1907 à la Galerie Bernheim-Jeune à Paris, qu'il « ose » exposer ses dessins seuls, au nombre de quelque trois cents pièces, démontrant ainsi de façon retentissante l'importance que recouvre pour lui sa pratique de dessinateur.

« D'innombrables compte-rendus furent publiés tout au long de l'été [1900, au moment de l'exposition au Pavillon de l'Alma]. Les critiques décrivent sans cesse les œuvres de Rodin exposées dans cette salle jaune clair : “La lumière pénètre à flots sur les marbres et les plâtres, une première impression de fraîcheur et de repos” (La Presse, 5 juin). Le grand espace aéré que Rodin avait conçu fut largement considéré comme une innovation dans la manière de présenter la sculpture. De petites pièces avaient été délimitées par des cloisons de quatre mètres de haut. La première pièce, à droite, rassemblait les photographies de Druet et des dessins de Rodin. L'un des chroniqueurs fut particulièrement frappé par le contraste entre les premiers dessins de Rodin – ces “mystérieuses et tragiques évocations d'ombres, des masques noirs où les yeux et la bouche font de grands trous lumineux”, et “ les dessins récents, des dessins légèrement aqua-rellisés en jaune d'ocre. Voici deux ans environ que M. Rodin s'est mis à faire, d'après le modèle vivant, des silhouettes hâtives, on pourrait presque dire des instantanés” (Le Temps, 2 juin).⁸ »

« Parmi les quelque trois cents pièces envoyées, les précieux dessins des Cambodgiennes, que Rodin venait de réaliser avec passion en juillet 1906, restituaient l'émerveillement que l'artiste avait éprouvé devant la nouveauté et la grâce des petites danseuses asiatiques. De nombreux critiques saluèrent cet ensemble, notamment Rainer Maria Rilke : “(...) Elles étaient là, ces petites danseuses gracieuses, comme des gazelles métamorphosées ; (...) Là de nouveau, Rodin a su, non sans raffinement, tirer parti des moindres hasards : un papier calque fin, brun, qui, une fois tendu, présente mille petits plis variés évoquant l'écriture persane. Et là-dessus un ton rose émail, un bleu dense comme emprunté aux plus précieuses miniatures (...)”. Puis à la galerie Devambez en octobre 1908 et novembre 1909, à la galerie J. Allard en novembre 1909, à la galerie du Gil Blas en octobre 1910, dans l'ancien Palais épiscopal de Lyon en 1912, des centaines et des centaines de dessins furent présentés en France, parallèlement à toutes les expositions organisées à l'étranger. Les échos dans la presse furent très nombreux et presque toujours élogieux, soulignant l'extraordinaire liberté, la vie, les mouvements acrobatiques, la spontanéité, les “admirables raccourcis” des dessins de Rodin, comme le fit, par exemple, Louis Vauxcelles, au sortir de l'exposition de la galerie Bernheim, en octobre 1907 : “(...) La vie palpète, frémit, les gestes les plus extraordinairement vrais, les raccourcis les plus osés, les enlacements les plus scabreux, sont notés avec une puissance, une sûreté, une vélocité qui confond (...)”. Les années de guerre mirent fin à cette vague d'expositions de dessins, qui contribua les dix dernières années de la vie du sculpteur, à faire découvrir au public un autre Rodin.⁹ »

⁸ Butler, Ruth, *Rodin, La solitude du génie*, Paris, Éditions du musée Rodin / Gallimard, 1998, p. 211 et 213.

⁹ Lehn, Nadine, *op. cit.*, 2011, p.24,

7—

Conserver, transmettre, exposer

Entretien avec Nadine Lehni, Conservateur en chef
du patrimoine, Commissaire de l'exposition
RODIN, 300 DESSINS AU MUSÉE RODIN, DU 18 NOVEMBRE 2011
AU 1^{ER} AVRIL 2012

ON TROUVE SUR LES DESSINS DES MARQUES TRÈS VISIBLES DE TAMPON, « MR » POUR « MUSÉE RODIN » OU UN TAMPON DE LA SIGNATURE DE L'ARTISTE. COMMENT S'EST CONSTITUÉ L'INVENTAIRE ?

Un premier inventaire des dessins a été réalisé dès l'ouverture du musée en 1919, parachevé ensuite par Gorges Grappe de 1926 à 1928. Puis c'est l'inventaire réalisé par Claudie Judrin, publié en cinq tomes, qui lui a succédé et qui fait aujourd'hui autorité. C'est cet inventaire qui a engendré les titres descriptifs que l'on retrouve dans les cartels de l'exposition et ils font référence.

Rodin ne signait que très rarement ses dessins. Chaque dessin a reçu dans les années vingt un numéro d'inventaire, et en plus de cela, un tampon. Le cachet de la signature a été porté à l'encre de Chine au recto du dessin après la mort de Rodin en 1917, et avant 1919, date d'ouverture du musée. Le tampon « MR » a été utilisé par la suite. Aujourd'hui le tampon « MR » n'est plus utilisé. Cette forme de sécurisation n'a plus cours. Actuellement, lors d'une acquisition, un numéro d'inventaire est inscrit au crayon au dos du dessin. Les moyens actuels d'identification et d'authentification passent en effet maintenant par la photographie et la numérisation, qui permet l'accessibilité des œuvres sur des bases de données, comme la base nationale Joconde par exemple.

CERTAINS DESSINS COMPORTENT PLUSIEURS MENTIONS CONTRADICTOIRES SUR LE SENS DE LECTURE DE L'ŒUVRE. QUELS ONT ÉTÉ LES CRITÈRES RETENUS POUR L'ACCROCHAGE ?

Quand la mention « bas » inscrite au crayon par Rodin lui-même figure deux fois à des emplacements différents, le choix du sens de lecture se fait en fonction de la mention la plus récente, quand il est possible de le savoir, ou de la plus explicite.

DANS LES DESCRIPTIONS TECHNIQUES DES DESSINS, LE TERME « MINE DE PLOMB » AUTREFOIS EMPLOYÉ A ÉTÉ REMPLACÉ AU PROFIT DE « CRAYON GRAPHITE ». POUVEZ-VOUS NOUS EXPLIQUER LA DIFFÉRENCE ENTRE CES DEUX TERMES ?

Le terme de « mine de plomb » est en réalité impropre. Il y a sans doute une confusion avec la pointe de métal, pointe d'argent qui produit un trait extrêmement fin et très pâle, tel qu'on le voit dans les dessins de Dürer par exemple. La détérioration des dessins que nous avons évoquée plus haut, due à une surexposition à la lumière, a pu produire cet effet. Mais la plombagine n'existe plus telle quelle au xix^e siècle où on utilise du crayon graphite. L'analyse scientifique des substances réalisée par le c2rmf (le Laboratoire du Louvre) permet d'affiner ces données. Les conservateurs appartiennent à une communauté scientifique et les connaissances évoluent à partir des travaux de recherche de tous.

RODIN UTILISE LES FIGURES QU'IL A DÉCOUPÉES COMME BASES D'UN NOUVEAU TRACÉ, RÉALISÉ AUTANT DE FOIS QU'IL LE SOUHAITE, AUTOUR DU CONTOUR. DOIT-ON UTILISER LE TERME DE POCHOIR, DE MATRICE, DE GABARIT OU UN AUTRE TERME POUR LES DÉSIGNER ?

Ces dénominations peuvent tout autant s'ajuster au procédé qu'il s'agit de décrire. De même pour ce qui est du calque, qui désigne à la fois un matériau transitoire et une technique de dessin par transparence, ou de transfert : on a trouvé en effet à l'arrière de certains dessins des traces vigoureuses de crayon qui font penser à une opération de dessin par report.

COMMENT RODIN EXPOSAIT-IL SES DESSINS ?

Ils étaient souvent superposés, et exposés par séries, comme dans le cas des « Femmes au pyjama » ou des « Psyché ». Le terme de suite serait peut-être à réserver aux travaux déclinés à partir d'une première œuvre, quand un dessin succède à un autre. Les notions de déclinaison, de variation et de série sont très présentes chez Rodin. Il ne faut pas oublier à ce sujet sa grande amitié avec Claude Monet. Les cimaises étaient de couleur assez claire. Aujourd'hui on leur préfère des couleurs sombres, parce qu'elles absorbent la lumière.

VOUS AVEZ LA CHANCE DE TRAVAILLER DANS UNE PROXIMITÉ PHYSIQUE AVEC CETTE MERVEILLEUSE COLLECTION. POUVEZ-VOUS NOUS FAIRE PART D'UNE EXPÉRIENCE, OU D'UNE DÉCOUVERTE PERSONNELLE QUE VOUS AVEZ PU VIVRE AU CONTACT DE CES ŒUVRES ?

Ce qui m'a le plus frappée, c'est l'audace des dessins de Rodin, leur couleur et leur extraordinaire contemporanéité. Ces dessins sont inclassables parce que hors du temps. Ils ont le pouvoir de convoquer des références extrêmement contemporaines par exemple, comme Beuys. Mais ils font penser aussi à Egon Schiele, à Kokoshka, à De Kooning, qui ont beaucoup dessiné. Bien sûr ils évoquent Picasso et Matisse, qui ont beaucoup puisé chez Rodin. Il faudrait écrire et publier sur ces sujets.

Mais au moment de conclure cet entretien, on ne peut pas oublier la part faite au nu et au corps de la femme par Rodin. Le sexe de la femme est transformé, il devient un signe plastique et une allégorie de l'énergie, de toute la création, y compris artistique. La sexualité est en relation avec cela, le Balzac représenté tenant son sexe à la main dans une étude en plâtre bien connue, c'est aussi la puissance de la création. Rodin parle souvent de son émerveillement pour le corps des femmes. Il a écrit des phrases magnifiques à ce sujet dans ses petits carnets ou cahiers, conservés aux archives du musée Rodin. Ainsi : « Précieux ventre qui rend / l'homme perplexe dans / ses adorations / Le grand modelleur a mis le doigt, le pouce sur cette jolie saillie, et rejetant à droite, à gauche / a créé le nombril et a laissé / tomber dans l'ombre des cuisses / la fin du torse ». (Extrait du Cahier n°15 Rouge Cardinal).

LEXIQUE

Voici plusieurs termes utilisés dans les techniques du dessin. La définition de ces termes s'accompagne d'un éclairage historique pour mieux en cerner les acceptions et les évolutions artistiques. Les définitions sont le plus souvent circonscrites aux usages et à la fabrication « traditionnelle » des produits et des instruments, au sens de mise en œuvre artisanale de matières naturelles (végétales, minérales, organiques). Quand cela est possible, la liaison est faite avec la façon dont Auguste Rodin a utilisé ces outils, matériaux ou procédés.

AQUARELLE. Procédé de peinture à la détrempe : les couleurs sont dissoutes dans de l'eau additionnée de gomme arabique ou tout autre substance végétale servant de liant. Elle peut être aussi délayée seulement à l'eau. Elle est appliquée le plus souvent sur un support de papier ou de carton. La matière de l'aquarelle est légère et peu adhérente, elle est très vulnérable aux effets altérants de la lumière et nécessite de grandes précautions de conservation et d'exposition. L'aquarelle est pratiquée dès l'Égypte Antique mais c'est surtout au Moyen Âge qu'elle se développe grâce à l'enluminure. Rodin l'utilise peu avant les années 1890, lui préférant la gouache et l'encre. Elle devient à partir de cette période son moyen d'expression privilégié, en association avec le crayon au graphite.

CALQUE. Papier translucide, primitivement obtenu par imbibation d'huile ou de vernis d'un papier ordinaire, permettant le relevé d'une figure par transparence. Un papier suffisamment fin en application sur une vitre permet de remplir cette fonction. Rodin utilise le procédé du calque pour réaliser la synthèse d'un dessin « instantané », mais aussi pour transférer et reproduire en plusieurs exemplaires un dessin.

CRAIE. Calcaire plus ou moins friable utilisé dès l'Antiquité. On en trouve l'usage en Italie au ^{xv}^e siècle, parallèlement à la gouache, pour indiquer reliefs et coups de lumière dans des dessins réalisés sur papiers teintés. Du ^{xvi}^e au ^{xviii}^e siècle en France, elle joue un rôle

important notamment dans la réalisation d'esquisses pour le portrait et le drapé. La craie est parfois associée à la pierre noire et à la sanguine. L'association de ces trois outils graphiques est dénommée technique « aux trois crayons ». L'usage de la craie s'est encore très largement poursuivi au xix^e siècle. Cet outil n'est pas représentatif de l'œuvre de Rodin.

CRAIE CONTÉ. Inventée par Nicolas-Jacques Conté (1755-1805) en remplacement des crayons de graphite anglais dont l'importation était suspendue pendant la période révolutionnaire. Il s'agit de poudre de graphite et d'argile, broyée au cylindre et agglomérée à la chaleur, très homogène, dont la couleur peut varier du gris clair au gris le plus foncé – jusqu'au noir en passant par des nuances de bistre. Cet outil n'est pas représentatif de l'œuvre de Rodin.

CRAYON. Sous cette appellation sont regroupés différents types d'instruments graphiques, plus ou moins durs, naturels ou artificiels, se présentant tantôt sous forme de bâtonnets de section cylindrique ou carrée, tantôt sous l'aspect d'une tige enserrée dans une gaine de bois. Les crayons d'origine naturelle proviennent de minerais, de substances terreuses, calcaires, ou métalliques, telle la pierre noire, la sanguine et le graphite. Le crayon au graphite, qui ne doit pas être confondu avec la mine de plomb, est un des outils les plus utilisés par Rodin dans son œuvre dessinée.

ENCRE. L'encre est un colorant destiné à l'écriture, au dessin et à l'impression qui peut être liquide, pâteux ou solide. Son support habituel est le papier après avoir été le papyrus et le parchemin. Les premières encres ont été fabriquées à base de pigments noirs de fumée et de teintures végétales, en solution dans un liant. Traditionnellement, les encres à base ferro-gallique sont fabriquées avec de l'acide tannique (provenant de la décomposition du tanin), de l'acide gallique (provenant de la noix de galle) et du sulfate de fer. Les encres à base de campêche contiennent la matière colorante rouge que renferme ce bois en provenance d'Amérique tropicale et du sel de chrome. Suivant leur composition, les encres sont plus ou moins résistantes à l'eau et à la lumière (encres colorées, encres indélébiles...). Rodin utilise l'encre dès

sa jeunesse. Il l'emploie surtout à partir de 1880 dans des productions regroupées sous l'appellation de « dessins noirs » que leur a donné Bourdelle, et qui sont des dessins d'inspiration dantesque. À partir des années 1890, il utilise des encres rouges produisant des teintes plus vives, en association avec l'aquarelle et la gouache.

ESTOMPE. Petite tige de papier, de peau ou de coton roulé, terminée en pointes plus ou moins émoussées. Elle est utilisée pour étendre le crayon ou le pastel sur un dessin. Ce procédé permet de produire les ombres et les demi-teintes sans avoir recours aux hachures. Estomper est un procédé qui peut être utilisé sans autre outil que le doigt, ce dont Paul Gsell a pu témoigner à propos de Rodin. Dans les années 1890, Rodin utilise l'estompe en complément du crayon graphite pour produire des modelés très délicats. Plus tardivement, après 1909, il s'attache particulièrement à ce procédé rappelant l'univers du peintre Eugène Carrière ou la photographie pictorialiste d'Edward Steichen.

FUSAIN. Charbon de bois, à moitié carbonisé en vase clos, utilisé en brindilles calibrées en grosseur, longueur et dureté variant selon le degré de carbonisation et l'origine du bois ; les essences plus fréquemment utilisées sont le saule, le tilleul, le bouleau, le buis, le figuier, le myrte, le prunier et le romarin. Le fusain constitue l'un des plus anciens moyens de tracé, mais en raison de la fragilité de sa matière, il reste difficile d'en retrouver les traces les plus primitives. C'est sous le terme de carbone qu'il apparaît chez Pliny dans la célèbre légende sur la naissance du dessin : une jeune fille trace sur un mur le contour de l'ombre portée de son fiancé à l'aide d'un cerne au fusain. Le développement de son usage date du xv^e siècle en Europe. Il devient un instrument d'apprentissage de base dans les Académies et son usage devient très large au xix^e siècle. Rodin utilise relativement peu le fusain. On le trouve dans les dessins dits « académies » réalisés pendant sa jeunesse et dans quelques portraits tardifs.

GOMME. Substance visqueuse et transparente obtenue à partir d'exsudations d'arbres gommiers du type cerisier, pêcher et surtout acacia (gomme arabique d'Asie, du Sénégal), ou de plantes comme l'astragale (gomme

adragante). La gomme est utilisée comme liant et agglutinant des pigments pour l'aquarelle et la gouache, sous forme de paillettes ou de poudres facilement miscibles de préférence à l'eau tiède dans le cas de la gomme arabique. La gomme est connue dès l'Antiquité pour son pouvoir adhésif dans la préparation des couleurs, en Égypte en particulier.

GOUACHE. Terme désignant à la fois un procédé de peinture à la détrempe, le résultat obtenu, et la matière utilisée dans laquelle les pigments broyés sont mêlés à de la gomme. La technique de la gouache diffère de celle de l'aquarelle en ce que les couleurs sont moins transparentes et restent opaques en séchant. Rodin utilise la gouache blanche dans les années 1880 en rehaut des dessins dits « noirs » de cette période. Ultérieurement il l'utilise en lavis, alternativement avec l'aquarelle, dans ses dessins d'après modèle.

LAVIS. Terme issu du latin lavare « laver » ; il désigne tout à la fois un type de matériau et les œuvres réalisées grâce à lui. Il s'agit d'une matière colorante qui, plus ou moins étendue d'eau, permet d'obtenir toutes les nuances de valeur depuis les plus claires jusqu'aux plus sombres. Le lavis peut apparaître comme une technique d'appoint ou de préparation. Exécuté en une seule teinte, c'est le lavis en camaïeu. En Extrême-Orient, le lavis est une technique picturale qui, en opposition avec l'usage traditionnel du cerne, dessine les formes par taches et par touches d'encre plus ou moins diluée d'eau. Au xix^e siècle, le lavis est très utilisé pour exprimer une sensibilité romantique en jouant avec des effets de contrastes d'ombres et de lumières, en association avec diverses techniques inspirées par la gravure et la lithographie.

PAPIER. Feuille mince et sèche fabriquée à partir de diverses substances végétales réduites en pâte. Support pour le dessin, la gravure ou la peinture. Dans son usage, le papier est précédé par le papyrus et le parchemin. Le papier présente une texture différente selon les matériaux de base qui le constituent et confère aux œuvres un aspect net ou imprécis selon le cas. C'est de Chine que nous est venue, par l'intermédiaire des Arabes, l'industrie du papier. D'après les sources littéraires, le papier chiffon

aurait été inventé en Chine comme substitut bon marché de la soie en 105 avant J.C., mais le plus ancien papier connu par les fouilles d'Asie centrale serait daté de l'an 98. Le grain du papier favorise certains effets appréciables de lumière et d'ombre. Le papier coloré, teinté dans la masse, fait son apparition en Europe vers la fin du xv^e pour répondre aux besoins des peintres. Rodin utilise des papiers de qualités variées, du plus ordinaire au plus spécifique, tels que le papier vélin, dont le nom rappelle la douceur et la finesse du parchemin. Au contraire, le papier vergé laisse apparaître des striures horizontales (les vergeures). Le papier filigrané est un papier qui laisse percevoir un motif par transparence. Il s'agit souvent de la marque du fabricant papetier.

PASTEL. Pâte colorée constituée d'un pigment, d'une charge blanche et d'un liant, conditionnée sous forme de bâtonnet ou sous forme de crayon. L'étymologie du terme indiquerait une origine italienne : pasta. À ses débuts, le pastel est surtout utilisé pour rehausser de quelques touches colorées des portraits. Au xvii^e le pastel s'affirme comme une technique indépendante. Au xix^e siècle il s'étend à la traduction des paysages. Il convient bien aux impressionnistes : l'aspect vaporeux du pastel permet de traduire les impressions les plus fugitives. Rodin l'utilise très exceptionnellement.

PIERRE NOIRE. La pierre noire, dite aussi pierre d'Italie ou matita en italien, est un schiste argileux à grain serré, utilisé à la manière d'un crayon, qui donne un trait dont la teinte varie du noir au gris. Cette technique s'étend vers la fin du xv^e en Italie, surtout à Florence. Elle est reprise au xvii^e siècle par toute une génération d'artistes français formés en Italie. Deux autres techniques utilisant également les ressources du noir et blanc vont le supplanter au début du xix^e siècle : le fusain et le crayon au graphite.

PINCEAU. Instrument composé d'une hampe de bois, de plume ou de métal, munie à son extrémité d'un assemblage de poils d'animaux (martre, soies de porc, poils de blaireau, de putois, de petit-gris,...) ou de fibres végétales ou artificielles, généralement maintenus par un joint en métal. Les pinceaux sont caractérisés, outre la qualité et la nature de leurs poils, par leur taille et leur forme (ronde, carrée, pointue,

plate,...), selon les usages auxquels les pinceaux sont destinés.

PLUME. Certaines grosses plumes, d'oie en général, ont servi pour dessiner et pour écrire. Par extension, la plume désigne le morceau de métal servant à écrire et à dessiner, découpé en pointe, légèrement incurvée afin de contenir une petite réserve d'encre. Les premières « plumes », calames, étaient en réalité en roseau et les plus anciens témoignages de leur utilisation remontent à l'époque sumérienne. En Occident, l'usage de la plume, et de l'encre, remonte au début de l'ère chrétienne. Les plumes de roseau, du fait de leur manque de souplesse, ne permettent ni pleins ni déliés tandis que les plumes d'oie, dont la taille du « bec » est variable, peuvent tracer des traits extrêmement fins, ou larges et pleins. La plume d'acier, inventée au xix^e siècle, remplace la plume d'oie qui cesse alors peu à peu d'être utilisée.

POCHOIR. Plaque de carton ou de métal servant à reproduire sur un support, auquel la forme est appliquée, un dessin dont le contour y est découpé. Il s'agit de « pocher » seulement les zones ajourées afin de permettre à la surface du support initial d'être colorée dans les limites circonscrites. Rodin, a contrario, applique sur le support la forme pleine du dessin découpé, pour en cerner le contour de couleur en lavis, laissant apparaître dans un deuxième temps la forme dessinée en réserve. Il utilise par ailleurs la forme pleine qu'il a découpée comme gabarit, pour en tracer le contour au crayon et multiplier les exemplaires de cette forme initiale.

RÉSERVE. Dans le dessin au lavis et dans l'aquarelle, les réserves sont les parties non colorées qui laissent apparaître le fond brut du support et qui correspondent aux parties claires de la composition. Les blancs ainsi obtenus sont plus intenses par rapport aux blancs d'un pigment. Ce procédé se rencontre également dans la peinture à l'huile quand les artistes laissent apparaître la préparation du fond. De même on appelle réserves les parties d'une gravure qui, protégées par des caches sont épargnées par la couleur.

SANGUINE. Variété d'oxyde ferrique appelé hématite qui se présente sous forme de poudre, de bâtonnet ou de plaque coagulée artificiellement. Sa teinte peut varier du rouge clair au brun. Elle est d'abord utilisée pour les dessins préparatoires à des fresques : le tracé de sanguine alors appelée sinopia, ocre rouge minutieusement importée de Sinope (Asie Mineure), était appliquée directement sur l'enduit du mur à peindre. La sanguine devient technique de dessin proprement dite vers la fin du xiv^e siècle, elle est alors employée sur un support de papier soit sous forme solide par bâtonnet, soit sous sa forme liquide par lavis posé au pinceau et souvent mêlée à d'autres techniques telles que la plume, la pierre noire ou la craie blanche. Les qualités essentielles de ce matériau sont la luminosité et le pouvoir illusionniste dans le rendu des carnations, qui font de cette technique l'instrument privilégié pour deux types d'études : les portraits et les nus. Rodin utilise la sanguine surtout dans les dessins de jeunesse, quand il réalise des études d'après des modèles antiques. Il réalise aussi à la sanguine des petits paysages pendant son séjour en Belgique, entre 1871 et 1877.

bibliographie

OUVRAGES

Bergeon-Lange, Ségolène
et Curie, Pierre, La peinture
et le dessin, Vocabulaire
typologique et technique, Paris,
Éditions du patrimoine, 2009.

Butler, Ruth, Rodin, La solitude
du génie, Paris, Éditions du musée
Rodin / Gallimard, 1998.

Lacotte, Michel (dir.), Dictionnaire
de la peinture, Paris, Larousse,
1996.

Lecoq de Boisbaudran, Horace,
L'éducation de la
Mémoire pittoresque, Paris,
Éditions Henri Laurens, 1913.

Pinet, Hélène, Rodin et ses modèles,
le portrait photographié, Paris,
Cabinet des photographies, 1990.

Rudel, Jean (dir.), Les techniques
de l'art, Paris, Flammarion, 1999.

Souriau, Étienne, Vocabulaire
d'esthétique, Paris, puf, 2006.

Viéville, Dominique et Magnien,
Aline (dir.), Guide des collections
du musée Rodin, Paris,
Éditions du musée Rodin, 2008.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Le plaisir au dessin. Carte blanche
à Jean-Luc Nancy, cat. exp.,
musée des Beaux-Arts de Lyon,
12 octobre 2007 – 14 janvier 2008,
Lyon, Éditions musée des Beaux-Arts
de Lyon / Hazan, 2007.

La saisie du modèle.
Rodin, 300 dessins, 1890-1917,
cat. exp., musée Rodin,
18 novembre 2011 – 1^{er} avril 2012,
Paris, Éditions du musée Rodin /
Nicolas Chaudun, 2011.

Rodin, Les figures d'Eros, dessins
et aquarelles 1890-1917, Paris,
Éditions du musée Rodin, 2006.

CRÉDIT PHOTOS

© musée Rodin

ph. Jean de Calan

MUSÉE RODIN

**DIRECTRICE
DE LA PUBLICATION**

Catherine Chevillot
Conservateur général
du patrimoine,
directrice du musée Rodin

**DOSSIER ÉLABORÉ
PAR LE SERVICE CULTUREL**

mars 2017
