



HAL
open science

”La Porte de l’Enfer : le creuset”

Antoinette Le Normand-Romain

► **To cite this version:**

| Antoinette Le Normand-Romain. ”La Porte de l’Enfer : le creuset”. 2006. halshs-00583941

HAL Id: halshs-00583941

<https://shs.hal.science/halshs-00583941>

Preprint submitted on 7 Apr 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Antoinette Le Normand-Romain

Manuscrit d'un texte publié en anglais sous le titre "The Gates of Hell : The Crucible" dans le catalogue de l'exposition "Rodin", Londres, The Royal Academy of Arts, 23 septembre 2006-1er janvier 2007, p. 55-63

LA PORTE DE L'ENFER : LE CREUSET

« J'aurais bien voulu voir par moi-même les dessins pour la grande porte », déclarait Henley à Rodin dès le 24 avril 1882. « Legros m'en a dit des merveilles, et j'ai été vraiment fâché de savoir que vous ne pouviez pas me les confier. D'ici peu vous recevrez la visite de notre agent à Paris, qui fera photographier les choses que vous trouverez bonnes pour nous ».¹ Et quelques jours plus tard : « J'espère bientôt voir les photographies de la porte » (4 mai 1882). En octobre, Charles Carter, agent du *Magazine of Art* à Paris, demanda à Rodin de lui confier « les esquisses de la porte et le penseur que vous m'aviez proposés dans votre lettre du 9 septembre »² ; mais Rodin prit peur, et il fallut que Henley le rassurât : « Il ne sera question de la porte que plus tard, quand nous en ferons un article sérieux » (fin 1882 ou début 1883). Il revint cependant à la charge quelques semaines plus tard : « Hier, j'ai causé longuement avec Legros. Il m'a dit des merveilles sur le compte de la porte. J'ai l'idée de faire graver les groupes en ronde-bosse et de les publier dans mon numéro pour juillet prochain. Pour que je puisse le faire, il faudrait que vous m'en mandiez des photographies au plus vite. Je demanderai à M. Brownell de faire l'article. Mais je m'en rapporte entièrement à vous. Voulez-vous que je le signe ? Ou bien voulez-vous que je n'en reproduise qu'une seule [sic] groupe, en qualité d'envoi au salon ? et que j'attende jusqu'à la complétion de la porte pour en faire graver les détails en relief et pour en faire la description achevée et finale ? » (janvier 1883 ?).

Premières recherches

On se souvient que Rodin avait reçu par arrêté du 16 août 1880 la commande d'une porte monumentale³, destinée à un musée des arts décoratifs que l'on envisageait alors de créer à Paris, à l'exemple du Victoria and Albert Museum à Londres. Cette commande prestigieuse lui valut l'attribution d'un atelier au Dépôt des marbres qu'il conserva jusqu'à sa mort et lui apporta une sécurité matérielle qu'il n'avait pas connue jusque-là. A l'exemple de la porte dite *du Paradis* réalisée par Lorenzo Ghiberti pour le baptistère de Florence entre 1425 et 1452, ou de celles, plus tardives, du Duomo de Pise (après 1595),⁴ mais aussi comme d'autres presque contemporaines de Rodin (portes de la Madeleine, de Saint-Vincent de Paul, à Paris),

¹ Les lettres de Henley à Rodin sont conservées au musée Rodin.

² Carter à Rodin, Paris, 7 octobre 1882, arch. musée Rodin.

³ Pour le dossier de commande, cf. Arch. nat. F21/2109.

⁴ Dont Rodin possédait des reproductions (G. 8511, 8512).

cette porte devait être ornée de bas-reliefs représentant *La Divine Comédie* de Dante. En héritier des romantiques, Rodin ne retint toutefois du poème que *L'Enfer*. Il s'était mis immédiatement au travail : "J'ai fait, écrit-il dès le mois de septembre ou le début du mois d'octobre 1880 à Edmond Turquet, le directeur des Beaux-Arts, beaucoup de dessins et de maquettes en terre que je crois pouvoir soumettre à votre appréciation et vous prier de m'accorder une avance d'un quart qui me permette de payer les premiers frais d'armature du modèle"⁵. Il s'agit sans doute d'une première esquisse en cire très rapidement modelée (S. 1170) et des dessins plus élaborés qui présentent une division des vantaux en huit panneaux (cat. 00 et 00). Ces panneaux sont séparés, comme à Pise, par des guirlandes de feuillages.

Rodin abandonna toutefois l'idée de ces compartiments au profit d'une composition d'un seul tenant qui renvoie au *Jugement dernier* de Michel-Ange à la chapelle Sixtine. Il est possible cependant qu'il ait hésité plus longtemps qu'on ne l'a dit, si l'on en croit deux carnets (carnets 35 et 46) comportant l'un et l'autre des croquis pour une porte à panneaux dans laquelle *Le Penseur* est présent : dans le second on relève deux fois le nom de Victor Hugo, ce qui pourrait inciter à le dater vers 1883, au moment où Rodin faisait le buste du poète. A ces carnets il faut joindre un agenda utilisé de février à juillet 1882 (**fig. 1**) : le premier plat offre deux croquis de la *Porte* près desquels on lit : « 6 bas-reliefs tous figures debout et alignés », puis « tous les bas-reliefs à exécuter les montants comme le reste toujours avec les plans en biais exemple la femme avec l'enfant (écorné) » et l'on distingue nettement en effet trois séries de silhouettes verticales sur chacun des vantaux, l'un des deux croquis montrant une distribution encore très géométrique.

La *Porte* ne se précisait donc que lentement, mais elle était sans cesse présente à l'esprit de l'artiste, comme en témoignent un certain nombre de lettres reçues par celui-ci au début des années 1880, et en particulier celles de Henley : elles laissent deviner, par un effet de miroir, l'importance qu'il attachait à cette commande et l'enthousiasme avec lequel il en parlait. La *Porte* bénéficiait des découvertes qu'il faisait, des impressions qu'il recevait au hasard de ses tournées à travers la France. Il note, ici ou là, ce qui pourrait lui servir : par exemple « modillon sur la tête du dante » sur un dessin du fronton du porche de l'abbaye Saint-Pierre d'Auxerre qui offre en effet, en son centre, un motif en fort relief sur une console –comme sera *Le Penseur* (D. 5876).

S'il faut en croire une interview nettement plus tardive, Rodin avait consacré un « an entier » à dessiner.⁶ Et le 13 mai 1883, dans une importante lettre⁷ adressée à Léon Gauchez, il précise qu'il se livre à « des études sur l'œuvre du Dante que je tâche de traduire en dessins. Car avant d'arriver au travail proprement dit, il fallait que je cherche à me transformer et à travailler avec l'esprit de ce formidable poète ». Et il ajoute en marge : « L'expression dans le poète est toujours primitive et sculpturale il me semble ». Il couvre alors des centaines de feuillets, papiers de récupération peu coûteux, pages de registres ou de carnets, de silhouettes tracées à l'encre de Chine, ombrées au lavis d'encre brune ou violette, ponctuées d'éclats de

⁵ Avant le 14 octobre 1880, date du versement d'un acompte de 2 700 f. Arch. nat., F21/2109.

⁶ Serge Basset, « La Porte de l'Enfer », *Le Matin*, 19 mars 1900.

⁷ Vienne, Staatsarchiv.

gouache pour anticiper leur effet sculptural ; obéissant à tous les caprices d'une imagination fébrile, il les découpe ou les déchire, les colle, les contrecolle, les reprend au lavis. Souvent il suit de près le texte de Dante et annote la feuille de références, de citations approximatives, qui renvoient à ce dernier, mais aussi à Hugo et à Baudelaire, deux poètes qu'il admire également : c'est ainsi qu'un groupe de personnages, assis en rond, dans lequel rien n'empêcherait de voir une assemblée de damnés (D. 3757) est annoté « les contemplations/ les chat...ts [Châtiments]/Hugo », tandis que, près d'un couple enlacé dans lequel on reconnaît une étude pour le groupe qui se trouve en bas du pilastre droit de la *Porte* (**fig. 2**), on déchiffre en haut « Françoise Paolo – Virgile et Dante – Contemplations » et en bas « l'amour profond comme les tombeaux Baudelaire » qui disent bien le contexte littéraire dans lequel se situe Rodin. Mais parfois aussi il s'en éloigne et esquisse, avec une liberté extrême, des scènes nées de son imagination, tels que des centaures, motif qui revient souvent. A l'exception des croquis à l'encre de Chine, dédiés à Alfred Roll⁸, qui furent exposés au Cercle des Arts libéraux en février et mars 1883, et des dessins (six pour la *Porte*, trois pour Sèvres) qui furent reproduits par Gustave Dargenty dans *L'Art* au moment du Salon national (mai-juin)⁹, ces dessins « noirs, frères des pendentifs du plafond de la Sixtine » ainsi que les qualifia Antoine Bourdelle¹⁰, demeurèrent dès lors dans l'ombre des cartons, quelques amateurs s'y intéressant toutefois, Maurice Fenaille et Octave Mirbeau en particulier (cat. 00). Ce sont également des dessins de ce type que John Rothenstein exposa à la Carfax Gallery à partir de 1900.

Mais « à la fin de cette année, poursuivit l'artiste, je me rendis compte que mes dessins étaient trop éloignés de la réalité, je recommençai tout et travaillai d'après nature avec mes modèles »¹¹. En effet c'est directement dans la terre, et devant la nature vivante qui les lui inspire, qu'il trouve les formes. Comme nous l'apprend l'agenda mentionné plus haut, les modèles ce sont alors (février 1882) une certaine Camille¹² et surtout Adèle Abbruzzesi et Pignatelli. « Abbruzzesi très beau » note Rodin (D. 5630) ; ou encore « Abbruzzi très bien » (D. 5580) : Adèle tenait en effet une place importante dans le petit cercles des disciples anglais de Rodin, au point qu'en 1882 Robert Barrett Browning chargea Gustave Natorp de lui transmettre « un bien bon bonjour »¹³. Le choix de ces modèles a une grande importance car, évitant de partir de sujets prédéterminés, jamais Rodin n'impose d'attitudes stéréotypées. Mais il laisse les corps parler leur propre langage avec une franchise qui l'entraîne parfois à la limite de la provocation : il aboutit ainsi à des poses presque primitives dont la *Femme accroupie* (cat. 00) assise sur ses talons, les cuisses écartées avec une franchise

⁸ Selon Henry Trianon, « Exposition des arts libéraux », *Le Constitutionnel*, 3 mars 1883.

⁹ Gustave Dargenty, « Le Salon national », *L'Art*, vol. 35, 1883, p. 32-40.

¹⁰ Antoine Bourdelle, « Les dessins du sculpteur Rodin », *La Grande Revue*, n° 1, janvier 1908, p. 171.

¹¹ Basset, 1900.

¹² Qui n'est pas Camille Claudel, comme nous-même l'avions cru (exp. *Camille Claudel et Rodin : la rencontre de deux destins*, Québec, Detroit, Martigny, 2005-2006, p. 39-41), mais une certaine Camille Savary dont le nom et l'adresse sont indiqués au dos d'une lettre de Legros du 2 février 1882.

¹³ Natorp à Rodin, 1^{er} mai 1882, arch. musée Rodin.

dont on n'avait pas coutume dans les ateliers, offre l'un des exemples les plus saisissants.

Parmi les premières figures modelées pour la *Porte* ou en liaison avec elle, il faut citer *Adam* et *Eve*, un Adam et une Eve qui se répondent sur le plan psychologique, le seul qui intéressait l'artiste, plutôt qu'historique : exposé au Salon de 1881, sous le titre « La création de l'homme », *Adam* est représenté au moment même de la création, alors qu'il s'arrache difficilement au limon originel ainsi que le montre son bras gauche qui pend, encore inerte, à la verticale, à la façon de celui d'un Christ mort : il découvre qu'il existe. Avec *Eve* (cat. 00), en revanche, nous sommes plus loin dans le temps, au moment où prenant conscience de sa faute, elle fait l'expérience de la honte. Rodin avait alors l'intention de placer *Adam* et *Eve* de part et d'autre des vantaux (fig. 3), comme les *Esclaves* de Michel-Ange au Louvre de chaque côté de la porte du Palais Stanga¹⁴; il fit valoir auprès de Turquet que s'il ne recevait pas la commande de ces figures, il lui faudrait « tenir compte des besoins journaliers de la vie, travailler au dehors et accepter des travaux peu artistiques mais rétribués »,¹⁵ et il obtint satisfaction par arrêté du 31 octobre 1881. Cependant le sort en décida autrement : *Eve* avait sans doute été commencée au début de l'année, d'après une jeune femme, une Italienne, qu'il qualifiait de "panthère" aux dires d'Edmond de Goncourt¹⁶ et qui est généralement identifiée (peut-être à tort) à Adèle Abbruzzezi.¹⁷ Rodin détermina avec elle une pose dans laquelle on reconnaît à la fois le souvenir de la *Frileuse* de Houdon et celui de l'Eve chassée du Paradis terrestre et se cachant le visage dans son bras replié, peinte par Michel-Ange au plafond de la Chapelle sixtine, sans se douter que le hasard allait le servir en venant renforcer la puissance symbolique de la figure. « Je n'avais certainement pas pensé, reconnut-il plus tard, que pour traduire Eve, il fallût prendre comme modèle une femme enceinte ; un hasard, heureux pour moi, me l'a donnée, et il a singulièrement aidé au caractère de la figure ». ¹⁸ Rodin ne la retoucha jamais en effet, mais il la conserva dans un coin de l'atelier, comme on la voit sur l'une des photographies prises par William Elborne en 1887 (Ph. 5157). Et, en 1899, alors que sa conception de la sculpture s'était profondément modifiée et que l'accident ou le hasard étaient désormais devenus pour lui des moteurs essentiels de la création, il la présenta telle quelle au public, à la fois

¹⁴ Comme l'a suggéré Christopher Riopelle, in exp. *Rodin and Michelangelo. A Study in Artistic Inspiration*, 1997, Philadelphie, p. 62-63.

¹⁵ Rodin à Edmond Turquet, 20 octobre 1881, Arch. nat. F21/2109.

¹⁶ *Journal*, 17 avril 1886.

¹⁷ A moins qu'il ne s'agisse de cette « Maria », mariée à l'écosse Kinloch-Smythe, lui-même élève de Rodin pendant les années 1880, et qui était peut-être la sœur aînée d'Adèle (cf. Natorp à Rodin, 26 novembre 1895). A une date non précisée, mais qui doit se situer au début des années 1880, Natorp avait en effet écrit à Rodin, en lui racontant un dîner avec Lafenetre, Gaillard et Legros : « J'ai beaucoup fait rire Legros de ce que vous dites à propos de Maria. C'est bien drôle qu'elle vous fasse payer double pour son enflure de ventre. Elle avait l'habitude de lire son bréviaire avec un tel acharnement que l'on aurait bien pu savoir d'avance ce pieux dénouement. Peut-être que les prêtres, s'ils ne l'ont pas fait eux-mêmes, n'ont pas sanctifié ce petit nœud ? [...] Le ventre enflé doit presser votre travail, n'est-ce pas ? Votre modèle sera abîmé. » (arch. musée Rodin).

¹⁸ Henri-Charles-Etienne Dujardin-Beaumetz, *Entretiens avec Rodin*, Paris, 1913, p. 64.

en plâtre à Bruxelles et aux Pays-Bas, et en bronze au Salon de la Société nationale des beaux-arts à Paris : le plâtre n'avait pas été repris ; l'armature était toujours visible le long de la cheville droite et la surface, irrégulière, brutale dans le ventre en particulier, mais aussi dans la main gauche et la tête, apparaît comme non finie, surtout pour une oeuvre qui se situe tôt dans la carrière de l'artiste, à un moment où, sous l'influence de la Renaissance italienne, il s'attachait au contraire à des modelés très précis.

Lorsqu'*Adam* fut exposé, en 1881, la critique nota que Rodin semblait « dans cette oeuvre un peu trop vigoureuse, s'être donné pour mission de recommencer Michel-Ange ». ¹⁹ Il avait découvert ce dernier lors de son premier voyage en Italie, en 1876, et l'admiration éperdue que suscita en lui « ce grand magicien » ²⁰ caractérise en effet les œuvres modelées au début des années 1880 : « Il y a chez ce jeune sculpteur, nota Roger Ballu le 13 février 1883, une originalité et une puissance d'expression tourmentée vraiment surprenantes. Sous l'énergie des attitudes, sous la véhémence des poses mouvementées, il dissimule son dédain, ou plutôt son indifférence du style froidement sculptural. M. Rodin est hanté de visions à la Michel-Ange. Il pourra étonner, jamais il ne laissera indifférent le spectateur ». ²¹ L'influence du maître florentin se traduit par une tension des figures, bâties sur des oppositions ou des torsions, faisant intervenir des zones d'ombre qui leur donnent un caractère dramatique. Elle est très sensible dans les figures puissamment modelées du début des années 1880, *Le Penseur*, *la Femme accroupie*, *la Cariatide à la pierre* ou *La Méditation*, cette dernière ayant été rapprochée en particulier de *l'Esclave* en cire rouge du Victoria & Albert Museum de Londres, tant admiré par Rodin qu'il aurait réclamé que l'on mette un prie-dieu devant la vitrine dans laquelle il était exposé! ²² (fig. 4)

La Porte de l'Enfer, 1887-1890

Le 7 janvier 1883, Legros se disait heureux de savoir que la *Porte* était en bonne voie. D'après les sources dont on dispose, il semble que Rodin espérait pouvoir l'exposer dès 1883 ou 1884. C'est ce que confirme un journaliste, Henri Thurat, l'un des premiers à avoir été admis, en avril 1882, à voir ce qui serait un jour *La Porte de l'Enfer* : « Rue de l'Université, dans le dépôt des marbres de l'État, il travaille sans bruit. Son atelier [est] marqué de la lettre M, traduisez : Maître! [...] Là, rien n'est donné au luxe. C'est pauvre, c'est sévère, c'est grand. Aucun raffinement. On se croirait dans une cellule de moine. [...] Des visions fantastiques viennent aussitôt vous assaillir. Quelles sont ces ombres voilées qui se dressent le long des murailles? Quels chefs-d'oeuvre recouvrent des toiles humides? Et cet immense coffre de bois qui monte jusqu'aux toits et qui occupe tout le sol, qu'est-ce que cela? Rodin vous

¹⁹ Havard, *Le Siècle*, 18 juin 1881, coupure de presse, arch. musée Rodin.

²⁰ Rodin à Rose Beuret, [février ? 1876], arch. musée Rodin.

²¹ Arch. nat. F21/2109.

²² Eric Maclagan, « The wax models by Michelangelo in the Victoria and Albert Museum », *Burlington Magazine*, n° CCL, janvier 1924, p. 7 note 1.

répond tranquillement : - c'est ma porte! [...] Au Salon de l'année prochaine tout le monde se sentira petit auprès de cette oeuvre grandiose ». ²³

Nettement plus petites que nature, les figures étaient exécutées comme des oeuvres indépendantes : « Je n'ai pu voir dans l'atelier de l'artiste, déclara Roger Ballu le 23 janvier 1883, que des petits groupes isolés qu'on débarrassait de leurs linges humides au fur et à mesure que je les regardais. Je ne puis prévoir l'effet que feront sur le massif plan de la grande porte ces compositions toutes en haut-relief » ; et quelques mois plus tard : « L'artiste poursuit son oeuvre avec un soin et une sollicitude qui la rendent de plus en plus intéressante. Il modèle pièce par pièce avec la nature sous les yeux ses petites figures qu'il ajuste ensuite dans l'ensemble et qu'il agence dans les groupes disposés sur les panneaux de la porte » (13 novembre 1883). ²⁴ Sitôt qu'il en était satisfait, Rodin les essayait en effet dans la *Porte* figurée par un grand cadre de bois que l'on voit derrière *Ugolin* ou *Le Penseur* en terre, sur de précieuses photographies (fig. 5). Les figures ou groupes retenus étaient modifiés pour s'adapter aux vantaux comme en témoigne une demie *Vieille Femme*, en terre cuite (S. 2411) dans laquelle on reconnaît ce qui reste d'une figure coupée en deux par le milieu, la moitié manquante ayant été intégrée au pilastre gauche de la *Porte*. C'est toutefois un cas unique à notre connaissance car, grâce au moulage, Rodin pouvait à la fois utiliser ses modelages dans la *Porte* et les conserver intacts : ils venaient alors s'ajouter à l'immense réservoir de formes qu'il constitua au long des années 1880 et qui allait lui servir tout au long de son existence.

En fin de compte, la *Porte* ne fut pas exposée, ni en 1883 ni en 1884, mais simplement moulée et montée une première fois, pendant le deuxième semestre de l'année 1884. Quelques privilégiés purent alors voir l'oeuvre, dont Octave Mirbeau, le premier à la décrire, dans *La France* du 18 février 1885, ou Jules Dalou qui, rentré d'Angleterre à la suite de l'amnistie de 1879, avait renoué avec Rodin des relations d'amicale complicité. Peu après cependant les relations entre les deux hommes se détériorèrent, Dalou ayant exposé au Salon de 1886 un projet de monument à Victor Hugo dont l'arrière-plan, traité en haut-relief, apparut à Mirbeau, et certainement aussi à Rodin, comme un plagiat de la *Porte*. Ce fut la fin de l'amitié entre les deux sculpteurs. ²⁵

Une nouvelle description de l'oeuvre, due à Félicien Champsaur, parut dans *Le Figaro* du 16 janvier 1886. Pour la première fois *Les Ombres* étaient signalées. Elles ont pour fonction de suggérer le fronton qui manque, tout en indiquant l'Enfer de leurs trois bras tendus dont l'intensité semble faire écho au geste des Apôtres de la *Pêche miraculeuse* d'après Raphaël. N'oublions pas que les cartons de la prestigieuse *Tenture des Actes des Apôtres* étaient visibles depuis 1865 au South Kensington Museum. Excellent témoignage de l'importance des sources anglaises pour Rodin à cette période, le groupe met également en évidence l'audace de ses recherches personnelles : avec l'amputation des mains, c'est bien la première fois que se manifeste cette volonté de réduire l'oeuvre d'art à son noyau essentiel qui devait

²³ Henri Thurat, « Galerie des sculpteurs célèbres. École française. Auguste Rodin », *L'Art populaire*, 30 avril 1882, p. 180.

²⁴ Arch. nat. F21/2109 pour les deux rapports de Roger Ballu.

²⁵ Sur cette affaire, cf. Le Normand-Romain, *in exp. D'ombre et de marbre : Hugo face à Rodin*, 2003-2004, Paris, maison de Victor Hugo, p. 25-26.

caractériser son travail de la décennie suivante. C'était la première fois aussi que Rodin utilisait le principe de la répétition : le groupe est en effet composé à partir de trois exemplaires d'une seule et même figure. Comme dans le cas de triples portraits peints, tel celui du cardinal de Richelieu par Philippe de Champaigne (Londres, National Gallery), réalisés comme préparation de portraits sculptés, il est possible au spectateur de découvrir l'œuvre sous ses différents angles, d'un seul coup d'oeil. L'importance de l'étape qu'il franchit alors est confirmée par le caractère public qu'il tint à lui donner, en exposant chez Georges Petit, à Paris, en cette même année 1886, sinon *Les Ombres*, du moins plusieurs groupes ou figures issus de la *Porte*, parmi lesquels au moins un assemblage, *Je suis belle*.

Un an après l'article de Champsaur, parut enfin celui de Cosmo Monkhouse – que l'on attendait depuis si longtemps.²⁶ Enthousiasmé par ce « plastic poem in which are seen the visions called up by reflection on the terrible side of human destiny, as presented by current beliefs and the human imagination of souls that suffer », il décrit la *Porte* sans la reproduire, même par l'intermédiaire de détails, concluant avec force que « the two most remarkable features of the door are, perhaps, the high note of tragedy at which the composition is sustained, and its beauty »²⁷. Au cours de l'année 1886, Rodin avait modifié assez profondément les vantaux, renforçant les contrastes entre les reliefs, de façon à obtenir ces « noirs » dont l'équilibre avait tant d'importance pour lui : il avait alors supprimé *Le Baiser* (cat. 00), le remplaçant par le groupe de *Paolo et Francesca* dits *de la Porte*, et fait passer *Ugolin* (cat. 00) du vantail droit au vantail gauche. Ce nouvel état fut photographié en avril 1887 par William Elborne, le fiancé de Jessie Lipscomb, et les photographies envoyées par celle-ci à Rodin en septembre 1887 (cat. 00 à 00) constituent les plus anciens documents figurés que l'on possède de *La Porte de l'Enfer*. Peu après l'artiste revint de nouveau vers cette dernière (cf. cat. 00, D. 3719), lui faisant subir de nouvelles modifications, dans un effort pour la faire aboutir afin de pouvoir la présenter dans le cadre de l'Exposition universelle de 1889. C'est alors qu'il introduisit *Fugit Amor* (cat. 00) dans le vantail droit.

Mais Omer Dewavrin, maire de Calais et président du comité du *Monument des Bourgeois de Calais*, tenait à ce que celui-ci soit terminé pour le centenaire de la Révolution. Au même moment, Rodin reçut la commande d'une traduction en marbre du *Baiser* destinée à l'Exposition universelle. Enfin Claude Monet lui proposa d'organiser une exposition commune à la galerie Georges Petit : comme l'a remarqué Ruth Butler, cette exposition qui ouvrit le 21 juin 1889, et dans laquelle on peut voir le premier signe de sa réussite, représentait d'une certaine façon un échec et en tout cas un choix décisif : « Rodin dreamed of receiving official blessing for a major state commission. Instead, he found himself sharing space with a painter in a commercial gallery where he had to dicker over percentages ».²⁸ Au lieu de l'œuvre aboutie, il ne montra que des fragments dont certains, tel *Le Penseur*, deviendraient plus célèbres

²⁶ Cosmo Monkhouse, « Auguste Rodin », *Portfolio*, vol. 18, 1887. Il en est question dès 1883 dans les lettres de Henley ; mais le projet fut retardé par une grave maladie de l'auteur.

²⁷ Monkhouse, 1887, p. 9.

²⁸ Ruth Butler, *Rodin. The Shape of Genius*, Yale University Press, New Haven, et Londres, 1993, p. 224.

qu'elle, mais qui n'en avaient pas moins été conçus comme les éléments d'un ensemble.

Après 1889, on ne parle donc plus guère de *La Porte de l'Enfer*. Toutefois, c'est sans doute alors qu'elle atteignit l'aspect que nous lui connaissons aujourd'hui car après cette date, Rodin, très occupé par les monuments à *Victor Hugo* et à *Balzac*, commandés en 1889 et 1891, n'eut plus guère de temps à y consacrer. La *Porte* était dressée dans son atelier du Dépôt des marbres où on l'aperçoit à l'arrière plan de photographies prises par Eugène Druet, à partir de 1896, et un certain nombre de visiteurs purent l'y voir, tel Henri Frantz qui lui consacra un article dans *The Magazine of Art* en 1898, alors que Rodin envisageait la réalisation, en marbre pour les montants et en bronze pour les vantaux, pour l'Exposition universelle de 1900. Frantz mettait *La Porte de l'Enfer* au nombre des grands chefs-d'œuvre échappant au temps comme à la mode. Il admirait « [Rodin's] gift of life-like creation. He appears to outstep the limitations of his art by giving an impression of action, of movement, such as sculpture in most other hands seems incapable of producing. His art is a combination of the subtlest shades of form with an almost architectural treatment of line. The beauty of detail is never impaired by the grandeur of the whole, and never sacrificed to it. [...] The sight of such a work is encouraging and consoling ». ²⁹

La *Porte* sans figures, 1900

L'Exposition universelle de 1900 aurait pu être l'occasion de présenter enfin « cette oeuvre dont on parle chaque jour mais qu'on ne voit jamais ». ³⁰ Mais une fois de plus le sort en décida autrement et c'est dans le cadre de l'exposition monographique que Rodin organisa place de l'Alma, en marge de l'exposition officielle, que *La Porte de l'Enfer* fut enfin présentée. Seulement, lorsque l'exposition ouvrit, le 1er juin, c'est une *Porte* inattendue qui apparut, une *Porte* « décomplétée », ³¹ à laquelle manquait la plupart des figures. Curieusement, la presse la décrivit en général comme s'il n'en était rien, rares étant ceux qui, comme Anatole France ³² ou André Fontainas, surent percevoir la poésie de ce « flot [... qui] s'enfle selon des courbes harmonieuses et se replie et monte puis s'abaisse [...]. Ici on ne voit que le plan de l'oeuvre voulue ; les figures qui en détailleront, une à une, le sens, ne sont pas placées, et cependant déjà on est impressionné par la splendeur palpitante de la composition, par cette surface toute ouvragée de creux et de renflements ménagés à des jeux réfléchis de la lumière ». ³³ En dépouillant la *Porte* des groupes, des figures qui la rendaient compréhensible, Rodin avait franchi la limite du figuratif pour pénétrer dans le domaine de la pure abstraction : n'ayant plus de sujet la *Porte* n'était désormais qu'un espace immatériel, modulé par la lumière, qui pouvait, certes, suggérer les cercles de *L'Enfer* de Dante, mais était surtout propre à accueillir les rêves les plus tumultueux de ses contemporains.

²⁹ Henri Frantz, « The Great New Doorway by Rodin », *Magazine of Art*, 1898, p. 276.

³⁰ Wilfrid, « Salon Alsacien-Lorrain (Champ de Mars)-Sculpture » 9 juillet 1893.

³¹ Camille Le Senne, « Les petits Salons. Le Pavillon Rodin », *L'Événement*, 4 juin 1900.

³² Anatole France, « La Porte de l'Enfer », *Le Figaro*, 7 juin 1900.

³³ André Fontainas, « Revue du mois. Art moderne », *Le Mercure de France*, juillet-sept. 1900, p. 269.

On a dit souvent que si la *Porte*, devenue une oeuvre symboliste par excellence, laissant toute liberté à l'imagination, était présentée incomplète, c'est que Rodin avait manqué de temps. Il s'agit bien plutôt d'une décision très consciente, même si elle lui fut suggérée à la dernière minute par l'une de ces circonstances extérieures auxquelles il était particulièrement réceptif : en l'occurrence le montage du plâtre, réalisé sur place, qui lui donna une vision nouvelle de l'oeuvre, avant la mise en place des figures, moulées à part. Il semble qu'il ait trouvé trop excessif désormais, trop démarqué peut-être aussi des grands modèles italiens, le contraste (qu'il avait pourtant voulu à l'origine) entre creux et reliefs. « La Porte est trop trouée », confia-t-il à Bénédite, voulant dire par là qu'il y avait de trop fortes zones d'ombre.

Pour comprendre la *Porte* de 1900, il faut également se souvenir qu'à partir de 1895, tandis que les bâtiments officiels, ou semi-officiels comme les pavillons d'exposition, se surchargeaient d'ornements, Rodin se tournait vers une sculpture dépouillée du superflu, à la recherche de l'essentiel, une sculpture à laquelle il intègre le temps, « ce grand sculpteur » comme le qualifiait Victor Hugo. Ainsi la *Porte* de 1900 était-elle une oeuvre réduite à son noyau, comme l'un de ces fragments antiques dont le temps a effacé toutes les aspérités. Mais cette oeuvre, émouvante d'avoir tant vécu, était aussi une oeuvre susceptible de se transformer car chaque génération y pouvait apporter sa marque. « Et les cathédrales, sont-elles finies? », disait Rodin³⁴ qui s'insurgeait par ailleurs contre leur restauration « C'est comme si on démolissait l'antique et c'est l'oeuvre de vandales », disait-il.³⁵ Ainsi les mettait-il dans une perspective très moderne qui permet de juxtaposer leur réalisation, étendue sur des dizaines d'années, à l'action du temps, action qui elle-même est double car, tout en attaquant l'intégrité de la forme, elle a le pouvoir d'en révéler la vérité.

Lorsque la direction des Beaux-Arts annula, le 24 février 1904, la commande de la fonte qui, on s'en souvient, remontait à 1885, Rodin déclara à René Chéruy, son secrétaire, qu'il n'était pas satisfait des motifs architecturaux et en particulier des moulures qui devaient à la fois servir de cadre et créer une zone de passage avec l'atmosphère ambiante.³⁶ Et, un peu plus tard, presque un quart des cent planches des *Cathédrales de France*, ainsi que le dernier chapitre de l'ouvrage, fut consacré aux moulures. Deux idées dominaient sa pensée : tout d'abord « les constructeurs du Moyen-Age [...] soumettaient tout le détail à la puissance d'effet de l'ensemble »³⁷ ; puis, ce qui évoque très directement Claude Monet dont, rappelons-le, plusieurs des *Cathédrales de Rouen* furent exposées chez Georges Petit en 1895, ils « voyaient leur cathédrale à chaque heure, la modifiaient sous l'influence de ces heures [car ils modelaient] le monument dans l'atmosphère ».³⁸ Les mentions « blond-noir » (D. 5808), « noir seulement entre les deux colonnes » (D. 3359), « le filet noir de la

³⁴ Cf. Judith Cladel, *auguste Rodin. L'oeuvre et l'homme*, Bruxelles, 1908, p. 98.

³⁵ Cité dans *La Semaine littéraire*, Genève, Noël 1906, coupure de presse, arch. musée Rodin.

³⁶ René Chéruy, « Rodin' Gate of Hell comes to America », *New York Herald tribune*, 20 janvier 1929, p. 18.

³⁷ Ibidem, p. 141.

³⁸ Ibidem, p. 154.

colonne près l'immense blond de partout » (D. 5807), etc... reviennent ainsi constamment sur les dessins d'après des monuments. Pénétré d'admiration pour l'art gothique, Rodin n'avait-il pas cherché à montrer une architecture dans la lumière? Une architecture dont les détails sont dévorés par la lumière, comme ceux des *Cathédrales* de Monet ; une architecture aussi qui fait partie intégrante de l'atmosphère ambiante, comme il l'avait déjà tenté avec *Balzac* : c'est peut-être la raison pour laquelle les faisceaux de colonnettes, d'inspiration évidemment gothique, qui encadrent la *Porte*, s'interrompent à la hauteur des vantaux : pour laisser jouer librement la lumière sur les reliefs. Était-il vraiment satisfait toutefois de ce parti? Sur une photographie prise en 1900 par Druet, il avait en effet noté : « moins grosses de dimension / les moulures / plus incolores / plus fines » (fig. 6), et sur une autre encore « moulures trop grosses » (Ph. 1045) ; mais il ne les modifia pas.

Après l'exposition la *Porte* retourna au Dépôt des marbres, puis à Meudon. C'est là que Walter Butterworth la vit : il comprit fort bien qu'elle avait été « the object of [Rodin's] most ambitious aspirations », mais qu'elle était « destined probably never to come to his complete maturity ».³⁹ Ce plâtre, le plus authentique puisque Rodin l'eut sous les yeux pendant les dix-sept années qui lui restaient à vivre, prit l'aspect que nous connaissons en juillet-août 1917 : c'est alors que *Les Ombres* furent remises en place, et que les parties inachevées, en bas des vantaux en particulier, furent enfin « finies ».

L'atelier : exploitation des figures de la *Porte*

Au Cercle des Arts libéraux, à Paris, en février-mars 1883, Rodin montra, pour la première fois, des dessins et des sculptures issus de ses recherches pour *La Porte de l'Enfer*. Les critiques que ses œuvres suscitaient encore à cette date au Salon, à Paris, puis le rejet de la Royal Academy en 1886, contribuèrent à l'orienter de façon décisive vers l'univers des galeries. Dès lors il n'exposa plus de grandes figures dans le cadre officiel de la Société des artistes français mais des sculptures de petite et moyenne dimension destinées à un public de collectionneurs. Ce choix l'entraîna à constituer autour de lui un atelier important dans lequel le travail était réparti selon les capacités de chacun. Selon la pratique courante à son époque, le travail du marbre était confié à des praticiens spécialisés, souvent eux-mêmes d'excellents artistes qui menaient parallèlement leur propre carrière, tels Jean Escoula, Victor Peter ou Jean Turcan, et plus tard François Pompon, Emile-Antoine Bourdelle ou Charles Despiau, mais Rodin avait aussi près de lui des collaborateurs de tous genres, des plus humbles tels que les mouleurs souvent restés anonymes, à des sculpteurs, ses égaux, en qui il avait toute confiance : ainsi Jules Desbois, sur qui il s'appuya largement pour la réalisation, par exemple, du *Monument à Claude Lorrain*. Une fois la commande obtenue, celui-ci s'était en effet occupé de tout, faisant venir et payant un modèle presque chaque jour de juillet 1889 à février 1890 comme le montre un carnet de comptes conservé au musée Rodin.

Très vite, il avait commencé à exploiter les figures de la *Porte* et celles-ci ne cessèrent d'aller et venir entre cette composition monumentale dans laquelle elles perdaient leur identité pour devenir les éléments d'un tout, et les expositions où elles

³⁹ Walter Butterworth, *A Visit to Rodin*, London, 1912, p. 6.

apparaissaient comme des oeuvres autonomes : si *Le Baiser* et *Ugolin* ne furent exposés qu'en 1887, à Paris, puis à Bruxelles, si *Le Penseur*, encore intitulé *Le Poète* puisqu'il s'agit sans doute à la fois de Dante, de Hugo et de Baudelaire, ne fut montré pour la première fois qu'en 1888 à Copenhague, il avait déjà commencé une existence libre puisque dès 1884 Constantine Ionides en avait acquis un exemplaire en bronze (cat. 00). Au Cercle des Arts libéraux on avait pu voir la *Cariatide*, traduite en marbre et *Eve*, version réduite de la figure grandeur nature destinée à accompagner la *Porte*, en bronze. Très sensuelle, celle-ci connut un tel succès qu'une douzaine de marbres, au moins, fut réalisée avant 1900 : en décembre 1885, Auguste Vacquerie se rendit acquéreur du premier. Cet achat, par un écrivain et journaliste proche de Hugo et des romantiques, constitua pour Rodin la meilleure des publicités car la presse s'en fit l'écho. *Eve* (le marbre appartenant à Vacquerie) et la *Cariatide* (en plâtre) furent de nouveau exposées à la galerie Georges Petit en juin-juillet 1886. Y étaient jointes « trois femmes lasses » (dont la *Femme accroupie*) et « trois études du rut humain » (dont *Je suis belle*) : c'était la première fois qu'était montré un ensemble aussi important d'œuvres liées à *La Porte de l'Enfer*. Elles produisirent un effet très fort sur un public peu habitué à des représentations aussi directes : « huit groupes ou figures, et deux bustes, composent cette exposition qui vient bouleverser tant d'habitudes prises, faire apercevoir de la banalité ordinairement installée aux Salons annuels, révéler une nouvelle manière de voir et de comprendre. [...] Ce qui n'est pas exprimable par des mots, c'est la qualité des chairs, le plissement des jointures, la flexibilité des colonnes vertébrales, la différence entre les surfaces, c'est la lourdeur des bassins, la douceur des gorges, [...] c'est la tension des muscles, le tressaillement des nerfs, c'est le jeu de la respiration. [...] Et comme Barye a fait transparaître le caractère moral des êtres à travers les manifestations de leurs instincts, Rodin dévoile des états d'âmes sous les efforts corporels et les désolations des attitudes ».⁴⁰

« Le nom qui est écrit en tête de cette trop courte étude est celui d'un maître », déclarait Gustave Geffroy en tête de cet article. Homme de lettres, journaliste, critique et historien d'art, proche des impressionnistes et de Monet en particulier, il apporta à Rodin un appui que l'on peut comparer à celui de Henley. Ils avaient sans doute fait la connaissance l'un de l'autre en 1884 et se sentirent immédiatement rapprochés « par la similitude de goût de jugement [...] aussi, poursuit Rodin, le 20 mai 1885] je voudrais avoir chez vous quelque esquisse, certain que dans votre facture littéraire il doit y avoir le même travail de consision [sic] et d'expression que vous m'attribuez ».⁴¹ C'est donc tout naturellement Geffroy qui préfaça la partie du catalogue consacrée à Rodin, lors de l'exposition *Claude Monet-A. Rodin* à la galerie Georges Petit en 1889.

Cette exposition apparaît, avec trente-six sculptures, comme l'aboutissement du travail de Rodin pendant la décennie 1880 : comme le sculpteur Prédolé, l'un des héros de *Notre cœur*, de Guy de Maupassant, « on l'estimait déjà, on l'appréciait ; on disait de lui : "Il fait des figurines délicieuses" ». Mais lorsque le public artiste et connaisseur fut appelé à juger son œuvre entière réunie dans les salles de la rue Varin, ce fut une

⁴⁰ Gustave Geffroy, « Chronique. Rodin », *La Justice*, 11 juillet 1886.

⁴¹ Arch. musée Rodin.

explosion d'enthousiasme ». Désormais, il avait « conquis et dompté Paris »⁴² et il y occupait une place de premier plan. Par ailleurs, même s'il partageait l'affiche avec Monet, c'était sa première exposition personnelle : autour du grand modèle des *Bourgeois de Calais* qui affirmait une nouvelle conception du monument public, non plus narrative mais fondée sur l'expression de sentiments personnels, plusieurs marbres dont la *Danaïde* et *Galatée*, des bronzes, des plâtres confirmaient l'orientation qu'il avait prise. Corps passionnés, corps désespérés, corps mouvementés, corps dotés d'une sensualité et d'un pouvoir d'expression inégalés jusqu'à cette date, cette sculpture paraissait incarner l'esprit moderne en faisant table rase des conventions qui pesaient sur les artistes.

Pour Rodin, ces figures constituèrent le point de départ de toute son œuvre à venir : modifiées, amputées des éléments inutiles, assemblées à d'autres ou agrandies, c'est elles que l'on retrouve pour une bonne part dans la donation qu'il fit à l'Angleterre de 1914.

Antoinette le Normand-Romain

Illustrations

- 1- Auguste Rodin, croquis pour *La Porte de l'Enfer*, mine de plomb et traces d'encre brune, vers 1882, D. 7106, revers du premier plat de la couverture.
- 2- Auguste Rodin, *Couple enlacé du cercle des amours*, mine de plomb, plume et lavis brun sur papier crème collé sur un papier réglé, vers 1881-1882, D. 5630.
- 3- Auguste Rodin, croquis pour *La Porte de l'Enfer*, plume et encre brune, vers 1882, D. 6940, f. 6 verso.
- 4- Michel-Ange, *Esclave*, cire rouge, Londres, Victoria & Albert Museum.
- 5- Anonyme, *Le Penseur*, en terre, devant le bâti de *La Porte de l'Enfer*, épreuve gélatinoargentique, vers 1882, Ph. 289.
- 6- Eugène Druet, *La Porte de l'Enfer au Pavillon de l'Alma en 1900*, épreuve gélatinoargentique, Ph. 285.

⁴² Guy de Maupassant, *Notre cœur*, paru en feuilleton dans *La Revue des Deux Mondes*, mai-juin 1890, édition utilisée Gallimard, la Pléiade, 1987, p. 1130, 1131