

# Inventer l'œuvre

**Aline MAGNIEN**

## Résumé

La présence de l'art contemporain dans les musées est souvent devenue un poncif de la pensée muséographique. Destinée à renouveler les publics en les rajeunissant et en les diversifiant, utilisée pour rénover l'image du musée, encore trop poussiéreuse pour certains, la présence de l'art contemporain peut cependant avoir une véritable signification critique. Le présent permet de repenser le passé, non pas seulement quand l'art se donne pour référence une œuvre du passé qu'il manipule ou questionne, mais parce que sa manière de poser certaines questions nous invite à réinterroger les œuvres du passé. Philippe Junod parlait de ce sujet de la « démarche de l'écrivain », Daniel Arasse d'« anachronismes » volontaires. La confrontation réalisée lors de l'exposition « Inventer l'œuvre, Rodin et les ambassadeurs » a permis d'étudier la façon dont l'art contemporain nous amenait à « inventer » l'œuvre, c'est-à-dire à la faire advenir parfois, à la relire souvent.

**Mots-clés :** musée Rodin, muséographie, chef-d'œuvre, sculpture du XX<sup>e</sup> siècle, publics, histoire de l'art, repenser le passé.

## Abstract

The presence of contemporary art in museums has become a commonplace in museography. Intended to renew attendance by attracting younger and more diverse visitors, used as an argument to change the image of museums, still considered by some to be too fusty, contemporary art may nonetheless have real critical meaning. This contribution will rethink the past, not only because art uses works from the past as references which it manipulates or questions, but also because the way it asks certain questions incites us to re-examine past works. Philippe Junod spoke of this as a way to read history backwards, while Daniel Arasse referred to intentional "anachronisms". The confrontation with the past at the exhibition entitled "Inventer l'œuvre. Rodin et les ambassadeurs" was an illustration of the way contemporary art brought us to "invent" the work of art, sometimes making it emerge and often reinterpreting it.

**Keywords:** Musée Rodin, museography, masterpiece, twentieth-century sculpture, visitors, art history, rethinking the past.

## Naissance d'une exposition

L'exposition « L'Invention de l'œuvre, Rodin et les ambassadeurs<sup>1</sup> », montée au musée Rodin du 6 mai au 4 septembre 2011, constitue le point de départ de cet article ; issue d'une réflexion menée, à l'origine, sur la question du « chef-d'œuvre » chez Rodin, elle présentait à la fois

---

1. Le catalogue a été co-édité par Actes Sud et le musée Rodin en 2011, avec des contributions de Dominique Viéville, Aline Magnien, Roland Recht et Thomas Schlessler en particulier.

des œuvres de celui-ci et des œuvres d'artistes modernes et contemporains. Les « ambassadeurs », puisque c'est ainsi qu'ils avaient été dénommés, étaient Jean Arp, Willem De Kooning, Richard Serra, Joseph Beuys, Sophie Ristelhueber, Eric Cameron, Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers, Jean Fautrier, Bruce Nauman, Jean Dubuffet, Urs Fisher, Douglas Gordon, Ugo Rondinone, Eduardo Paolozzi, Anthony Caro, Cy Twombly, Haim Stainbach, Lucio Fontana, Alberto Giacometti<sup>2</sup>.

Dans un musée monographique, dont les collections fort riches ne sont accessibles au public qu'en partie, en raison de l'exiguïté des locaux, et dont la renommée va, semble-t-il, croissant, la programmation des expositions temporaires, deux par an depuis 2005, constitue, en elle-même, un exercice délicat. Une des missions du musée est de travailler à la valorisation de l'artiste, et de faire connaître son travail. Mais comment éviter l'ennui et la répétition ? Ou le sentiment de déjà-vu avec un artiste aussi connu que Rodin, malgré la grande richesse des fonds ?

Depuis la réouverture, après travaux, de la salle d'exposition temporaire en 2005, ont donc alterné des expositions qui se concentrent sur le travail du sculpteur — « La Fabrique du portrait : Rodin face à ses modèles<sup>3</sup> » ; « Corps et décors, Rodin et les arts décoratifs<sup>4</sup> » ; « Rodin, la chair, le marbre<sup>5</sup> » —, d'autres qui le confrontent à des artistes modernes ou contemporains (Rodin, Brancusi, Giacometti, Louise Bourgeois, Vermeiren...) — « La sculpture dans l'espace<sup>6</sup> », « Matisse-Rodin, un parcours sans fin<sup>7</sup> », « Mapplethorpe-Rodin<sup>8</sup> » — ou à des personnalités comme Sigmund Freud — « Rodin et Freud collectionneurs, la passion à l'œuvre<sup>9</sup> » —, ou encore

2. Le choix des artistes contemporains a été réalisé par Dominique Viéville avec la collaboration de Noëlle Chabert, Amélie Lavin et Marc Bembekoff.

3. Présentée au musée Rodin du 10 avril au 23 août 2009 (puis à Angers du 4 décembre 2009 au 28 mars 2010 et Amiens, musée de Picardie, du 11 juin au 5 septembre 2010) ; voir MAGNIEN (Aline) (dir.), *Rodin : la fabrique du portrait*, catalogue d'exposition, Paris, Skira-Flammarion/Musée Rodin, 2009.

4. Présentée à Évian, Palais Lumière du 13 juin au 20 septembre 2009 et, dans une seconde version, à Paris au musée Rodin du 16 avril au 22 août 2010 ; voir le catalogue BLANCHETIÈRE (François) et al., *Corps et décors : Rodin et les arts décoratifs*, Paris, Alternatives, 2009.

5. Présentée au musée Rodin du 8 juin 2012 au 1<sup>er</sup> septembre 2013 ; voir le catalogue MAGNIEN (Aline) (dir.), *Rodin, la chair, le marbre*, Paris, Hazan/Musée Rodin, 2012.

6. Présentée au musée Rodin pour la réouverture après travaux du 18 novembre 2005 au 26 février 2006 ; voir le catalogue LE NORMAND-ROMAIN (Antoinette) (dir.), *La Sculpture dans l'espace, Rodin, Brancusi, Giacometti...*, Paris, Musée Rodin, 2005.

7. Présentée au musée Matisse de Nice du 20 juin au 27 septembre 2009 puis à Paris du 22 octobre 2009 au 28 février 2010 ; voir le catalogue LEHNI (Nadine), PULVENIS DE SÉLIGNY (Marie-Thérèse) et al., *Matisse-Rodin*, Paris, Musée Rodin/Réunion des musées nationaux, 2009.

8. Exposition prévue au musée Rodin au printemps-été 2014.

9. Présentée au musée Rodin du 15 octobre 2008 au 22 février 2009 ; voir le catalogue VIÉVILLE (Dominique), GARNIER (Bénédicte) (dir.), *Rodin-Freud, collectionneurs, la passion à l'œuvre*, Paris, Nicolas Chaudun/Musée Rodin, 2008.

qui présentent des œuvres liées d'une façon ou d'une autre à son travail — « Henry Moore, l'atelier, sculptures et dessins<sup>10</sup> ».

La politique scientifique conduite par Dominique Viéville, directeur du musée entre fin 2005 et fin 2011, reposait en grande partie sur la volonté de repenser l'œuvre de Rodin en la mettant en regard avec l'art des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles<sup>11</sup>. Une programmation systématique d'expositions d'art contemporain, en relation le plus souvent avec les thèmes des expositions principales, avait été mise en place. Menée par D. Viéville et la cellule Art contemporain du musée, cette programmation a montré, parmi d'autres, Michel Verjux (illustration I, 1)<sup>12</sup>, Anthony Caro, Eugène Dodeigne, Étienne Bossut, Wim Delvoye, Gillian Wearing, Douglas Gordon, ou Paul-Armand Gette, renouant ainsi, après une période d'interruption, avec une tradition du musée Rodin, longtemps défenseur de la Jeune sculpture, et qui avait exposé Étienne Martin (1972), Joseph Bernard (1973), Louis Leygue (1974) ou Robert Wlerick (1982) pour ne citer qu'eux ou encore Giuseppe Penone<sup>13</sup>. Il ne s'agissait pas cependant de privilégier l'art sculptural, dont la définition aujourd'hui est d'ailleurs complexe, mais plutôt une certaine idée de l'art, à travers la vidéo des programmations de la Nuit des musées ou des cycles autour du Corps sculptural<sup>14</sup>.

Ces confrontations s'inscrivent dans un contexte devenu courant voire banal. On connaît au Louvre la série des Contrepoint, lancée par Henri Loyrette et Marie-Laure Bernadac, mais comme cette dernière le faisait remarquer dans une interview récente à *Paris-Art*, le phénomène a commencé dès 1990 à l'étranger et en particulier au Pays-Bas. Chaque établissement, cependant, pour des raisons qui lui sont propres, pratique ces rencontres entre les artistes du passé et ceux d'aujourd'hui de façon différente : insertion des œuvres dans les collections permanentes, commande à un artiste pour des salles particulières, expositions temporaires dédiées, ou au contraire simple confrontation, voire juxtaposition occasionnelle.

10. Présentée au musée Rodin du 15 octobre 2010 au 27 février 2011 ; voir le catalogue PINET (Hélène) *et al.*, *Henry Moore, l'atelier, sculptures et dessins*, Paris, Beaux Arts éditions/Musée Rodin, 2010.

11. Cette action était conduite par Noëlle Chabert et Amélie Lavin, toutes deux conservatrices chargées de l'art contemporain au sein du musée.

12. *Projections sur seuils, sols, socles et autres supports*, dans le cadre de La Nuit des musées, Musée Rodin, 20 mai 2006 ; voir le catalogue *Rodin/Michel Verjux*, Nuit des musées, textes de Michel Verjux, Benoît Mahuet, Paris, Musée Rodin, 2006. Le premier chiffre des références des illustrations renvoie au cahier couleurs, paginé en chiffres romains de I à IV.

13. *Giuseppe Penone*, 29 juin-12 septembre 1988, Paris, Musée Rodin, 1988, texte de Philippe Piguet, « *De natura rerum* ».

14. Voir CROS (Caroline) (dir.), *Qu'est-ce que la sculpture aujourd'hui ?*, Beaux-Arts éditions, octobre 2008.

L'art contemporain est souvent considéré comme le moyen d'attirer un public différent et de le rajeunir, puisque l'on sait que son public est, en général, un peu plus jeune et, surtout, d'un niveau socio-culturel plus élevé que celui du reste de la population<sup>15</sup>. C'est une sorte d'assurance sur l'avenir, les enquêtes montrant que la fréquentation assidue des musées et lieux culturels, en dehors peut-être des touristes étrangers, est principalement le fait d'une tranche féminine plutôt âgée de la population. Mais cette présentation d'artistes contemporains dans un lieu où l'on ne s'attend pas forcément à la trouver, et qui n'est pas ce que l'on vient y chercher *a priori*, est aussi vue comme un moyen de former l'œil et le regard d'un visiteur, dont on sait, aussi, que ses relations avec ces formes d'art ne sont pas toujours faciles<sup>16</sup>. Il s'agit là de visées à la fois stratégiques et scientifiques.

## Un contexte particulier

Pour en revenir à l'exposition, « Inventer l'œuvre », les futurs travaux de rénovation devant avoir pour effet de réduire les espaces de présentation, nous avons le souhait de continuer à montrer, durant cette période<sup>17</sup>, les œuvres majeures ou « chefs-d'œuvre » de l'artiste, afin de ne pas en priver nos visiteurs, souvent venus de fort loin, et de proposer, par conséquent, une exposition exclusivement centrée sur Rodin.

Mais qu'est-ce qu'un « chef-d'œuvre » de Rodin ? Outre le fait que la notion a été très contestée et que la remise en cause des hiérarchies a été souvent au cœur de la réflexion du XX<sup>e</sup> siècle sur les arts, la question s'est rapidement posée de ce que nous allions montrer dans ce cadre<sup>18</sup>. Les « chefs-d'œuvre » de Rodin ne sont pas forcément ceux de son temps, et changent également selon les publics concernés. Les appréciations et les échelles de valeur du public « savant » ne sont pas non plus toujours les mêmes que celles du visiteur non spécialisé. Si le *Baiser* reste

15. La chose est très faiblement confirmée par les études de publics qui se suivent et se ressemblent, si tant est que leurs modes d'approche soient probants ; voir DONNAT (Olivier) « Les études de publics en art contemporain au ministère de la Culture », LARDELLIER (Pascal) (dir.), « Le regard au musée », *Publics et musées*, n° 16, 1999, p. 141-150. Le numéro constitué par les actes d'un colloque est tout entier consacré à ces questions.

16. Voir les études déjà anciennes de Raymonde Moulin citées par Olivier Donnat, ou celles de HEINICH (Nathalie), « Les rejets de l'art contemporain », *Publics et musées*, n° 16, *op. cit.*, p. 151-162 ou *Le Triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minit, 1998.

17. À la suite de décalages inévitables dans ce genre de programmation, les travaux se sont déroulés ultérieurement et cela a permis l'évolution du projet.

18. Voir le recueil d'articles, déjà un peu ancien mais toujours intéressant, dans ROQUE (Georges) (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000.

pour beaucoup une des œuvres majeures de Rodin, cette hiérarchie n'est pas adoptée par un public plus informé qui peut préférer le *Balzac* ou *l'Homme qui marche* (illustration I, 2).

Venait s'y greffer une autre question, importante chez un artiste qui a laissé un très riche fond d'atelier, composé de terres cuites, de dessins, et de plâtres dont le statut parfois reste à préciser. Dans cette masse patiemment inventoriée par les équipes du musée, rangée, classée, étudiée et mise en valeur, à travers des expositions et des publications, comment une œuvre émerge-t-elle, sort-elle du chaos créatif, de l'indétermination initiale ? Comment un artefact d'atelier devient-il œuvre ? Quels phénomènes marquent-ils cette émergence ?

La situation très particulière du musée Rodin, dont le directeur est l'ayant droit direct de Rodin et possède donc les droits moraux et, jusqu'à une date assez récente, les droits patrimoniaux, a contribué à faire évoluer de façon originale cette notion d'œuvre. Il est clair que la mise en place de ce principe n'a pas été simple comme le montre le procès de 1919<sup>19</sup>, et que les évolutions sont constantes au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Sans financement public et avec un droit d'édition qui se restreint au fil des ans mais qui reste une source de revenus importants, il est certain que grâce à cette possibilité de fondre des bronzes, de réaliser des tirages, parfois à la demande des grands collectionneurs de Rodin, le musée a contribué à l'évolution du regard, à la ré-invention de l'œuvre. Il serait possible de citer beaucoup d'œuvres dans différents matériaux, comme ce *Masque de femme coiffée à la mode de 1880*, modèle inconnu (illustration II, 3), et dont le musée a fait éditer le bronze, sans doute à la demande du grand collectionneur américain Jules Mastbaum<sup>20</sup>. Le choix récent, pour ne citer que celui-là, de reprendre l'édition du *Pierre de Wissant nu, sans bras et sans tête* (illustration II, 4) (dont il n'existait qu'un seul exemplaire connu) est orienté par une vision très moderniste de Rodin.

Il ne suffit pas, en effet, que l'artiste ait travaillé ; nombre de ses productions peuvent rester dans son atelier comme esquisses, études, tentatives

19. Ce procès pour faux et contrefaçons, instruit au cours de l'année 1919 contre les frères Montagutelli, le sculpteur Jonchery et d'autres, est aussi l'occasion de préciser le rôle du directeur du musée Rodin ; voir Archives du musée Rodin (AMR), Procès des faux Rodin, 8<sup>e</sup> chambre correctionnelle de la Seine, dossier n° 5.044 et suiv.

20. Les grandes commandes de Jules Mastbaum dans les années 1920 au moment de la création du musée Rodin de Philadelphie ont aussi fait émerger des sujets comme celui du *Bacchus à la cuve* dont il n'existait qu'un marbre et qui a été fondu alors ou encore la copie en marbre du *Baiser*, réalisée avec l'accord du musée. Je remercie François Blanchetière d'avoir attiré mon attention sur ce point.

ou essais, dont le destin peut être la destruction ou la perte, surtout pour la sculpture en terre ou en plâtre, d'une grande fragilité et difficile à protéger. Pour qu'il y ait œuvre, il faut le désir ou la volonté de l'artiste, plus ou moins clairement affirmé, mais aussi une instance instauratrice, sous forme d'agents, de dispositifs internes ou externes qui contribuent à fabriquer l'œuvre<sup>21</sup>. Il faut, soit une reconnaissance de l'artiste lui-même, soit une reconnaissance extérieure, ou les deux, et qui peuvent intervenir parfois fort tard. L'admiration pour le *Balzac* a été longue à devenir partagée et, comme l'écrivait Marcel Proust des *Quatuors* de Beethoven, l'œuvre a mis un certain temps à fabriquer son public<sup>22</sup>.

Pour le sociologue américain Howard Becker<sup>23</sup> : « Une fois l'œuvre réalisée, il faut encore que quelqu'un y soit sensible, affectivement ou intellectuellement, "y trouve quelque chose", l'apprécie en somme. C'est la vieille énigme : "si un arbre tombe dans la forêt et que personne ne l'entende, a-t-il fait du bruit ?" On songe, *mutatis mutandis*, au poème de Jules Supervielle, "La demeure entourée", et à sa conclusion : "Si nul ne pense à moi", dit l'étoile, "je cesse d'exister"<sup>24</sup>. »

L'idée développée par H. Becker, lui-même musicien de jazz par ailleurs, et donc sensible à cette question de l'interprétation et de son articulation avec la partition, c'est que l'œuvre n'existe vraiment ou n'atteint un certain degré d'existence et de visibilité que grâce à de nombreux participants, parmi lesquels trouvent place aussi ceux qui en ont parlé, qui l'ont critiquée et lui ont ainsi permis d'accéder à une certaine lumière<sup>25</sup>.

« Le cercle entier de la vie des œuvres et de leur action a autant de droits, disons même plus de droits que l'histoire de leur naissance [si bien] que le problème serait moins de traiter les œuvres en corrélation avec leur temps que, dans le temps où elles sont nées, de présenter le temps

21. Voir en particulier les travaux de Pierre Bourdieu.

22. PROUST (Marcel), « À l'ombre des jeunes filles en fleurs », *La Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1919, t. III, p. 130 : « Il faut que l'œuvre [...] crée elle-même sa postérité ». Le *Balzac* (1898) de Rodin n'a été installé à Paris qu'en 1939.

23. BECKER (Howard), *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 30 (éd. orig. *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982, p. 28).

24. SUPERVIELLE (Jules), *Ceuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 330-331. Voir MOULIN (Raymonde), *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995, et en particulier « Champ artistique et société industrielle capitaliste », p. 34-54 (1<sup>re</sup> éd. dans *Mélanges en l'honneur de Raymond Aron*, t. 2, *Science et conscience de la société*, Paris, Calmann-Lévy, 1971, p. 181-204). Et « Le marché et le musée », *ibid.*, p. 206-236, et surtout p. 218 et suiv. (1<sup>re</sup> éd. *Revue française de sociologie*, vol. 27, n° 3, 1986, p. 369-395).

25. « Les mondes de l'art exercent par le biais de tous les autres participants, une influence sur les œuvres qui ne prend pas fin avec la mort de l'artiste », BECKER (Howard), *Les Mondes de l'art*, *op. cit.*, p. 212.

qui les connaît», écrivait Danièle Cohn, se faisant l'interprète de la pensée d'Hubert Damisch<sup>26</sup>.

L'idée que cette vie se poursuit au-delà de leur naissance est une de celles qui ont présidé à la réalisation de « L'Invention de l'œuvre », dans le sens où une œuvre, au fond, continue d'être inventée, instaurée, presque créée par le regard et la parole, bien après son acte officiel de naissance. Chose que l'on sait bien dans les domaines littéraires, particulièrement au théâtre et en musique — où l'interprétation fait exister une œuvre, et peut aussi la ré-inventer —, mais notion que l'historicité, l'incarnation et la plasticité de l'œuvre d'art occultent. Pourtant, il suffit de voir combien les visiteurs sont surpris de découvrir, au sein d'une exposition, des œuvres tout à fait accessibles en temps ordinaire dans le parcours des collections permanentes, pour se rendre compte de l'impact visuel et du rôle de révélateur que joue la « mise en exposition ».

Parmi ceux qui interviennent dans le destin *a posteriori* d'une œuvre d'art, il y a aussi les artistes. Non seulement parce qu'ils la regardent, s'en inspirent, s'en nourrissent, parfois la plagient ou la parodient, mais aussi, et surtout, parce que leur propre création nous amène à regarder autrement une œuvre du passé et à la relire à la lumière des apports esthétiques et intellectuels des générations suivantes.

Très vite, s'est donc imposée l'idée qu'il fallait faire une large part à l'art moderne et contemporain dans l'indéniable évolution de cette notion de chef-d'œuvre et de l'évaluation des œuvres qui s'ensuit. Dans quelle mesure, en effet, les transformations de l'art avaient-elles contribué à modifier notre regard, nous incitant à relire autrement l'œuvre, et à la réinventer au cours du XX<sup>e</sup> siècle ? Le surgissement au fil des années des assemblages et des abattis, l'importance prise par les plâtres ou par des travaux *a priori* inachevés, invitaient à se poser la question des modifications dans la perception des œuvres, autrement dit d'une historiographie qui peine, en l'occurrence, à voir le jour.

Il peut donc y avoir, et le cas de Rodin qui gardait presque tout ce qu'il faisait est à cet égard significatif, un glissement des artefacts d'un champ à un autre, du statut d'objet provisoire à celui d'œuvre voire de chef-d'œuvre. Un chef-d'œuvre peut, en revanche, être déclassé aux yeux d'une partie du public, par exemple, et être réinvesti par d'autres publics ou d'autres pratiques. Comme l'a montré Michel de Certeau, le public

---

26. COHN (Danièle) (dir.), *Y voir mieux, y regarder de plus près : autour d'Hubert Damisch*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, «Aesthetica», 2003, «Avant-propos», p. 10.

« bricole » et subvertit les œuvres en leur assignant d'autres fonctions, avec l'aide parfois des institutions elles-mêmes<sup>27</sup>. Selon Claude Lévi-Strauss, l'art est à mi-chemin entre « la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique ; car tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance <sup>28</sup> ».

C'est ainsi que le *Baiser* devient témoin devant lequel on échange des promesses de mariage, ou boîte à musique, et que le *Penseur*, plus modestement encore, se transforme en gomme sur la table de travail, accéder au statut de produit dérivé étant, pour une œuvre d'art, une forme de canonisation<sup>29</sup>. Cette dernière s'insère alors, comme Jean Baudrillard le soulignait, dans un « système des objets », dans lequel elle trouve aussi sa place, système qui duplique et réplique au sens propre, qui dégrade à certains égards, mais qui peut aussi fabriquer autre chose, donnant ainsi naissance à une nouvelle œuvre<sup>30</sup>. Tout le monde « bricole » avec les œuvres : les pouvoirs publics comme les individus, les sociétés humaines comme les différents groupes qui les constituent, les artistes comme les conservateurs de musée ou les commissaires d'exposition. Sans cesse, nous « inventons » les œuvres et les artistes évidemment au premier chef.

### Parler d'œuvre ? *La Robe de chambre de Balzac*

S'il n'est pas forcément bien vu de parler de « bricolage », il ne l'est pas non plus de parler d'œuvre, *a fortiori* de chefs-d'œuvre<sup>31</sup>.

Comme le faisait remarquer Pierre Sauvanet : « d'une part, il n'y a jamais eu autant d'artistes (plastiques notamment) pour refuser dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle — et encore aujourd'hui — le terme d'œuvre, en lui préférant celui de “travail”, de “production”, de “processus”, de “dispositif”, d’“acte d'art”, etc. ; d'autre part, un des textes récents d'esthétique (plastique, mais pas seulement) les plus importants s'intitule

27. CERTEAU (Michel de), *L'invention du quotidien : 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio », 1990, p. XXXVI et suiv.

28. LÉVI-STRAUSS (Claude), *La Pensée sauvage*, Paris, Pocket, 1990, p. 37 (1<sup>re</sup> éd. Paris, Plon, 1962).

29. Voir MCGREGOR (Neil), « Chef-d'œuvre : valeur sûre ? », dans *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?*, Paris, Gallimard, « Arts et artistes », 2000, p. 67-103 ; l'artiste Colin Painter qui fut à l'origine de l'exposition *At home with Constable's Cornfield* (National Gallery, London, 14th February-21st April 1996) a fait l'objet d'une exposition au musée Ingres de Montauban du 4 juillet au 1<sup>er</sup> octobre 2008.

30. BAUDRILLARD (Jean), *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, *passim*.

31. Voir KLEIN (Rober), « L'éclipse de l'œuvre d'art », dans *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 403-410 (1<sup>re</sup> éd., *Vie des Arts*, n° 47, été 1967, p. 40-50).

*L'Œuvre de l'art*<sup>32</sup> et semble donc bien vouloir "réancrer" l'art dans la tradition de l'œuvre<sup>33</sup> ».

En 2010, l'exposition inaugurale du Centre Pompidou-Metz, « Chefs-d'œuvre ? » se voulait à la fois interrogative et provocatrice, dans le paysage intellectuel et artistique de ces dernières années. Et y figurait, à la demande expresse de Laurent le Bon, commissaire de l'exposition et directeur du Centre Pompidou-Metz, la *Robe de chambre de Balzac*, « œuvre » réalisée par Rodin dans le cadre de ses études pour le monument à Balzac<sup>34</sup> (illustration II, 5).

À l'origine, comme je l'ai indiqué, cette exposition du musée Rodin, « Inventer l'œuvre », portait sur la notion d'œuvre, voire de chef-d'œuvre chez Rodin ; les demandes qui ont pu nous être faites d'exposer la *Robe de chambre* de Balzac<sup>35</sup>, le glissement par conséquent de cette pièce hors du champ de l'artefact d'atelier vers le monde plus visible des salles d'exposition, l'analyse, même succincte de l'évolution de cette œuvre m'ont amenée à penser que c'était du côté de l'art du XX<sup>e</sup> siècle que l'on pouvait comprendre l'évolution du regard qui s'était produite. Au côté du travail des conservateurs, qui avaient inventorié, étudié, promu, (c'est leur rôle) des sculptures demeurées dans l'atelier et quasi inconnues à la mort de l'artiste, les évolutions de l'art, indépendamment même de l'œuvre du sculpteur, permettaient de comprendre cette modification du regard sur un certain nombre de pièces dont, de façon paradigmatique, celle-ci.

Peut-être faut-il poser aux œuvres d'art la question que les philosophes et linguistes posent au langage : que faut-il savoir pour comprendre

32. GENETTE (Gérard), *L'Œuvre de l'art*, 2 vol., Paris, Le Seuil, « Poétique », 1994-1997 (t.1 : *Immanence et transcendance* ; t. 2 : *La Relation esthétique*).

33. SAUVANET (Pierre), « L'œuvre de l'art contemporain », dans *L'œuvre d'art aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, « L'université des arts », 2002, p. 173-187, article auquel nous ne pouvons que renvoyer le lecteur, puisqu'il nous est impossible de le citer *in extenso*. Octavio Paz le soulignait à propos de l'œuvre de Duchamp : « C'est un espace ouvert qui provoque des interprétations nouvelles et évoque dans son inachèvement le vide sur quoi s'affirme l'œuvre » (PAZ [Octavio], *Deux transparents : Marcel Duchamp et Claude Lévi-Strauss*, Paris, Gallimard, « Nrf essais », 1970, p. 11).

34. La commande lui est passée en 1891 par la Société des gens de lettres. Présentée pour la première fois en 1898, l'œuvre est refusée par les commanditaires, ce qui suscite une polémique et blesse profondément l'artiste. Voir le catalogue LE NORMAND-ROMAIN (Antoinette) (dir.), 1898 : *le Balzac de Rodin*, Paris, Musée Rodin, 1998, *passim*. Et sur l'évolution du statut de cette œuvre, voir mon article MAGNIEN (Aline) « La robe de chambre de Balzac et les bretelles de Stendhal », dans *L'Invention de l'œuvre...*, *op. cit.*, p. 29-43.

35. Toute exposition suscite de nouvelles expositions : désormais la *Robe de chambre* fait partie des prêts potentiels. Voir sa présence prévue au sein de l'exposition *Lens Based Sculpture. The Transformation of the Concept of Sculpture through Photography*, Berlin, Académie des Beaux-Arts, 2014, dans la lignée du projet « Notation. Form und Kalkül in den Künsten der Nachkriegszeit » (2008).

l'énoncé : « le chat est sur le paillason<sup>36</sup> » ? Que faut-il savoir aujourd'hui de l'art et de ses évolutions, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, de l'historiographie et de ses mouvements, de la critique d'art et de ses tendances pour comprendre la *Robe de chambre de Balzac* et y voir une œuvre, voire un chef-d'œuvre ?

En matière d'art, le terme *invention* a deux sens que l'on trouve chez Littré respectivement sous les numéros 4 et 7 de l'article qui lui est consacré. Si l'invention est un terme de sculpture et de peinture défini comme « le procédé mental par lequel on trouve les images sensibles propres à exprimer le sujet aux yeux du spectateur, qu'il s'agisse d'une idée abstraite ou d'un événement vrai », ce que l'on appelait jadis l'*inventio*, en bonne rhétorique, l'invention désigne aussi la découverte de certaines reliques, comme l'*Invention de la Croix* : fête où l'Église célèbre la découverte par Hélène, femme (ou mère ?) de l'empereur Constantin, de la Croix sur laquelle Jésus a été crucifié<sup>37</sup>. Invention vient en effet d'*invenire* : trouver, et l'on parlera en archéologie de l'inventeur d'un monument ou d'un site, ou encore de Thoré-Burger en « inventeur » de Vermeer.

Si l'inventeur, au sens n° 4, reste bien le sculpteur Auguste Rodin, en donnant à l'État en 1916 la totalité de ses œuvres encore conservées par devers lui dans ses ateliers de Meudon, l'artiste a transformé, à certains égards, conservateurs, critiques et historiens de l'art en *inventeurs* (au sens n° 7) de son œuvre.

On peut se demander si Rodin n'en a pas été conscient, gardant des œuvres qu'il n'exposait pas mais qui avaient un sens pour lui ou pouvaient en avoir. La *Robe de chambre* de Balzac en est, là encore, l'exemple paradigmatique. En quête d'un vêtement pour son Balzac, Rodin, à un moment donné, choisit de le vêtir d'une sorte de robe de chambre. Si le moulage de la *Robe de chambre* a eu son rôle à jouer pour construire l'œuvre, et constitue une étape de la fabrication, relevant par l'idée qui la permet de l'*inventio*, et de la narration sous-jacente (Balzac en écrivain, se levant la nuit pour écrire, en proie à la brutalité de l'inspiration), on peut s'interroger sur la place de ce moulage du trempage-modelage initial. Cet objet dont l'utilité et le sens dans le processus artistique n'apparaissent guère n'a pu être conservé que par la volonté expresse de l'artiste,

36. Exemple commenté en particulier par SEARLE (John), *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 169 et suiv., et « Le sens littéral », *Langue française*, 1979, n° 42, p. 34-47.

37. L'église a deux fêtes pour la Croix : l'Invention de la Croix (le 3 mai) et l'Exaltation de la Croix (le 14 septembre).



Illustration 1

Michel VERJUX, *Poursuite au jardin (et au bassin)*, Nuit des musées, 20 mai 2006  
 (© musée Rodin, photo AndréMorin).



Illustration 2

«L'Invention de l'œuvre», vue partielle (photo Aurélien Mole).

Au premier plan, *Balzac* et le *Baiser*; à droite, Marcel BROOThAERS, *289 coquilles d'œufs*, 1966 (musée de Gand);  
 au fond, à gauche, Joseph BEUYS, *La Peau*, 1984 et, à droite, *Infiltration homogène pour piano à queue*, 1966  
 (Mnam/CCI, Centre Pompidou).

(© musée Rodin).



Illustration 3  
*Masque de femme coiffée à la mode de 1880*, fonte 1926  
(S. 651, bronze, © musée Rodin, photo Christian Baraja).

Illustration 4  
*Pierre de Wissant nu, sans bras et sans tête*  
(RFR 18, bronze, © musée Rodin, photo Jean de Calan).



Illustration 5  
*Robe de chambre de Balzac*  
(plâtre, S. 146, © musée Rodin, photo Christian Baraja).



**Illustration 6**  
 «L'Invention de l'œuvre», vue partielle (photo Aurélien Mole).  
 au premier plan : Cy TWOMBLY, *Untitled*, 2009 (coll. de l'artiste);  
 en arrière-plan : Sophie RISTELHUEBER, *Everyone # 14*, 1994  
 (V&A, Londres).



**Illustration 7**  
 «L'Invention de l'œuvre », vue partielle (© musée Rodin ; photo Aurélien Mole).  
 au premier plan : Bruce Nauman, *Butt to butt*, 1989 (Fonds national d'art contemporain);  
 au second plan : la section « Lisser » avec Jean ARP, *Gur*, 1963 (Fondation Arp) et une partie de la section  
 « Matières et matériaux » avec Lucio FONTANA, *Concetto spaziale, Natura (59-60-N.36)*, 1959-1960 (Mnam/CCI,  
 Centre Pompidou), et Jean DUBUFFET, *Pince bec*, 1960 (Fondation Dubuffet).



Illustration 8  
*Hélène de Nostitz*  
 (plâtre et lait de plâtre, S. 689, © musée Rodin ;  
 photo Christian Baraja).



Illustration 9  
*Nymph pleurant*  
 (plâtre, S. 2468, © musée Rodin ; photo Christian Baraja).

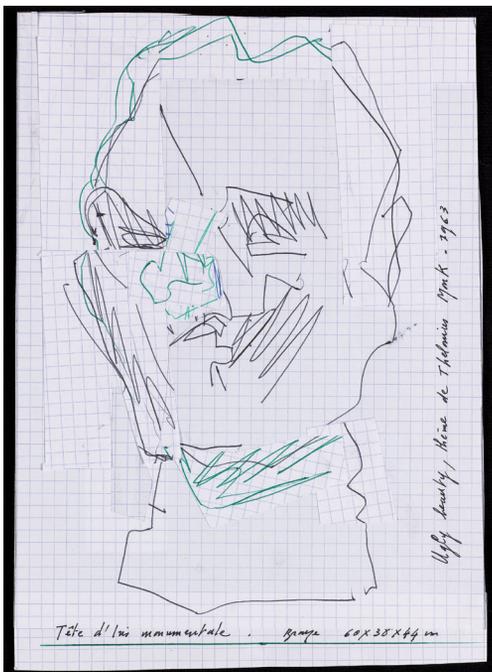


Illustration 10  
 Pierre BURAGLIO, *Masque d'Iris, Ugly Beauty*, 2010  
 (© musée Rodin ; photo Jean de Calan).

comme en témoignent d'ailleurs ses photographies. Les mythes au sujet des œuvres sont importants : on raconte (François Pompon en particulier qui fut praticien de Rodin<sup>38</sup>) que la robe de chambre serait celle-là même de Rodin, ce qui ajoute à l'œuvre une dimension d'auto-fiction, voire d'auto-portrait, ce que l'on peut lire comme l'affirmation de l'identification de Rodin à Balzac, ou l'intrusion métaphorisée du corps de l'artiste dans l'œuvre.

Rodin y souligne, plus encore que dans d'autres figures, la dissolution de la forme humaine puisque le corps tout entier a disparu, et ne subsiste qu'à l'état de trace, parfaitement lisible en creux, mais dont le seul indice encore visible, est le pied grossi par les couches de plâtre. La confrontation avec des œuvres de Marcel Broodthaers ou de Joseph Beuys, les travaux de Georges Didi-Huberman manifestent bien ce que l'art moderne et contemporain a pu faire de cette idée de la trace, du fantôme, de l'empreinte, dont le moulage lui-même est, techniquement, la plus pure des traductions, et dont l'art contemporain a fait son miel. Sophie Ristelhueber et son travail sur la trace en sont un des exemples possibles<sup>39</sup> (illustration III, 6).

On peut envisager comme explication possible, de notre sensibilité au phénomène, la place de la photographie, du sens qu'elle a contribué à développer en nous de l'effacement, de cette poétique « disparationniste » que souligne Jean-Louis Déotte<sup>40</sup>, et, dans une autre perspective, Jean-Christophe Bailly<sup>41</sup>. Mais la question se pose tout autant à propos de l'influence d'Aby Warburg<sup>42</sup>, du surréalisme, des travaux de Georges Didi-Huberman sur le moulage et des réflexions qui les ont inspirés<sup>43</sup>.

Rien d'étonnant peut-être à ce que ce soit Pierre Alechinsky qui, le premier, du moins à ma connaissance, ait eu l'intention d'exposer la *Robe de chambre* comme une œuvre à part entière. Il fallait sans doute

38. Je dois cette information à Hélène Marraud ; qu'elle en soit ici remerciée.

39. Étaient présentés dans l'exposition les n° 3 et n° 14 de la série *Everyone* (1994), sur les cicatrices de la guerre.

40. « L'œuvre à l'époque de la disparition », dans *L'Œuvre d'art aujourd'hui*, op. cit., p. 53-61.

41. DÉOTTE (Jean-Louis), *L'instant et son ombre*, Paris, Le Seuil, 2008. Voir également FLEISCHER (Alain), *L'Empreinte et le tremblement : écrits sur le cinéma et la photographie 2* suivi de *Faire le noir*, Paris, Galaade, 2009, art. « Trace ».

42. Voir en particulier la relecture qui est faite aujourd'hui d'Aby Warburg par MICHAUD (Philippe-Alain), *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, « Vues », 1<sup>re</sup> éd., 1998, ou DIDI-HUBERMAN (Georges), *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2002.

43. DIDI-HUBERMAN (Georges), *La Ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2008, en particulier sur Rodin le chapitre « Formes processuelles : l'empreinte comme travail », p. 156-171.

un artiste aussi marqué par le surréalisme, aussi proche de Christian Dotremont, pour être sensible à la trace dans cet artefact, à cette présence-absence à l'œuvre dans cette pièce, qui en fait une sorte de figure de la représentation même, et la fait entrer dans un champ interprétatif complètement différent.

## Construire une exposition

Pour tenter de répondre à ces questions et ne pas simplement le faire à travers un article au sein du catalogue, article que personne, dans les délais imposés, ne se sentait d'ailleurs le courage d'écrire, à la suggestion de Dominique Viéville, ont été alors rassemblées, en regard des œuvres de Rodin, un certain nombre de pièces d'artistes contemporains. Il ne s'agissait pas d'établir des filiations, des descendances ni même forcément des ascendances. Rodin a, bien sûr, été considéré à partir d'une certaine époque et par certains critiques comme le père de la sculpture moderne. Cela ne veut pas dire que les artistes présentés soient ses fils spirituels ou s'en soient inspirés même si certains l'ont regardé, plus parfois qu'ils n'ont voulu le dire ou qu'ils n'ont été conscients d'une influence. Il s'agissait plutôt, en se situant au niveau des procédés de la sculpture mais aussi de la représentation, tout simplement, puisque des œuvres en deux dimensions ont été également sélectionnées, d'interroger des constantes, des écarts, des glissements. Il s'agissait de se situer non pas dans un cadre d'analyse des œuvres prises individuellement mais d'interroger, pour paraphraser Tzvetan Todorov, « les propriétés de ce discours particulier qu'est le discours<sup>44</sup> » sculptural. Certains concepts plus ou moins propres à cet art : la matière, le lisse et le poli, l'assemblage, la peau, la chair ou *carosita*, pour ne prendre que ces exemples, ont été utilisés afin de comprendre et de préciser comment ils opèrent dans l'œuvre de Rodin et chez certains artistes contemporains.

Richard Serra dont était présenté le film *Hand Catching Lead (La main qui attrape le plomb)* (1968) dressait une liste de verbes d'actions qui ont été un des points de départ de l'organisation des sections : modeler, lisser, assembler, combiner, reproduire, dissoudre<sup>45</sup>. S'y sont ajoutées des notions qui ont été plutôt exprimées par des substantifs : la peau, le flou (illustration III, 7). Ces sections étaient constituées de plusieurs œuvres

44. TODOROV (Tzvetan), *Qu'est-ce que le structuralisme*, t. 2 : *Poétique*, Paris, Le Seuil, 1968, p. 19.

45. La liste est différente, voir « Liste de verbes, 1967-1968 », SERRA (Richard), *Écrits et entretiens, 1970-1989*, trad. de l'américain par Gilles Courtois, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1990, p. 9-12.

de Rodin auxquelles venaient s'ajouter une ou plusieurs œuvres d'artistes réalisées après 1945. Dans son introduction, Dominique Viéville a souligné, dans une perspective historiographique, le renouveau de l'intérêt pour Rodin dans cette deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>46</sup>. Il était donc assez logique de privilégier des œuvres de cette période, même s'il s'agissait parfois d'artistes déjà âgés, d'autant que l'exposition antérieure du musée d'Orsay, « Oublier Rodin ? », avait tendu à montrer que la génération qui avait immédiatement suivi ce dernier avait au contraire voulu s'en démarquer<sup>47</sup>.

À partir de 1945 environ, les artistes peuvent donc assister, de manière concomitante à leur création et à leur travail, à la redécouverte de Rodin, non plus celui qui symbolisait une forme d'impasse, comme le disait Le Corbusier dans les années 1920, à cause de son pathos, de son sentimentalisme et d'œuvres comme l'*Âge d'airain*, le *Penseur*, le *Baiser* considérées comme très — trop — classiques, mais celui qui était devenu le « père de la sculpture moderne ».

Après une période de purgatoire et de rejet par l'avant-garde de l'époque, Rodin est, en effet, redécouvert en France, en 1939 avec la fonte — enfin — du Balzac (l'œuvre avait été présentée au Salon en 1898) et son installation sur le boulevard Raspail à Paris, et, dès 1942, avec les expositions de Curt Valentin à New York. En 1957, les World House Galleries montraient à New York des sculptures de Rodin et Calder, ainsi que des dessins de Gauguin et Brancusi. Dans le *Herald Tribune Book Review*, la critique d'art Emily Genauer, s'interrogeait : « *Is Rodin's Thinker Like Calder's Mobile?* » et rappelait combien l'artiste considéré par les plus modernes sculpteurs comme « *a melodramatic and sentimental romantic who marked the end of the line for realism* » était depuis quelques années réévalué et tenu pour « *an ancestor of the moderns no less influential than the primitive idol-makers of Africa, Latin-America and the South Seas* »<sup>48</sup>.

Après les États-Unis, où l'intérêt pour l'œuvre de Rodin a toujours été très fort, et où des études majeures vont être produites après-guerre,

46. VIÉVILLE (Dominique), « Introduction », *L'Invention de l'œuvre*, op. cit., p. 10-27.

47. « Oublier Rodin ? La sculpture à Paris, 1905-1914 », exposition présentée au musée d'Orsay du 10 mars au 31 mai 2009 et à Madrid, à la fondation Mapfre du 25 juin au 13 septembre 2009 ; voir le catalogue CHEVILLOT (Catherine) (dir.), *Oublier Rodin ? La sculpture à Paris, 1905-1914*, Paris, Musée d'Orsay/Hazan/Madrid, Fundación Mapfre, 2009.

48. GENAUER (Emily), « *Is Rodin's Thinker Like Calder's Mobile?* », *New York Herald Tribune Book Review*, 31 mars 1957, p. 10. La même année, l'exposition du Metropolitan Museum of Art, *Sculpture and Drawings by Rodin & others French Artists* est ainsi commentée par ADLOW (Dorothy), *Christian Science Monitor*, 22 juin 1957 : « [Rodin] has been relocated in a higher niche, and the epithet "father of moderne sculpture" has been bestowed upon him. »

Paris suit dans les années 1960, avec les expositions organisées à Paris dont, à la demande de Malraux après une visite du musée de Meudon, « Rodin inconnu », au Louvre en 1962, où l'on met en évidence les terres, les esquisses, tout ce travail du matériau sur lequel l'accent se porte alors. Les travaux d'Albert Elsen et de Leo Steinberg transforment définitivement Rodin en père de la modernité, avec l'exposition (« *Rodin Rediscovered*<sup>49</sup> », 1981) et, une décennie après, en France, Nicole Barbier, *Rodin sculpteur, œuvres méconnues*<sup>50</sup> (1992).

En invitant dans l'exposition des artistes du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle, l'idée était donc de mettre en évidence des liens, certes, avec des artistes dont la production s'était déroulée durant cette période de redécouverte de l'art de Rodin, mais aussi des tensions, suggérer des correspondances, plus que des filiations, des écarts aussi, avec des œuvres qui, à proprement parler, ont contribué à construire notre pensée et modifier notre regard sur l'art et sur les œuvres ; elles nous ont permis et nous permettent encore de relire et commenter autrement les œuvres de Rodin.

### La « démarche de l'écrevisse »

Car, comme je l'ai indiqué plus haut, il ne s'agissait pas d'établir des influences et des filiations et ce n'était pas le plus important dans cette exposition.

J'en prendrai un exemple personnel. J'ai connu et apprécié les œuvres de l'artiste canadien d'origine anglaise Eric Cameron<sup>51</sup>, en 2000 à Bruxelles, dans l'exposition « Voici » de Thierry de Duve<sup>52</sup>, bien avant de découvrir les portraits d'Hélène de Nostitz ou les autres pièces, nombreuses en fait, trempées par Rodin dans le lait de plâtre (illustration IV, 8). Le projet en est très différent ; E. Cameron conduit de manière organisée une activité artistique qui consiste, en particulier dans les *Thick paintings*, à recouvrir des objets d'un plâtre ou *gesso* qu'il applique en couches minces, soigneusement comptabilisées dans des registres dont la tenue fait partie intégrante de son travail. Néanmoins, même contrôlé, le matériau a

49. ELSEN (Albert) (ed.), *Rodin Rediscovered*, Washington, National Gallery of Art, 1981, *passim*.

50. BARBIER (Nicole), *Rodin sculpteur : œuvres méconnues*, catalogue de l'exposition au musée Rodin, 24 novembre 1992 au 11 avril 1993, Paris, Musée Rodin, 1992.

51. BÉDARD (Catherine) (dir.), *Eric Cameron: Record of work*, catalogue de l'exposition à Paris, Centre culturel canadien, du 20 mai au 11 septembre 2009, Paris, Centre culturel canadien, 2009. Cette exposition a été également présentée au musée national Marc Chagall de Nice (13 mars au 7 juin 2010).

52. DUVE (Thierry de), *Voici, 100 ans d'art contemporain*, exposition à Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 23 novembre 2000 au 28 janvier 2001, Antwerpen (Belgique), Ludion/Paris, Flammarion, 2000.

son indépendance ; la fluidité du plâtre quand Rodin trempe ses pièces dans des laits de plâtre successifs permet des jeux de volumes où le hasard, mais aussi les qualités intrinsèques du matériau jouent un grand rôle. En coulant sur le visage de la jeune femme, le plâtre dessine ici un masque, là une bulle au coin de la bouche ; les boursoflures formées par le lait de plâtre modifient la forme de l'œuvre mais aussi la perception même de sa surface ou de son volume. Il en va de même pour Eric Cameron, ses œuvres font jouer les notions de flou et de net, de vie interne, et mettent en évidence une vision organiciste de la sculpture et de ses matériaux. L'énergie vitale est au-delà de la forme ; elle touche à l'informe (illustration IV, 9).

C'est donc l'art contemporain qui m'a permis de voir ce travail de Rodin et de le relire, par le biais d'un travail bien postérieur, et qui ne lui doit rien en termes d'influence, notion dont les critiques et historiens de l'art ont tant de mal à se déprendre. Deux artistes se rejoignent à travers le matériau, cette manière de jouer de ses capacités et de ses forces propres, et de le laisser lui-même jouer. La même question prend des formes différentes et proches en même temps. Le va-et-vient entre le présent et le passé est ici spéculaire avec toutes les déformations et les modifications que le miroir autorise et implique.

On pourrait souligner ce même processus avec Bruce Nauman. L'artiste américain, né en 1941, n'a probablement pas songé aux assemblages de Rodin lorsqu'il a commencé à présenter, dès 1967, des œuvres montrant la dislocation de son propre corps. La violence de *Butt to butt* (illustration III, 7) nous amène à regarder autrement certains assemblages de Rodin comme *Nymphe pleurant et buste masculin* (illustration IV, 9). Le souci de ne pas dissimuler la suture, voire de l'accentuer, la brutalité de cet assemblage nous rend sensibles à ces éléments chez Rodin, même si l'intentionnalité de l'œuvre n'est pas la même. Cette question est un point important dans l'histoire de l'art occidental, car la plupart des œuvres se réalisent par le biais d'assemblages — théorisés grâce à l'anecdote des filles de Crotona et du peintre grec Zeuxis —, dont les sutures doivent être effacées sous peine de créer des monstres, comme le monstre, par essence mal suturé, du D<sup>r</sup> Frankenstein<sup>53</sup>. Or Bruce Nauman,

---

53. Voir mon article : MAGNIEN (Aline), « L'anatomie contre Zeuxis ou la question de la suture dans l'art sculptural de la période classique », *Revue de l'art*, n° 151, 2006-1, p. 25-40, et TORTONESE (Paolo), « Les vierges de Zeuxis et le modèle idéal », dans GEISLER-SZMULEWICZ (Anne), HÜLK (Walburga), KLEIN (Franz-Josef), TORTONESE (Paolo) (eds), *Die Kunst des Dialogs-L'Art du dialogue, Sprache, Literatur, Kunst im 19. Jahrhundert-Langue, littérature, art au XIX<sup>e</sup> siècle, Festschrift für Wolfgang Drost zum 80. Geburtstag-Mélanges offerts à Wolfgang Drost à l'occasion de son 80<sup>e</sup> anniversaire*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2010.

comme Rodin, a au contraire rendu visibles ces sutures, en a fait un objet de l'art et de la pensée. Cette naissance du corps abstrait, collé-monté, à travers ces jointures mal faites ou le morcellement du corps bien connu chez cet artiste, on peut la relier avec Jonathan W. Marshall<sup>54</sup>, par exemple, aux évolutions de la neurologie avec Jean-Martin Charcot, aux études de Marrey ou de Muybridge.

À des notions de filiation, d'influences, je préfère des notions développées par Philippe Junod ou Daniel Arasse, celles que le premier appelait « la démarche de l'écrevisse » qui permet de lire l'histoire à rebours, et le second, *Anachronismes*, notion redoutée par les historiens de l'art, mais ici revendiquée et développée comme un outil de pensée et d'analyse, et pas par l'un des moindres de la confrérie. Dans plusieurs articles dont « La perception esthétique comme variable esthétique » ou dans celui qui s'intitule justement « La démarche de l'écrevisse », P. Junod a repris non seulement la formule de Duchamp de 1957 : « Ce sont les "regardeurs" qui font les tableaux », mais aussi l'idée du même Duchamp : « L'œuvre d'art est toujours basée sur les deux pôles du contemplateur et du créateur. » Il ajoute que, par conséquent, « toute modification de la situation de l'objet ou de celle du sujet entraîne *ipso facto* une modification du sens de l'œuvre<sup>55</sup> ». « Tout rapprochement crée du sens » et c'est bien ce que nous avons essayé de faire ici.

Quant à Daniel Arasse, à travers son recueil (posthume) d'articles sur des artistes contemporains (Andres Serrano, Cindy Sherman, Marc Rothko, Anselm Kieffer ou Alain Fleischer), il part de l'idée qu'un grand artiste nous apprend à voir autrement, non seulement son propre travail, mais aussi l'art du passé, conduisant, comme l'écrit Catherine Bédard dans sa préface, à passer d'une histoire de l'art à une histoire du regard artistique<sup>56</sup>. En se plaçant au niveau de la question posée et non des formes plastiques — dans l'exposition non plus, il ne s'est pas agi de pratiquer des rapprochements formels —, il légitime ce va-et-vient entre présent et passé.

On pourrait enfin évoquer Thierry Davila et la notion de répétition ou de circulation, telle que Noëlle Chabert et Amélie Lavin la citait dans leur essai : « dans la mesure où, ici, la répétition s'inscrit dans le mouvement, toujours activé par les artistes et les œuvres, du surgissement et

54. MARSHALL (Jonathan W.), « The Archeology of the Abstract Body: Parascientific Discourse and the Legacy of Dr. J.-M. Charcot, 1876-1969 », dans BETROS (Gemma M.) (ed.), *French History and Civilization, Papers from the George Rudé Seminar*, vol. 3, 2009, p. 92-111.

55. JUNOD (Philippe), « Pour une histoire de la vision », dans *Chemins de traverse ; essais sur l'histoire des arts*, Lausanne, Gollion, 2007, p. 492.

56. ARASSE (Daniel), *Anachroniques*, Paris, Gallimard, « Art et artistes », 2006.

de la disparition [...] l'invention est toujours possible, elle est l'avenir sans cesse ouvert, déposé à même l'histoire des œuvres et dégagé de toute comptabilité testamentaire<sup>57</sup> ».

### Pour une conclusion ?

Cette exposition possédait donc plusieurs entrées possibles : elle offrait une relecture de l'œuvre de Rodin, des travaux les plus connus comme *l'Âge d'airain*, *Balzac* ou le *Baiser* à des œuvres plus confidentielles et présentait en onze sections un parcours à travers les techniques propres à l'artiste : assemblages, fragments, séries comme celles des bustes de Clemenceau, ou des *Iris*. Mais dans le même temps, elle soulignait combien ces assemblages, cette fragmentation, ce travail sur le matériau dans sa dimension alchimique sous-jacente, la question de la série, avaient fait l'objet de nombreux travaux et réflexions de la part des artistes des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles.

L'exposition constituait surtout une interrogation sur le rôle du regard. Contrairement à l'affirmation de Breton, il n'y a pas « d'œil sauvage » et surtout pas l'œil des artistes, tributaire aussi d'un contexte historique. Si l'« anachronique », pour reprendre le titre de Daniel Arasse, est productif en histoire de l'art, il ne s'agit pas ici de traquer le même ou le permanent. Bien au contraire, l'exposition est faite de tensions, d'écarts. Autour du matériau, par exemple, si l'on a rapproché Eric Cameron et Rodin, ce n'est pas que les deux projets artistiques soient identiques mais, comme dans les ensembles sécants, au sein de nombreuses divergences, se pose la question du matériau, de son autonomie créatrice qui échappe plus ou moins à l'artiste, de ses effets, du tombeau artistique et de l'inscription du temps dans l'œuvre, voire de la vie et de la mort. C'est aussi, en liaison avec cette question que Dubuffet se trouvait présenté, lui qui comme Rodin soulignait le rôle du hasard dans la création sans pour autant que l'artiste s'y soumette : « L'artiste est attelé avec le hasard », mais, dit-il : « Le terme de hasard est inexact : il faut parler plutôt des velléités et des aspirations du matériau qui regimbe<sup>58</sup>. »

57. DAVILA (Thierry), « Histoire de l'art, histoire de la répétition », dans *In extremis, essais sur l'art et ses déterritorialisations depuis 1960*, Bruxelles, La Lettre volée, « Essais », 2009, p. 88 (1<sup>re</sup> éd. dans ALIZART [Mark], KIHM [Christophe] (eds), *Fresh théorie II [black album]*, Paris, Léo Scheer, 2006) ; cité dans l'article « Rodin et les ambassadeurs : l'œuvre au présent », dans *L'Invention de l'œuvre, op. cit.*, p. 85-88, ici p. 87.

58. DUBUFFET (Jean), *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Paris, Gallimard, 1946, p. 53 et 54, cité par PASSERON (René), « Poïétique et nature », *Recherches poïétiques, II : Le matériau*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 21.

La critique d'art, l'histoire de l'art, ou encore la réflexion esthétique du XX<sup>e</sup> siècle sur les hiérarchies, les phénomènes d'instauration des œuvres ou la manière dont, *a posteriori*, certains objets issus de la donation de Rodin en 1916 ont migré de l'univers de l'atelier vers le musée, posent aussi la question des liens entre « appréciation esthétique et institution artistique ». Comment se sont modifiés les « coefficients d'art<sup>59</sup> » attribués à tel ou tel objet, comment l'exploration de la donation fait-elle surgir telle ou telle œuvre et comment le « statut d'art » lui est-il donné ?

Rodin lui-même a établi un parallèle entre le *Baiser* et *Balzac* en 1898, si bien que l'exposition contenait aussi cette dimension historiographique. On peut voir dans le *Baiser* un hymne à l'amour, une évocation de la sensualité, un hommage à Camille Claudel *via* l'histoire de Paolo et Francesca, issue de Dante et de la *Divine comédie*, une œuvre fermée sur elle-même, classique malgré la sensualité, dans son mode de représentation. Sa célébrité, sa déclinaison en reproductions diverses ont transformé son statut et en ont fait une icône, et quasiment plus une œuvre d'art, qu'il conviendrait justement de réinventer.

Ainsi que le soulignait Nathalie Heinich, « l'art contemporain est une sorte de laboratoire expérimental des cadres qui définissent, pour le sens commun, la nature même de la différence entre art et non art. [...] C'est une question ontologique : qu'est-ce qui doit être considéré comme de l'art, qu'est-ce qui est de l'art pour le sens commun, pour une communauté, à un certain moment ?<sup>60</sup> »

À beaucoup d'égards, historiens, philosophes<sup>61</sup>, conservateurs, et surtout artistes continuent « d'inventer » l'œuvre. C'est pour cette raison que j'avais demandé à Pierre Buraglio, familier de cet exercice, de dessiner d'après Rodin, pratiquant ainsi la meilleure des critiques en acte<sup>62</sup> (illustration IV, 10).

59. La notion a été créée en 1957 par Marcel Duchamp dans sa conférence donnée à Houston *The Creative act/Le Processus créatif*.

60. HEINICH (Nicole), « Les rejets de l'art contemporain », art. cité, p. 159.

61. Voir les pages consacrées à Rodin par BAILLY (Jean-Claude), « L'Atlantide de Rodin », *Le Dépaysement : voyages en France*, Paris, Le Seuil, « Fiction & Cie », 2011, p. 79-92.

62. Voir sa contribution dans le catalogue, *L'Invention de l'œuvre*, op. cit., p. 62-70.