

Antoinette Le Normand-Romain

Paysage symboliste et sculpture

Le paysage, symboliste de surcroît, existe-t-il en sculpture?

Le paysage existe en sculpture depuis la Renaissance (Lorenzo Ghiberti, *Bataille contre les Philistins, David et Goliath*, 1425-1452, Florence, Baptistère St Jean). Grâce à la technique du bas-relief, il peut être l'équivalent de la peinture. Le XIX^{ème} siècle ne s'y est pas trompé et l'on remarque assez souvent des paysages, ou des éléments de paysage, à l'arrière-plan de scènes historiques ou allégoriques, permettant de situer ou de caractériser celles-ci : c'est le cas de la *Nymphe de la Seine*, (marbre, 1888-1894 ; Rodez, musée Puech) de Denys Puech (1854-1942), nu féminin entouré d'eau et de plantes aquatiques avec, à l'arrière-plan, l'île de la Cité. On pourrait en multiplier les exemples.

Au cours des années 1890 toutefois, de nouveaux modes de représentation du paysage se font jour, influencées par le symbolisme, et d'abord dans le domaine du relief.

Dans des oeuvres de jeunesse, *La Toilette* (bois, 1882), de même que dans la jardinière ornée d'un côté de la même *Toilette* et de l'autre d'une *Bergère bretonne* (grès, 1886-1887)¹, signale Belinda Thomson, Paul Gauguin (1848-1905) situe les personnages dans des paysages d'ordre traditionnel qui développent la scène. Mais bientôt, il réduit le décor à ce qui n'est plus que « signes ». Peut-on qualifier *Soyez mystérieuses* (bois, septembre 1890 ; Paris, musée d'Orsay) de paysage ? Oui si l'on se réfère à des toiles légèrement antérieures, telles que *Dans les vagues*, ou *Ondine I*, (printemps 1889 ; Cleveland, The Cleveland Museum of Art) et *Plage du Pouldu*, (automne 1889 ; Buenos Aires, coll. part.). La représentation relativement naturaliste de la mer dans la première cède la place, dans la seconde, à un traitement décoratif des vagues et des plantes, d'inspiration japonisante. On retrouve celui-ci dans le relief avec un élément supplémentaire : la lune. Si la mer est donc bien présente, il n'y a plus en revanche de volonté de représenter l'espace car, ainsi que le montre l'importance donnée à l'inscription, Gauguin ne se situe pas dans le monde objectif mais dans le domaine du symbole.

Le temps passant, il simplifie encore et, à la *Maison du Jouis* (bois, 1902 ; Paris, musée d'Orsay), libéré de l'iconographie compliquée des reliefs de 1890, il se contente de suggérer une sorte de jungle paradisiaque à travers un lacs d'éléments représentatifs, chien, tiges grimpantes, fleurs, feuillages et fruits, qui crée une harmonie entre la faune, la flore et les nus féminins.

Henry Cros (1840-1907) suit un chemin semblable, sous l'influence des contraintes que lui impose la technique de la pâte de verre qu'il met au point à Sèvres. Dans une

¹ Tous deux reproduits dans *Gauguin*, exp. Paris, Grand Palais, 1989, p. 97.

petite plaque, comme la *Jeune Femme au papillon* (vers 1890 ? marché de l'art), le paysage ensoleillé dont les teintes chaudes renforcent la sensualité de la scène, est presque naturaliste. Pour les œuvres de plus grande dimension, *L'Histoire de l'eau* ou *L'Histoire du feu* -car la transformation ou l'évolution des éléments sont le thème favori de l'artiste-, les impératifs techniques l'obligent à découper la scène en registres qui se prêtent à une présentation simplifiée du sujet. *L'Histoire de l'eau* (pâte de verre, Salon SNBA 1894 ; Paris, musée d'Orsay) montre successivement la neige des cimes qui fond sous l'action de Phoebus, le Torrent, la Prairie et enfin le Fleuve qui se jette dans la mer. Le décor de chacune de ces scènes se limite à quelques éléments, rocher, fleurs, poissons, qui suffisent à les situer.

Georges Lacombe (1868-1916) s'engage au contraire dans la direction d'un symbolisme savant marqué par les cours d'occultisme de Jules Bois. Pour *Isis* (bois, Salon des Artistes indépendants, 1896 ; Paris, musée d'Orsay) il s'inspire de la nature pour signifier la vie : des cheveux de la déesse naît une allée d'arbres, tandis que de ses seins coule un lait rouge qui fait éclore des fleurs pentamères.

Medardo Rosso (1858-1928) franchit l'étape du passage à la ronde-bosse, qui a pour conséquence l'obligation pour l'artiste de se contenter d'une indication de paysage. *Conversation dans un jardin* (bronze, 1896 ; Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna) montrerait ainsi Rosso lui-même debout dans le jardin des Noblet, avec deux dames. Mais rien ne permet d'identifier le jardin des Noblet, ou même un jardin, quel qu'il soit. En effet, l'artiste ne s'intéresse pas au sujet, mais au rapport de la lumière et de la forme, et moins au paysage qu'à la suggestion de l'atmosphère dans laquelle se meuvent les figures : « Tout objet en réalité fait partie d'un tout, et ce tout est dominé par une tonalité qui s'étend à l'infini comme la lumière... »² Boccioni l'avait bien compris : Anne Pingeot, dans *Italies. L'art italien à l'épreuve de la modernité 1880-1910*, cite la dédicace qu'il avait inscrit sur le *Manifeste technique de la sculpture futuriste* en le lui envoyant : « Au génie de Medardo Rosso, au seul grand sculpteur moderne qui ait essayé d'élargir l'horizon de la sculpture en rendant par la plastique les influences d'un milieu et les invisibles liens atmosphériques qui la rattachent au sujet. »³

Camille Claudel (1864-1943) suit un autre chemin : elle qualifie les petits groupes qu'elle exécute à la fin des années 1890 de « Croquis d'après nature » et même si *La Vague* (plâtre, SNBA 1897 ; marbre-onyx, 1898-1903 ; Paris, musée Rodin) offre un caractère décoratif fortement marqué par l'influence du Japon, elle est représentée avec un naturalisme que renforce le choix du matériau, le marbre-onyx dont les teintes évoquent celles de la mer. Et Camille suggère sa puissance en plaçant au creux de l'écume trois petites figures dont les proportions miniature mettent en évidence la force de la nature. A l'efficacité de cette représentation directe s'oppose,

² Cité par Edmond Claris, *De l'impressionnisme en sculpture. Auguste Rodin et Medardo Rosso*, Éditions de La Nouvelle Revue, 1902, p. 51.

³ Exp. Rome, Galleria Nazionale d'Art Moderna, Paris, musée d'Orsay, 2000-2001, p. 166.

comme le fait remarquer Valentina Anker, le parti adopté par des artistes comme Raoul Larche (1860-1912) ou Rodo de Niederhausern (1863-1913) : fidèles au principe traditionnel de l'allégorie, ils évoquent par l'intermédiaire de nus mouvementés la *Prairie et le ruisseau* (1893), la *Mer* (1894), la *Tempête* (1899) ou *La Seine et ses affluents* (1900) pour le premier, l'*Avalanche*, la *Cascade* et le *Torrent* pour le second qui les destine à une vaste composition intitulée *Poème alpestre* à laquelle il travaille à partir de 1891 et qu'il n'acheva pas.

Rodin (1840-1917) a lui-aussi recours au nu pour représenter *La Vague*, à la fin des années 1880, mais ce qu'il retient de l'élément marin, c'est son caractère ondoyant et par sa forme même, le groupe, constitué de « deux figures serpentant et ondulant en sens inverse, comme font les vagues qui se rencontrent et se joignent et se fuient »,⁴ suggère le mouvement de l'eau. Ce groupe, exposé en 1889 et de nouveau en 1900, connu par une série de photographies dues à Eugène Druet et parvenu à nous sous la forme d'une unique fonte en bronze aujourd'hui à Glasgow (Burrell collection), avait été réalisé par assemblage, comme beaucoup de petits groupes des années 1890.

Plusieurs furent exposés en 1900, fixés sur des colonnes, avec des titres tels que *La Source et la Montagne* ou *La Terre et la Mer* qui renvoient aux éléments. Ces titres avaient sans doute été imaginés à la dernière minute, après la réalisation de l'œuvre, mais confirment que, pour Rodin, la nature est toujours présente.

Elle peut l'être de façon allusive, ainsi dans *Jeux de nymphe* (marbre, vers 1900-1905 ? Paris, musée Rodin) : on devine que la scène se situe en extérieur aux grappes de roses sculptées sur la droite du bloc. Mais parfois aussi Rodin se montre bien plus précis. L'évocation de la nature est alors plus facile à appréhender d'abord dans le dessin qui offre plus de rapidité d'exécution et permet donc plus de liberté : « Entre la nature et le papier, j'ai supprimé le talent. Je ne raisonne pas, je me laisse faire...

C'est l'aboutissement de ma vie. »⁵ A côté de nus féminins qui occupent la plus grande partie de la feuille, Christina Buley-Urbe a remarqué qu'il ajoutait ici un minuscule village avec son clocher (*Ascension du génie*, vers 1900, D. 5050), là un bateau (*Naissance de Vénus*, vers 1900, D. 4824) après avoir retourné le nu féminin qui dans son sens d'origine était couché sur le dos (*Nymphea*, vers 1900, D. 3925).⁶ De part et d'autre d'une femme vue en raccourci de dos, le sexe étant représenté de façon précise, il dessine à la limite d'une zone bleue qui évoque la mer, un bateau et un demi soleil : l'aquarelle devient ainsi un paysage marin dont les éléments familiers contrastent avec la puissance de la femme, sorte d'allégorie de l'origine du monde. Mais le dessin, cette fois, n'a pas reçu de titre...

Le dessin D. 4806 a reçu un traitement assez semblable : il s'agit d'un nu féminin, lavé d'une teinte terre cuite, puis repris à l'aquarelle rose et ocre, et à la mine de

⁴ Arsène Alexandre, exp. *L'œuvre de Rodin*, Paris, pavillon de l'Alma, 1900, n° 130.

⁵ J. E. S. Jeanès, *D'après nature : souvenirs et portraits*, Besançon, 1946, p. 146.

⁶ Les dessins mentionnés ici, avec leurs numéros d'inventaire indispensables pour les identifier, sont tous conservés au musée Rodin et presque tous reproduits dans Antoinette Le Normand-Romain et Christina Buley-Urbe, *Auguste Rodin. Aquarelles et dessins*, Hazan, 2006.

plomb, des éléments nombreux de végétation (fleurs) et de paysage étant indiqués autour d'elle. Pour les représenter Rodin a utilisé avec beaucoup d'habileté les bavures de l'aquarelle. « Avez-vous remarqué comme parfois on reprend de la force (comme Anthée touchant la terre) rien qu'à regarder une fleur d'une couleur éclatante. 3 mai 1906 »⁷

Et en effet la nature irrigue en profondeur son oeuvre. «La nature parfois, à l'improviste, étend ces journées en apparence si semblables ; elle y ajoute des temps, des vacances entières qui précèdent le travail journalier ; elle ne laisse manquer aucune occasion à son ami. Des matins qui se sentent heureux l'éveillent, et il en reçoit sa part. Il regarde faire son jardin ou bien il va à Versailles, au réveil somptueux du parc, comme on allait au lever du roi. Il aime ces premières heures intactes. -On voit les animaux et les arbres chez eux, dit-il gaiement et il voit tout ce qui est le long du chemin et s'en réjouit.»⁸ Et le soir il allait attendre la tombée de la nuit en contemplant le paysage car il aimait les longues méditations silencieuses devant la nature -ou les oeuvres d'art. « La nature est toujours belle. Il faut seulement regarder et comprendre », disait-il à André Fontainas en traversant la Seine, un jour de mauvais temps.⁹ À Meudon il regardait longuement le paysage et une osmose s'établit naturellement entre celui-ci et le dessin : « Les moulures sont des bassins de rivière, c'est un encadrement » inscrit-il en marge d'un profil de moulures (D. 3414). Il est tentant de penser que ce genre de réflexions lui avait été inspiré par la vue que l'on a de la villa des Brillants, située à Meudon, qu'il avait acquise en 1895 : de la terrasse on découvre en effet la vallée de la Seine et ses coteaux qui « encadrent » le fleuve.

Poussant à l'extrême ce type de recherches, il finit par fondre le paysage et le nu féminin en une seule vision : dans *Le Glacier* (vers 1900, D. 4228), les rondeurs de la femme deviennent des montagnes surmontées de quelques constructions, le paysage étant complété à l'arrière plan par des glaciers esquissés à l'aquarelle bleutée. Et il en va de même avec *Montagnes des Alpes* (vers 1900, D. 4178). Geneviève Lacambre évoque à ce propos le dessinateur japonais Kuniyoshi (1798-1860) qui, dans une estampe offrant le même cadrage que *L'Origine du monde* de Courbet, transforme lui-aussi le nu féminin en paysage grâce à des petits personnages qui se dirigent vers le sexe d'où sortent des rayons, Dans le domaine de la sculpture, Rodin procède à le même assimilation qui l'entraîne bien au-delà de l'allégorie pratiquée par ses contemporains : il intitule *La Terre* (1894, bronze ; Paris, musée Rodin) un torse accidenté couché sur le ventre, « semblant faire effort pour se dégager de la glèbe dont il est comme partie intégrante, véritable motte de terre à forme humaine, balbutiement de la création »¹⁰ : il résultait de l'agrandissement, en juillet 1894,

⁷ René Chéruy, *Notes manuscrites*, arch. musée Rodin.

⁸ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, traduction de Maurice Betz, Paris, éditions Émile-Paul frères, [1907], 1928, p. 190-191.

⁹ André Fontainas, *Mes souvenirs du symbolisme*, [Paris, 1928], Bruxelles, 1991, p. 69.

¹⁰ Arsène Alexandre, exp. *L'œuvre de Rodin*, Paris, pavillon de l'Alma, 1900, n° 1900, n° 88.

d'une esquisse en terre endommagée lors de la cuisson : telle quelle, l'oeuvre le satisfait au point qu'il l'exposa en 1896 à Genève et à Paris, au Salon de la Société nationale des beaux-arts (hors catalogue), puis la fit fondre en 1899 pour Emil Heilbut. Comme toujours ou presque, chez Rodin, il faut rejeter la possibilité d'un sujet déterminé antérieurement à la réalisation de l'oeuvre, même si le titre aide à comprendre celle-ci, ainsi que le comprirent Antoine Bourdelle et plus tard Joseph Adolf Schmoll gen. Eisenwerth : « la figure et la base sur laquelle elle repose sont faites de la même matière, afin de donner l'impression que la figure a été fraîchement modelée dans la glaise, impression encore soulignée par l'aspect inachevé de la figure. [Schmoll] remarque d'autre part l'union intime entre la figure et la terre au-dessous d'elle ; ici encore le côté fragmentaire accentue l'effet. [Il] en tire la conclusion que le titre *La Terre* s'applique aussi bien à la figure elle-même qu'aux glèbes dont elle se détache à peine. »¹¹

En réalité Schmoll ne faisait que reprendre un beau passage de Judith Cladel d'où il ressort clairement que le titre s'imposa de lui-même. « Nous lui dûmes au revoir ; il ouvrit la porte pesante. Le ciel [...] envoya ses rouges reflets [...] sur un torse de bronze doré allongé dans son rayonnement : la figure s'embrasa. D'après la force de son modelé, son ampleur de mouvement où ils retrouvèrent le style de la Nature même, les admirateurs de Rodin ont nommé ce corps de femme couché sur le ventre, le cou penché et décapité, *la Terre*. Le soleil de cette fin de jour agrandissait encore le symbole et baisait lentement le dos et les reins de la figure comme une cime de montagne.»¹²

La Mort d'Athènes (marbre, 1902, Liverpool, Walker Art Gallery) offre un autre exemple de l'assimilation du corps féminin à la nature, sur lequel Rodin lui-même s'est exprimé : ce groupe « qui ondule comme une chaîne de collines –et c'était bien là son intention », note René Chéruy qui fut le secrétaire de Rodin par intermittences entre 1902 et 1908, fut réalisé par assemblage à partir de figures préexistantes. « Je n'ai pu retirer beaucoup de la plinthe car c'est malheureusement *le sujet*. C'est la montagne qui accompagne cette montagne vivante qu'est le corps de l'adolescente qui ondule comme elle », déclara en effet Rodin à James Smith qui venait d'en faire l'acquisition.¹³ La deuxième version, de dimensions plus importantes, fut réalisée pour August Thyssen en 1906, et donna lieu, à la demande de celui-ci, à un commentaire de Rainer Maria Rilke : « La ville d'Athènes qui vivait autrefois comme une belle femme attirant par sa beauté glorieuse les regards admiratifs du monde, n'existe plus. Son corps qui, debout, montait comme l'Acropole, couché maintenant il ne forme qu'une montagne, dont les contours caressés par la lumière vibrent dans des lignes plaintives et tristes. Ainsi elle dort profondément la douce figure qui fleurit des souvenirs lointains, posée dans sa main droite, le bras gauche perdu dans sa chevelure éparse. Et de son corps et de son sommeil, elle enferme un passé

¹¹ Catherine Kraemer, « Rodin revu », *La Revue de l'Art*, n° 74, 1986, p. 64-72

¹²Judith Cladel, « Le sculpteur Auguste Rodin pris sur la vie », *La Plume*, n° 328, 15 décembre 1902, p. 1403.

¹³ Non daté [1903 ?]. Perry Green, Fondation Henry Moore.

lumineux : les débris divins des statues adorées, des pieds d'héros (sic), des seins de déesse, des têtes d'éphèbes et la flore des chapiteaux (sic) où la sève heureuse circule encore. Et du pied de cette montagne une foule de jeunes fleurs monte comme pour chercher les sœurs d'antan disparues. Ce marbre exécuté dans un modelé montrant les nuances les plus fines, exhale une atmosphère de nuit tombante, infiniment triste dans sa douceur de lune. »¹⁴

La démarche de Rodin est sans aucun doute la plus originale et celle dont les racines plongent le plus profondément dans la personnalité même de l'artiste, renvoyant notamment à son admiration pour l'antique. Même si l'on est tenté de mettre en regard de ses oeuvres des textes poétiques, ainsi ces vers de Mallarmé, « Dans l'onde toi devenue / Ta jubilation nue » (*Petit Air*), comme nous l'a suggéré l'un des auditeurs, sa démarche n'est pas une démarche littéraire, mais une démarche plastique : Rodin part toujours des formes et ce sont elles qui génèrent une interprétation que vient expliciter en dernier lieu un titre. Le mérite de l'artiste est d'être capable de percevoir et de faire émerger la vérité profonde propre à chaque oeuvre.

Artiste très original, Boleslas Biegas (Varsovie, 1877-Paris, 1954), arrivé à Paris en décembre 1901, offre le cas d'une réaction précoce contre Rodin avec lequel il n'eut, semble-t-il aucune relation. Imprégné des traditions slaves, proche des milieux symbolistes nordiques, il expose dès 1902 le buste de *Dieu* et *La Plume* lui consacre alors un numéro spécial -ce qui constitue un hommage exceptionnel pour un sculpteur auquel, avant lui, seul Rodin avait eu droit. Son oeuvre sculptée, créé pour l'essentiel avant 1910, est marqué par un antinaturalisme qui trouve en partie sa source dans l'art populaire polonais. Le *Sanctuaire enchanté* (plâtre, 1902 ; Lyon, musée des Beaux-Arts) est caractéristique de son travail par les formes géométriques, la hiératisation, l'abandon de la ronde-bosse. Éléments humains, tels que masques, ces masques sans oreille, aux yeux profondément enfoncés dans des orbites creuses, au crâne lisse et arrondi, qui apparaissent dans bon nombre de ses oeuvres, et éléments architecturaux s'y confondent : la façade du sanctuaire devient visage, les torsos tours, les bras arc... *L'Île d'amour* (plâtre, 1903 ; Lyon, musée des Beaux-Arts) renvoie à *L'Île des morts* d'Arnold Böcklin et annonce le cycle de la *Mystique de l'infini* qui l'occupe dans la dernière partie de sa vie, alors qu'il s'est consacré à la peinture.¹⁵

Bien avant la guerre de 1914 toutefois, le symbolisme passe de mode. Un artiste comme Georges Lacombe évolue vers une forme de classicisme et dans ses *Femmes damnées* (bois, 1907 ; coll. part.) de même que dans *La Danse* (marbre, 1911-13 ; Paris, musée d'Orsay) de Joseph Bernard (1866-1931), il ne reste des recherches menées dans la dernière décennie du XIX^{ème} siècle que la façon d'utiliser quelques éléments

¹⁴ Rainer Maria Rilke, décembre 1905, Paris, arch. musée Rodin.

¹⁵ Cf. Xavier Deryng, « Le *Sphinx* de 1902 de Boleslas Biegas au musée d'Orsay », *Revue du Louvre et des musées de France*, 1988-1, p. 53-56.

plus décoratifs que naturaliste pour situer la scène dans une nature paradisiaque, dépourvue de toute profondeur.

Au cours de la discussion qui a suivi, et dont nous avons réintégré ci-dessus les autres points, Dario Gamboni fait remarquer que l'on pourrait aussi considérer le terme de nature dans un sens plus large et rapprocher le travail du sculpteur du processus de l'évolution naturelle : la démarche de Rodin, assemblant, transformant des formes précédemment modelées pour créer de nouveaux groupes, souvent qualifiée de "marcottage" par comparaison avec les pratiques des jardiniers, s'inscrit parfaitement dans le mouvement universel d'évolution des formes.