



La gloire de Rodin

Antoinette Le Normand-Romain

► **To cite this version:**

| Antoinette Le Normand-Romain. La gloire de Rodin. 2010. halshs-00634581

HAL Id: halshs-00634581

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00634581>

Preprint submitted on 21 Oct 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

La gloire de Rodin

Manuscrit original en français d'un texte publié en anglais sous le titre « Rodin's fame », dans le catalogue *Rodin and America. Influence and Adaptation 1876-1936*, edited by Bernard Barryte et Roberta K. Tarbell, Silvana editoriale/Cantor Arts Center, 2011 (p. 341-353), à l'occasion de l'exposition qui s'est tenue à Stanford University, Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts, 4 octobre 2011-1^{er} janvier 2012.

En 1876, Rodin envoya huit bustes décoratifs à l'Exposition universelle de Philadelphie : ce premier contact avec les Etats-Unis ne laissa guère de traces. Ce n'est en effet qu'une dizaine d'années plus tard que de véritables liens commencèrent à s'établir grâce à Truman Howe Bartlett (1835-1922). Né à Dorset, dans le Vermont, sculpteur, critique d'art et plus tard professeur de modelage au Massachusetts Institute of Technology, ce dernier avait séjourné une première fois en France en 1868-1869 ; il y revint souvent par la suite, rencontra Rodin à la fin de l'année 1887 au plus tard et tira de leurs entretiens une série de dix articles qui parurent dans *The American Architect and Building News*, du 19 janvier au 15 juin 1889. Constituant une source d'informations très précieuse sur les débuts de la carrière de l'artiste, ceux-ci offrent, il faut le souligner, la première vision un peu large qui ait été donnée de son œuvre et de sa personnalité.

Au même moment, en octobre 1887, le marchand américain installé à Paris, Georges Lucas, qui agissait comme intermédiaire entre les artistes français et les collectionneurs américains, faisait également la connaissance de Rodin (par l'intermédiaire de Félix Bracquemond, semble-t-il) : il acquit auprès de lui deux œuvres, la maquette pour la statue de *Bastien-Lepage* (janvier 1888), puis la deuxième fonte du *Buste de St Jean-Baptiste* (mars 1888)¹ : il revendit immédiatement cette dernière au collectionneur new yorkais Samuel P. Avery qui lui-même en fit don, en 1893, au Metropolitan Museum of Art : c'est la première œuvre de Rodin à être entrée dans un musée américain.

Les deux décennies suivantes virent se succéder deux périodes bien distinctes : pendant les années 1890, frileuses, l'œuvre de Rodin, les marbres en particulier, jugés trop sensuels, furent tenus à l'écart : Henry Adams ne se décida que tardivement à en acquérir un car il les trouvait « so sensually suggestive that I shall have to lock them up when any girls are about, which is awkward ! »² Lors de la World's Columbian Exhibition de Chicago, en 1893, le pavillon français ne présentait ainsi que le buste de

¹ *The Diary of George A. Lucas : An American Art Agent in Paris, 1857-1909*, transcribed and with introduction by Lilian M. C. Randall (Princeton University Press, 1979), vol. 2, 656, 662, 666.

² Adams à Elisabeth Cameron, 30 août 1895, cité par Ruth Butler, *Rodin. The Shape of Genius* (New Haven, London, Yale University Press, 1993), 402.

Dalou et un *Bourgeois de Calais* qui donnaient une vision officielle de son travail. Mais Rodin était aussi présent dans la section « Loan Collection Foreign Masterpieces » montée à partir d'œuvres françaises appartenant à des collectionneurs américains, les Gould, Vanderbilt, McCormick. A cette date toutefois, ses œuvres étaient si peu nombreuses dans les collections américaines³ que Sarah Tyson Hallowell qui avait été chargée d'organiser cette section et souhaitait que Rodin y ait sa place, dut faire directement appel à lui. Elle obtint trois marbres, *Cupid and Psyche* (**fig. 1**), *The Sphinx* et *Andromède*⁴ qui, on le sait, furent jugés trop érotiques et rapidement dissimulés dans un salon spécial. Charles T. Yerkes, de Chicago, qui venait d'acquérir l'admirable *Orphée et Eurydice* commanda alors un second marbre, *Cupid and Psyche*, pour affirmer son soutien à l'artiste.⁵

Après 1900, l'action des marchands, Durand-Ruel, Knoedler notamment, d'intermédiaires comme Loïe Fuller et les expositions qui se multipliaient contribuèrent peu à peu à établir la réputation de Rodin aux Etats-Unis. Toutefois, s'il avait des admirateurs convaincus, le grand public se montra réticent longtemps encore. Le cas de Boston est exemplaire : alors que la ville comptait plusieurs collectionneurs épris de Rodin, Bartlett qui avait contribué à organiser une exposition « Monet-Rodin » pour la Copley Society, en 1905, dut reconnaître qu'elle n'avait pas été un succès. « Living artists do not count in Boston. There were 6 of your works, all badly placed. After an artist is dead, the Boston goes crazy over him. Art in that city is a fancy of a moment, nothing more [...] American buy what they can with money, then not always intelligently. Money is our God''⁶ Dans l'introduction du catalogue, Desmond Fitzgerald soulignait en effet que « Rodin's sculptures are often difficult to understand, but the difficulty is more often the fault of the beholder. Few works have so successfully portrayed strong emotions in stone and bronze. »⁷

Le catalogue lui-même comporte onze œuvres de Rodin, dont cinq prêtées par Henry Higginson qui les avait acquises entre 1900 et 1903 et déjà montrées au Museum of Fine Arts en 1903. Quatre autres sculptures appartenaient à une grande admiratrice de Rodin, Mrs Simpson, qui, à cette date, avait commencé à rassembler une très importante collection personnelle et contribua fortement par son influence à la constitution des salles Rodin au Metropolitan Museum of Art : inaugurées en mai 1912 celles-ci contribuèrent à faire évoluer la vision que l'on pouvait avoir de l'artiste en montrant, à côté des marbres, des œuvres monumentales, dramatiques, telles que

³ « Dites-moi, écrit Bartlett à Rodin le 20 mars 1893, si vous enverrez les choses à Chicago de sorte que je peux servir aux critiques dans cette ville et d'essayer de les vendre. Le monde ici est bien intéressé à vos œuvres» (Paris, arch. musée Rodin). Les seuls marbres qui se trouvaient en Amérique du Nord à cette date étaient sans doute ceux qui appartenaient à Samuel Isham, la *Cariatide à la pierre* qui provenait de Bastien-Lepage (mort en 1884) et la *Femme accroupie* commandée pour lui faire pendant (tous les deux à Boston, Museum of Fine Arts), ainsi que *Les Sirènes* (Montréal, musée des Beaux-Arts), acquises par George Alexander Drummond lors d'un voyage à Paris en 1891.

⁴ Cette dernière était prêtée par Durand-Ruel qui l'avait exposé dans sa galerie parisienne en 1890-91

⁵ Les deux marbres furent donnés au Metropolitan Museum of Art par Thomas F. Ryan en 1910.

⁶ Truman H. Bartlett à Rodin, 3 juin 1905, Paris, arch. musée Rodin.

⁷ *Loan Collection of Paintings by Claude Monet and Eleven Sculptures by Auguste Rodin*, Boston, The Copley Society, March 1905.

L'Ombre et La Martyre, mais aussi des études, des fragments, acquis par le musée pour les uns, donnés par l'artiste pour les autres.

Présence renforcée de Rodin dans les collections américaines.

Une fois l'artiste disparu, c'est à la politique du musée Rodin d'un côté de l'Atlantique, à l'admiration de sculpteurs plus jeunes et à la passion des collectionneurs et critiques d'art, de l'autre, que l'image de l'artiste dut de s'enraciner dans le territoire américain.

Le propre de la sculpture en bronze est de permettre la reproduction des formes avec une fidélité absolue si le travail de moulage est bien fait. Rodin lui-même en avait tiré profit. Après la deuxième guerre mondiale, et alors que le musée Rodin se débattait dans de graves difficultés financières, les deux conservateurs qui se succédèrent, Léonce Bénédite (1859-1925) et Georges Grappe (1879-1947), assistés d'Eugène Rudier (1878-1952) qui était devenu le fondeur presque exclusif de Rodin à partir de 1902, comprirent que la vente de bronzes pouvait constituer une ressource non négligeable. Un des premiers gestes de Bénédite (**fig. 2**), avant même la mort de Rodin, fut ainsi d'augmenter sensiblement le prix des bronzes : le 12 décembre 1916, il fit savoir à Malvina Hoffman qui s'était entremise pour la vente d'un *Age d'airain* destiné à Cleveland et dont le prix avait été fixé à 20 000 francs, qu'il allait devoir le faire passer à 25 000. Cependant, faisait-il remarquer, en raison de la baisse du franc, le prix en dollar ne changerait guère !⁸ Rappelons par ailleurs que Rodin avait laissé toute son œuvre à l'Etat français avec les « droits de propriété artistique y afférents »⁹ -donc la possibilité de faire des fontes. Dans une lettre qui apparaît comme une sorte de testament, il avait même précisé qu'il souhaitait que fussent traduites en bronze les sculptures qui n'existaient qu'en plâtre, « pour donner un aspect définitif à l'ensemble de mon œuvre ».¹⁰ Par ailleurs à cette date, il n'existait aucune règle limitant le nombre d'exemplaires à l'intérieur d'une série.

Le salut du musée vint de deux étrangers, un japonais, Kojiro Matuskata, et un américain, Jules Mastbaum (1872-1926) qui avait fait fortune dans l'immobilier puis dans l'industrie cinématographique. Il admirait Rodin et décida de créer à Philadelphie un musée qui lui fût consacré.¹¹ Le Rodin Museum de Philadelphie, offrant en façade sur Benjamin Franklin Parkway la copie du corps central du château d'Issy-les-Moulineaux qui avait été remonté par Rodin à Meudon, et sert comme à Meudon de toile de fond au grand *Penseur*, ouvrit ses portes le 29 novembre 1929, en

⁸ Léonce Bénédite à Malvina Hoffman, 12 décembre 1916, Los Angeles, Getty Research Institute, Hoffman papers, 850042 Box 9.

⁹ Eugène Lintilhac, *Rapport sur le projet de loi portant acceptation définitive de la donation Rodin*, 26 octobre 1916, Paris, arch. musée Rodin.

¹⁰ Septembre 1915, Paris, arch. musée Rodin.

¹¹ Cf. Ruth Butler, « Rodin's legacy : Bronzes for the World », in *Naissance de la modernité. Mélanges offerts à Jacques Vilain*, sous la direction de Henry-Claude Cousseau, Christina Buley-Urbe, Véronique Mattiussi (Paris, éditions du relief, 2009), 209-213.

présence de Paul Claudel alors ambassadeur de France aux Etats-Unis. C'était l'aboutissement d'un long chemin au cours duquel un certain nombre des fontes commandées par Matsukata, dont la première fonte de la *Porte de l'Enfer*, avaient été réattribuées à Mastbaum. Et si la grande majorité des oeuvres correspond à une vision classique de Rodin (*Le Penseur*, *La Porte de l'Enfer*, *Les Bourgeois de Calais*, copie du grand *Baiser* en marbre nécessaire pour « établir la plus grande similitude possible entre [le] musée de Philadelphie et le nôtre »¹²), elles furent complétées par quelques fontes uniques ou rares dans le choix desquelles on peut voir l'influence de Georges Grappe (bas-reliefs de *La Porte de l'Enfer*, *La Pensée*, *Absolution*, *Main de Dieu*, *Main du Diable*, *Mains d'amants...*, ou encore maquettes des *Monuments à Claude Lorrain* et à *Victor Hugo* dont il n'existe qu'un autre exemplaire, au musée Rodin). A cela s'ajouta également, à la demande de Mastbaum, un ensemble de plâtres. Considéré comme un matériau de travail, transitoire, le plâtre a toujours souffert d'une défaveur. Rodin n'aimait d'ailleurs pas se séparer de ses plâtres, car il craignait qu'ils ne donnent naissance à des séries de reproduction. Ce risque n'existant pas dans le cas des collections publiques, il en avait vendu ou donné à des musées, y compris au Metropolitan Museum of Art, et c'est peut-être l'exemple de cette collection, bien connue de Mastbaum certainement, qui incita celui-ci à réclamer quelques plâtres : ce serait une « propagande formidable » pour Rodin et pour le musée, fit-il valoir.¹³ Parmi ces plâtres figure la *Troisième Maquette de la Porte de l'Enfer* dont on devine que Grappe fit choix à cette date comme d'un outil de publicité auprès de collectionneurs dont deux au moins avaient fait connaître leur intérêt pour la *Porte* : il en existe en effet trois exemplaires en plâtre, sans doute à peu près contemporains et dédiés à Edmund Davis (donné à celui-ci en 1926 ; Washington, Hirshhorn Museum), Kojiro Matsukata (Tokyo, musée national d'Art occidental) et Jules Mastbaum (Philadelphie, Rodin Museum). Les autres plâtres étaient des figures ou des petits groupes issus du travail mené pour la *Porte*, et des assemblages dont certains provenaient peut-être de Rodin lui-même. En revanche, il faut bien constater l'absence des œuvres d'esprit plus moderne, telles que *Balzac* ou *L'Homme qui marche*.

Livrés rapidement, les bronzes furent exposés à Philadelphie du 1er juin au 1er décembre 1926 dans le cadre de la *Sesqui-Centennial International Exhibition*. Quant au musée de Philadelphie, Grappe, conscient de la nécessité que les œuvres fussent visibles pour convaincre les collectionneurs, le considérait comme un « grand appui ».¹⁴

Il avait été très soutenu pendant cette période par Eugène Rudier qui faisait au musée l'avance des fontes, lui-même n'étant payé qu'une fois les œuvres vendues. Mais dans les années 1930, la situation économique se tendit et, en 1933, Rudier réclama le versement d'une partie de l'arriéré –le tiers- qui se montait à plus de 300 000 francs. Parallèlement, il menait une activité de marchand sans avoir

¹²Paris, musée Rodin, conseil d'administration du 21 octobre 1926.

¹³Paris, musée Rodin, conseil d'administration du 31 mars 1927.

¹⁴Paris, musée Rodin, conseil d'administration du 21 décembre 1926.

cependant de galerie : « S'il nous fait de la concurrence car il est au courant de tous les amateurs qui veulent se défaire de leurs pièces, reconnaissait Grappe, il ne nous a jamais fait de mal en vendant au-dessous des prix que nous faisons. [...] Il rachète pour revendre ; il a des débouchés un peu partout. »¹⁵ Il en avait notamment aux Etats-Unis. A la suite de la *Panama Pacific International Exposition* qui eut lieu à San Francisco en 1915, une grande collection s'était constituée en Californie par l'intermédiaire de Loïe Fuller qui avait été la cheville ouvrière de la présence de Rodin à l'exposition de 1915. La construction du Palais de la Légion d'honneur à San Francisco, inauguré en 1924, permit de la présenter de façon permanente, Alma de Bretteville-Spreckels qui en était propriétaire ayant alors déposé au musée trente et une sculptures de Rodin. Loïe Fuller joua un rôle déterminant dans la constitution de cette collection, puis d'une seconde, celle de Samuel Hill : elle était à l'affût de pièces rares, « the little marble head –chiselled by the master at 22. The big marble bust, the plasters –all necessary for your success »¹⁶, et profitait des bons offices d'Eugène Rudier.¹⁷ « Mr Hill bought those Rodins which you did not take and which Rudier had purchased here, at my suggestion, from time to time when they were presented for sale in big collections, rappelait-elle quelques mois avant sa mort (janvier 1928) à Mrs Spreckels. He did this at my suggestion, because I wanted you to have the greatest collection of perfect Rodins in the world, because I knew it would enrich you beyond all calculations, if you did not give them away or sell them. But I am glad now that they were destined for Maryhill, and Mr. Hill did a very beautiful thing in taking them and presenting them to the Museum. As you know he was not prepared to go into any museum work at all, and has done more than I ever dreamed [sic] of asking him to do, so I must work out the thing myself. »¹⁸ Dédié par Samuel Hill à la reine Marie de Roumanie en 1926, le Maryhill Museum of Art à Goldendale n'ouvrit toutefois ses portes qu'en 1940.

La disparition de Loïe Fuller laissa la place libre à Malvina Hoffman (1885-1966). Cette dernière avait fait la connaissance de Rodin en 1910 et une vraie amitié l'unit bientôt au Maître, comme en témoigne la correspondance conservée pour une part à Los Angeles, au Getty Research Institute, et pour l'autre au musée Rodin à

¹⁵ Paris, musée Rodin, conseil d'administration du 2 juillet 1937. Et le 5 mai 1938, il reconnaissait que Rudier s'appliquait à maintenir les cours, poussant les enchères quand le musée ne pouvait le faire.

¹⁶ Loïe Fuller à Alma Spreckels, vers 1924, New York Public Library, C9-54-8, 9. Les marbres en question sont la *Greek Head* et le buste d'Eve Fairfax, dit *La Nature*.

¹⁷ « Rudier bought (of an artist who had received a bronze from the Master) a bronze. It was a small group and he paid 2 200 francs for it –immediately. It was Faun and Nymph », rappelait par exemple Loïe Fuller à Mrs Spreckels vers 1920 (New York Public Library, C9-46-1). En 1929 Mrs Spreckels acquit de Rudier cinq petits *Bourgeois de Calais*, considérés comme la seconde série, cf. Jacques de Caso et Patricia B. Sanders, *Rodin Sculpture. A critical Study of the Spreckels Collection* (The Fine Arts Museum of San Francisco, 1977), 216, note 2.

¹⁸ Loïe Fuller à Alma Spreckels, 5 septembre 1927, New York, New York Public Library, C9-60-5, 6.

Paris. Très vite, elle lui avait proposé de servir d'intermédiaire pour la vente de ses œuvres aux Etats-Unis : « Je suis sûr que c'est vous, très vive amie, qui en avez conçu l'idée, lui déclarait Rodin en 1913 à propos d'un projet d'exposition. L'amitié d'une femme est une volonté de Dieu. C'est je crois après lui la plus forte chose qui soit au monde. »¹⁹ L'année suivante elle chercha à le mettre en rapport avec « Henry Frick, un des collectionneurs le plus " chic " de notre pays. Nous avons parlé longtemps de vous et votre génie, et j'espère sincèrement l'amener avec moi à votre atelier dans le printemps. »²⁰ En mai 1915, tout en s'entremettant pour la vente de *l'Age d'airain*, elle proposa à Rodin d'exposer des œuvres dans son atelier de New York et lui suggéra d'envoyer quelques plâtres qu'elle garderait sous clef « comme Cerberus » et ferait fondre à la demande par Bertelli, « fondeur qui est un artiste sympathique et très gentil. »²¹ « Je garde vos intérêts "l'épée à la main" comme Jeanne d'Art ! », lui déclara-t-elle encore.²² « Ma petite Malvina, répondit Rodin, je suis charmé de vos idées de me faire acheter à New York quelques unes de mes œuvres en bronze mais il est très difficile pour moi de m'en occuper. Les moindres choses en dehors de mon travail m'horripilent, les photos ne rendent pas mon œuvre et l'on ne peut les juger. Si vous étiez ici chère amie vous feriez mille choses et votre sculpture aussi, mais la guerre ! »²³

Dans les années 1930, Malvina Hoffman reprit ce rôle, du moins occasionnellement. Elle était personnellement en relation avec Rudier à qui elle confia en 1932 la fonte des sculptures représentant les races humaines qui lui avaient été commandées pour le Field Museum, à Chicago. Ses archives contiennent quelques photographies que l'on peut mettre en rapport avec des œuvres de Rodin aujourd'hui conservées aux Etats-Unis, mais elles posent presque autant de questions qu'elles n'en résolvent. Ainsi en est-il du buste de *Mme Vicuña* acquis en 1931 par Helen Frick,²⁴ décrit comme une fonte unique -ce qu'il n'était plus à cette date car une autre avait été réalisée pour Philadelphie en 1926-, ou du marbre présentant le masque de *Pleureuse* issu de la *Porte de l'Enfer* émergeant d'une base simplement dégrossie et ornée de feuilles de lierre. Ce marbre, signé « Rodin », aujourd'hui au Clark Art Institute, à Williamstown (**fig. 3**), est l'une des quatre versions de cette composition : il correspond à celui qui était demeuré dans l'atelier de Madeleine Jouvray -et avait sans doute été exécuté par cette dernière car elle

¹⁹ Rodin à Malvina Hoffman, 27 décembre 1913, Los Angeles, Getty Research Institute, Hoffman papers, 850042, Box 9.

²⁰ Malvina Hoffman à Rodin, 25 mars 1914, Paris, arch. musée Rodin. Il ne semble pas que la rencontre ait eu lieu, en raison sans doute de la déclaration de guerre.

²¹ Malvina Hoffman à Rodin, sd. (mai-juin 1915 ?), Paris, arch. musée Rodin.

²² Malvina Hoffman à Rodin, 20 juillet [1915], Paris, arch. musée Rodin.

²³ Rodin à Malvina Hoffman, sans date (été 1915?), Los Angeles, Getty Research Institute, Hoffman papers, 850042, Box 9. Et le 4 avril 1916, il confirme : « Je vous enverrai peut-être un bronze, mais des plâtres, non, parce que je ne pourrai vendre en Amérique que quelques modèles. »

²⁴ D'après l'annotation portée au dos de la photographie, ce buste, non localisé aujourd'hui, présentait une inscription sur l'épaule gauche « Légué à Mme Ungemach Bénédite en souvenir A. Rodin. » Los Angeles, Getty Research Institute, Hoffman papers, 850042, Box 105, Photographies F. 2.

travailla pour Rodin entre 1902 et 1910- et envoyé aux Etats-Unis en 1926.²⁵ Le rôle que put jouer Malvina Hoffman n'est pas davantage précisé, mais la seule présence de ces documents dans son fonds d'archives, donne à entendre qu'elle servit bel et bien d'intermédiaire.

Eugène Rudier comprit l'appui qu'elle pouvait lui apporter et, en septembre 1935, il lui envoya une liste d'œuvres qui étaient en dépôt chez F.L.Kraemer and Co : « Ces bronzes, précisait-il, sont en Amérique depuis de nombreuses années et sont tous garantis exécutés avant la mort du Maître. L'intérêt de cette collection pour un Amateur ou un Musée est de pouvoir constituer une très belle vitrine de pièces rares aux patines remarquables, en possédant également une pièce capitale comme l'Eve qui est de tout premier ordre. » Et sans doute était-il pressé par ses propres difficultés financières car il faisait valoir qu'« ils valent en les chiffrant séparément la somme de frs 350 000 –mais si quelqu'un voulait faire une opération d'ensemble, je laisserai la collection pour frs 200 000 à condition toutefois d'avoir la réponse définitive dans un délai très court. »²⁶

Rudier avait réalisé ces bronzes à partir de plâtres qu'il avait eus entre les mains et vendus pour une bonne part à Mrs Spreckels en 1933. En effet les modèles du *Héros*, de la *Tête de Balzac*, du *Masque de Pleureuse* et de la *Petite Tête au nez retroussé* figuraient dans la « collection Rudier à New York », collection dont les deux tiers (dix-huit plâtres) appartiennent aujourd'hui au California Palace of the Legion of Honor.²⁷ Il donnait ainsi raison à Loïe Fuller qui, à une date non précisée, avait recommandé à Alma Spreckels : « Regarding your plasters. On no account must you

²⁵ « February 22, 1926. French Art Treasures go to America », précisant que le marbre (reproduit) venait d'être acquis par Donald Hise, de Salem, coupure de presse, Paris, arch. musée Rodin. Le marbre fut donné au Clark Art Institute par Mrs Leonore Ridgway qui le tenait de son père, lequel, disait-elle, l'avait acquis en 1920.

²⁶ Eugène Rudier à Malvina Hoffman, 23 septembre 1935, Los Angeles, Getty Research Institute, Hoffman papers, 850042, Box 105. Les œuvres en question étaient : une grande *Eve* (peut-être celle qui est aujourd'hui à Toledo, Museum of Art), un petit *Age d'airain*, une *Tête de Balzac*, puis une série d'œuvres qui furent finalement acquises par Alma Spreckels en 1949 : *Cariatide au vase*, *Polyphème et Acis*, *Masque de Pleureuse*, *Petite tête de Damnée*, *Petite Tête au nez retroussé*, *Le Héros*, (cf. Caso-Sanders, *Rodin Sculpture* (1977), n° 24, 26, 31, 33, 35 et 48).

²⁷ *La Jeune Mère*, plâtre, première épreuve, Caso-Sanders, *Rodin Sculpture* (1977), n° 12 ; *Le Héros*, ibid., n° 48 ; *Petite Main, deux doigts levés*, ibid., n° 70 ; *Main crispée* (droite), ibid., n° 69 ; *Deux Petites Mains*, ibid., n° 72 ; *Tête de Balzac*, plâtre première épreuve, ibid., n° 47 ; *Tête de Pierre de Wissant*, ibid., n° 38 ; *Camille Claudel*, ibid., n° 59 ; *Masque de Pleureuse*, ibid., n° 32 ; *Petite Tête au nez retroussé*, ibid., n° 34 ; *Petit Torse se tenant la jambe gauche* (dit *Torse Morhardt*), ibid., n° 67 ; *Femmes enlacées*, ibid., n° 15 ; *Bourgeois de Calais à la clef* (Jean d'Aire), ibid., n° 41 ; *Torse féminin avec tête de Femme slave*, ibid., n° 66 ; *Bas-relief*, réduction du pilastre gauche de la *Porte de l'Enfer*, ibid., n° 29 ; *La France*, réduction, ibid., n° 60 ; *La Main de Dieu*, petit modèle, ibid., n° 6 ; *Tête coupée de St Jean Baptiste*, ibid., n° 9. Los Angeles, Getty Research Institute, Hoffman papers, 850042, Box 104.1

L'ensemble des œuvres acquises auprès de Rudier en 1933 comprend également des pièces qui ne figuraient pas dans la « collection Rudier à New York », *Étude pour l'Éternelle Idole*, *Trois Faunesses*, *Les Bénédiction*s, *Mme Cruchet*, *Camille Claudel au bonnet*, *L'Athlète* (Caso-Sanders, *Rodin Sculpture* (1977), n° 5, 27, 45, 52, 59 et 62) mais qui venaient néanmoins de Rudier, comme en témoigne un ensemble de photographies conservées au musée Rodin (Ph. 8621, Ph. 8678 avec à la fois les *Trois Faunesses* et *L'Athlète*, Ph. 8682, Ph. 8691, Ph. 8683). Les *Bacchantes enlacées*, les *Deux Mains droites* et le *Pied gauche* entrés au même moment (Caso-Sanders, *Rodin Sculpture* (1977), n° 16, 72 et 73) doivent avoir la même provenance même si elle n'a pas laissé de trace.

give them to a founder on there. If they must be cast, it should be by Rudier who having already made bronzes from other plasters of the same models there would be no temptation to him.”²⁸ La guerre interrompit cette collaboration : Rudier demanda encore à Malvina Hoffman en 1939 d’intervenir à propos d’un groupe des *Bourgeois de Calais* qu’il avait espéré vendre au Metropolitan Museum of Art²⁹ ; mais d’autres clients allaient faire leur apparition et c’est en Allemagne que partit le groupe avant de revenir en France et d’être intégré dans les collections du musée Rodin.³⁰

A la veille de la deuxième guerre mondiale, avec les ensembles de New York, Philadelphie et San Francisco –sans même parler de Maryhill- et même si une collection très importante comme la collection Simpson était encore en mains privées, on pouvait donc avoir aux Etats-Unis une vision assez complète de l’œuvre de Rodin.

The revival

Et pourtant Leo Steinberg n’hésitait pas en 1972 à citer le sculpteur Jacques Lipchitz déclarant en 1954 que « Rodin is still an unknown man. » A cette date, poursuivait Steinberg, le musée Rodin « was running down. Its spiritless debilitation well into the 1960’s seemed to confirm its obsolescence –while modern art burgeoned around the world. Until 1955, New York Museum of Modern Art possessed not one of Rodin’s sculptures. To see Rodin during those years, New Yorkers would have gone up to the Metropolitan Museum. But there, during the 1930’s and forties and fifties, it was the glossy marble copies that were on display, serving as decorative centerpieces in the painting galleries. The Museum’s great Rodin bronzes were in storage until 1957. And the unique, astonishing small plaster and terra-cotta fragments, which the Museum had received as a gift from Rodin himself –these have not been exposed again since their arrival in 1913. » Le musée de Philadelphie était à l’abandon ; à San Francisco, une grande partie de la collection Spreckels était en réserve « and in the basement of the Boston Museum of Fine Arts, Rodin’s bronze *Iris*

²⁸ Loïe Fuller à Alma Spreckels, New York, New York Public Library, C9-42-8.

²⁹ Eugène Rudier à Malvina Hoffman, 6 janvier 39 : « Depuis de nombreux mois je cherche à placer à New York un grand groupe des Bourgeois de Calais. Cela aurait été présenté au Metropolitan Museum. Je reçois maintenant un mot où le musée abandonne –sans doute trop élevé comme prix. Entre nous j’avais demandé un prix des plus bas 650 000 ou 700 000 fcs, grand maximum, ce qui est très bas. Je crois que celui qui a fait la présentation et le prix a dû avoir des conditions énormes comme prix. Je me permets de vous demander s’il vous serait possible de savoir quelque chose. Je vous remercie bien d’avance car je serais heureux d’arriver à une solution. Le groupe est très beau et je pourrais en exécuter après un autre car les travaux en fonderie sont bien malheureux en ce moment, et je voudrais éviter du chômage. » Los Angeles, Getty Research Institute, Hoffman papers, 850042, Box 104.

³⁰ Cf. Antoinette Le Normand-Romain, *The Bronzes of Rodin. Catalogue of Works in the Musée Rodin*, (Éditions du musée Rodin/ Réunion des musées nationaux, 2007), I, 211.

was labeled "unexhibitable" until 1953 when it was traded to the late Curt Valentin in return for six small maquettes. »³¹

Cette vision était sans doute quelque peu dramatisée, du moins en ce qui concernait les Etats-Unis car, depuis la guerre, le musée Rodin de Paris demeurait en sommeil. En 1963, Albert E. Elsen (1927-1995) qui avait publié dès 1952 un article très documenté sur « The Genesis of Rodin's "Gates of Hell" »,³² puis soutenu sa thèse en 1955, sur Rodin, sous la direction de Meyer Schapiro, déclara que tant que les archives et les réserves du musée ne seraient pas pleinement accessibles,³³ il était impossible d'entreprendre une étude approfondie de l'œuvre de l'artiste. Il revint sur le sujet dans l'éditorial du numéro de novembre 1967 du *Burlington Magazine* : après avoir rappelé que ce même mois allait voir le cinquantième anniversaire de la mort de Rodin, ne mâchant pas ses mots, il concluait : « It is fair to claim that most Rodin scholarship still proceeds in the absence of that museum's leadership or assistance ».

Consciente de l'atout que représentait la carte de la modernité pour relancer l'indispensable vente de bronzes, Cécile Goldscheider (au musée Rodin à partir de 1945, conservateur de 1960 à 1973) menait pourtant une politique active d'expositions à l'étranger en lien avec quelques galeries, Curt Valentin à New York, Roland, Browse et Delbanco à Londres, la Dominion Gallery à Montréal ou le Contemporary Sculpture Center à Tokyo. Elle fit la part belle aux œuvres les plus novatrices, et dont, pour cette raison précisément, il n'existait encore que peu d'exemplaires en bronze, *L'Homme qui marche* (dix exemplaires entre 1958 et 1969, presque tous acquis par des musées ou collectionneurs américains) et *Balzac* (neuf exemplaires entre 1952 et 1971), de même qu'à des aspects moins connus du travail de Rodin, esquisses (*Nijinski* et les *Mouvements de danse*), fragments ou séries d'études en vue de la réalisation d'une figure ou d'un monument (*Balzac* en particulier), que le public parisien découvrit lors des expositions *Balzac et Rodin* au musée Rodin en 1950 et *Rodin inconnu* au musée du Louvre en 1962-1963 et le public américain à peu près au même moment.

Aux Etats-Unis, les choses avaient commencé à changer dès le milieu des années 1950.³⁴ En 1955 en effet, le quatrième exemplaire du grand *Balzac*, perçu comme l'une des premières sculptures modernes en raison de la force expressive de sa forme simplifiée, entra au MOMA (**fig. 4**), donné par les amis de Curt Valentin qui était mort en août 1954. A l'instigation de Jacques Lipchitz, convaincu de la modernité du travail de Rodin –« all the technical innovations, all liberties, all audacities, all the intuitions ; in short all the elements of an art in the making were

³¹ Leo Steinberg, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, [1972] (Chicago, London, The University of Chicago Press, 2007), 324. En réalité, seulement deux petits bronzes de Rodin entrèrent alors (14 mai 1953) au Museum of Fine Arts de Boston, *La Création* ou *God protecting his children* (inv. 53-946, gift of Fiske Warren and Edward Perry Warren, by exchange) et *Deux Damnées* (inv. 53-947, bequest of Henry L. Higginson, by exchange).

³² *Magazine of Art*, 45 (mars 1952), 110-119.

³³ Voir sur la question des archives, Véronique Mattiussi, « Dans les petits papiers d'un grand sculpteur », in *Naissance de la modernité...* (2009), 255-263.

³⁴ Peter Selz, « Postscript : Rodin and America », Albert E. Elsen, *Rodin* (New York, The Museum of Modern Art, 1963), 191-203.

there. Cézanne and Maillol, Matisse and Brancusi, even the Surrealists with their automatic writing and double image ; and something more –an immense creation »,³⁵ Curt Valentin avait présenté à plusieurs reprises des œuvres de Rodin avant d'organiser, en mai 1954, une exposition dont le catalogue liste quarante-quatre sculptures et trente sept dessins de l'artiste.

Familiarisé très jeune avec l'œuvre de Rodin grâce aux reproductions contenues dans le livre de Rilke, Leo Steinberg (né en 1920) (**fig. 5**) joua un rôle essentiel dans cette redécouverte de Rodin aux Etats-Unis. Dès 1953, il prit position en affirmant dans un compte-rendu de l'exposition *Sculpture of the Twentieth Century*³⁶ que « Rodin does belong to us : [...] because in him, for the first time, we see firm flesh resolve itself into a symbol of perpetual flux. Rodin's anatomy is not the fixed law of each human body, but the fugitive configuration of a moment. »³⁷ (**fig. 6**) Quelques années plus tard, il développa son point de vue dans un texte court mais qui renouvelait la vision que l'on avait alors de l'artiste, la préface du catalogue de l'exposition *Rodin. Sculptures and Drawings* (New York, Slatkin Gallery, 1963). Celle-ci fut reprise dans un ouvrage célèbre, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art* (1972), complétée d'un « Preamble, 1971 » qui la remettait en contexte et illustrée d'un choix d'œuvres alors très nouveau mais devenu classique depuis cette date. Détaché de l'ensemble de l'ouvrage, ce texte fut traduit en français dès 1992 et appelé à une large diffusion en France.

Formé par l'art contemporain, le regard de Steinberg ne prenait toutefois en compte qu'un aspect du travail de Rodin : rejetant les marbres qu'il considérait comme une production édulcorée due à des assistants, et reprochant à l'artiste un excès de rhétorique, il s'attachait à décrire l'espace « energetic » dans lequel les figures sont comme en suspension : « By never ceasing to ask where and how his sculptures can possibly stand, where in space, they shall loom or balance, refusing to take for granted even the solid ground, Rodin unsettles the obvious and brings to sculpture that anxious questioning for survival without which no spiritual activity enters this century. »³⁸ Et il insistait sur la liberté absolue que s'autorisait l'artiste tant vis-à-vis de la figure que de la pratique sculpturale au cœur de laquelle se trouvait le matériau, le plâtre en particulier, dont l'utilisation est élevée au rang d'acte créateur. Abordant à son tour le rapport entre technique et création, dans la même perspective large que Steinberg, Georges Didi-Hubermann affirmait que « Seul Rodin fut capable de faire travailler ces contradictions et ces possibilités à l'ouverture d'un champ entièrement nouveau, qui devait s'identifier, pour une bonne part, avec ce que nous appelons la sculpture moderne : telle est l'incalculable leçon donnée par Leo

³⁵ « Auguste Rodin by Jacques Lipchitz », *Auguste Rodin*, Exh. cat. Curt Valentin Gallery, New York, May 4-29, 1954, non paginé.

³⁶ Andrew Carnduff Ritchie, *Sculpture of the twentieth century*, Exh. cat. Museum of Modern Art, New York, 1952.

³⁷ Leo Steinberg, « Sculpture Since Rodin », *Art Digest*, 27, n° 19 (août 1953), 22.

³⁸ Steinberg, *Other Criteria* (2007), 351.

Steinberg. »³⁹ Au même moment d'ailleurs, ces pratiques se généralisaient : un David Smith, par exemple, qui n'eut aucun lien particulier avec Rodin, partageait néanmoins avec lui le « génie de la transformation des formes » et trouvait comme lui dans la matière elle-même un ferment de la création⁴⁰

De son côté, le MOMA avait organisé en 1963, presque en même temps que l'exposition de la Slatkin Gallery, une importante exposition *Rodin* –en vérité la première grande exposition consacrée à l'artiste aux Etats-Unis- qu'accompagnait un ouvrage dû à Elsen⁴¹ : si l'intervention de Steinberg qui place d'emblée Rodin au cœur de la problématique sculpturale du XXème siècle mais, dans sa version initiale, n'atteint pas vingt pages, peut être comparée à un coup de projecteur, c'est à Elsen, il faut le souligner, que l'on doit d'avoir enfin lancé et accompagné la recherche en profondeur à laquelle se refusait encore le musée parisien. Son *Rodin* de 1963 renouvelle entièrement la biographie de Judith Cladel, *Rodin. Sa vie glorieuse, sa vie inconnue* (Paris, 1936) qui était jusque là la principale source sur l'artiste. Auteur de nombreux ouvrages ou contributions sur Rodin et la sculpture de la première moitié du XXème siècle, dont le fameux *Origins of modern sculpture : pioneers and premises* (1974) qui était la reprise de l'introduction au catalogue de l'exposition *Pioneers of Modern Sculpture* (Londres, Hayward Gallery, 1973) et constituait l'aboutissement de la réflexion amorcée en 1969 à Baltimore avec *The Partial Figure in Modern Sculpture from Rodin to 1969*, il laissa en bonne voie le catalogue de Stanford, au titre significatif de *Rodin's Art*,⁴² qui fait le point sur la collection considérable, sculptures de Rodin et d'autres, livres, dessins, photographies..., donnée au Stanford Museum of Art, aujourd'hui The Iris and B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University, par B. Gerald Cantor (1916-1996) et sa femme Iris dans le but de familiariser le grand public avec l'art de Rodin.⁴³ Cantor avait acquis une réduction de *La Main de Dieu* à New York dès 1947 mais c'est seulement vingt ans plus tard que sa passion prit corps, à la suite de la rencontre d'Elsen à qui allait le lier une véritable complicité (**fig. 7**) : il commença alors la collection qui devint au fil du temps la plus importante au monde, après celle du musée Rodin, et créa notamment en 1969, à l'université de Stanford où Elsen enseignait depuis l'année précédente, une bourse destinée à un chercheur travaillant sur Rodin : le premier bénéficiaire fut Kirk T.

³⁹ Georges Didi-Hubermann, "Figée à son insu dans un moule magique...", *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, 54 (hiver 1995), 100.

⁴⁰ Cf. Dominique Fourcade, « David Smith jusqu'en 1952. Une lecture », *David Smith. Sculptures 1933-1964*, Exh. cat. Centre Georges Pompidou, Paris, 2006, 35, 36.

⁴¹ Albert E. Elsen, *Rodin* (New York, The Museum of Modern Art, 1963).

⁴² Albert E. Elsen with Rosalyn Frankel Jamison, *Rodin's Art. The Rodin collection of the Iris and B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University*, (The Iris and B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University in association with Oxford University Press, 2003).

⁴³ Cf. *Rodin. A Magnificent Obsession* (Merrell Publishers in association with The Iris and B. Gerald Cantor Foundation, 2001) ; Ruth Butler, « The Cantors and Rodin : a very focused passion », in Antoinette Le Normand-Romain, (*The Bronzes of Rodin*, 2007), I, 11-13. Signalons également les catalogues de deux collections dues à la générosité de Iris et Gerald B. Cantor : Lynne Ambrosini et Michelle Facos, *Rodin : The Cantor Gift to The Brooklyn Museum* (The Brooklyn Museum, 1987) et Mary L. Levkoff, *Rodin in his time. The Cantor Gifts to th Los Angeles County Museum of Art* (Los Angeles County Museum of Art, 1994).

Varnedoe qui entreprit l'étude des dessins de Rodin, en collaboration avec Elsen.⁴⁴ Alerté, comme il le dit dans la préface de l'ouvrage qu'ils signèrent tous deux, par la prolifération des faux mise en évidence par Dorothy Seiberling dans le magazine *Life*, Elsen était convaincu de la place essentielle du dessin dans l'œuvre de Rodin : « Drawing is the key to knowledge, » déclara à son tour Varnedoe d'entrée de jeu, citant une confidence de Rodin à Judith Cladel.⁴⁵ Elsen aurait souhaité que le livre fût dédié à cette dernière (1873-1958) qui avait fait partie de l'entourage proche de Rodin et réalisé un premier classement des dessins après sa mort avant d'être écartée du musée par Léonce Bénédite. Il l'avait personnellement connue et incitée à donner ses archives à la Lilly Library, à Bloomington.

Les catalogues de Philadelphie par John L. Tancock (1976) et de San Francisco par Jacques de Caso et Patricia B. Sanders (1977) –deux ouvrages qui restèrent pendant longtemps la ressource essentielle des chercheurs, du moins en ce qui concernait les sculptures-, virent le jour dans ce contexte. Cette période qui compta beaucoup dans la reconnaissance de la place due à Rodin, culmina avec l'exposition *Rodin rediscovered*, à la National Gallery de Washington, en 1981, (**fig. 8**) qui connut un tel succès qu'elle fut prolongée de trois mois. Ce projet très ambitieux, animé et inspiré par Elsen qui avait pour but « to present the latest Rodin research », réunissait tous les spécialistes de la sculpture de cette période, à cette date américains pour plus de la moitié : ses anciens élèves, Joanne Culler Paradise, Daniel Rosenfeld, Rosalyn Frankel Jamison et Kirk Varnedoe, des chercheurs reconnus, Albert Alhadeff, Ruth Butler et Sydney Geist, et quatre français, Jean Chatelain, Monique Laurent et Claudie Judrin, respectivement président du conseil d'administration et conservateurs du et au musée Rodin, et Anne Pingeot, conservateur au musée d'Orsay. L'exposition avait en effet été rendue possible d'une part par l'arrivée de Monique Laurent à la tête du musée Rodin en 1973, de l'autre par la passion que Cantor éprouvait pour Rodin. Monique Laurent avait ouvert aux chercheurs les archives du musée et entrepris de classer et inventorier les quelques 6000 plâtres conservés dans les réserves de Meudon. Elle y avait donné accès à Albert Elsen qui racontait volontiers s'être fait enfermer une nuit au musée Rodin, du temps de Cécile Goldscheider, pour pouvoir examiner enfin les archives de l'artiste ! Mais il reconnaissait, dès les premières lignes du catalogue que « the cooperation of the Musée Rodin administration has permitted considerable archival work that has led to essays on some subjects not previously covered and others now studied in greater depth and with more accuracy. In the same way that he would have us look at his sculpture, Rodin now appears to us with a sharper and fuller image –in the round, so to speak. »⁴⁶ Un très beau choix de plâtres et des photographies accompagnaient des dessins, des marbres et des bronzes.

⁴⁴ Albert E. Elsen et J. Kirk T. Varnedoe, *The Drawings of Rodin*, with additional contributions by Victoria Thorson and Elisabeth Chase Geissbuhler (New York, Praeger, 1971).

⁴⁵ Kirk T. Varnedoe, "Rodin as a draftsman. A Chronological Perspective", in Elsen et Varnedoe, *The Drawings of Rodin* (1971), 254.

⁴⁶ Albert E. Elsen, « Introduction », *Rodin rediscovered*, Exh. cat. National Gallery of Art, Washington, 1981, 11.

Le clou de l'exposition était la *Porte de l'Enfer*, présentée par l'intermédiaire de la cinquième fonte, une fonte très récente, réalisée à la cire perdue par la toute jeune Fonderie de Coubertin, à la demande de Cantor qui la destinait à Stanford (**fig. 9**). On se souvient que, comme un certain nombre d'autres œuvres de l'artiste et non des moindres, la première fonte de la *Porte*, aujourd'hui à Philadelphie, avait été réalisée après la mort de Rodin, entre 1926 et 1930, Rodin ayant lui-même exprimé le souhait que des fontes viennent donner un caractère définitif à des œuvres qu'il laissait en plâtre.

Cela n'empêcha pas Rosalind Krauss d'ouvrir dans la revue *October* qu'elle avait fondée quelques années auparavant, une polémique à la fois arbitraire et provocatrice sur le bien fondé d'une telle pratique. « After all, Rodin has been dead since 1918, and surely a work of his produced more than sixty years after his death cannot be the genuine article, cannot, that is, be an original. »⁴⁷ Elle remettait ainsi en cause la définition du bronze original, telle que reconnu en France : « a cast made in a limited edition from a model in plaster or terracotta executed by Rodin in person, [which is] strictly and in all points identical to the casts personally approved by Rodin. »⁴⁸ Et même si le débat ainsi lancé ne suscite plus aujourd'hui qu'un intérêt historique, il faut bien reconnaître qu'il fit du mal, dépréciant l'action du musée Rodin alors que les sculpteurs du XX^{ème} siècle firent de l'ambiguïté due au métier même de la sculpture, procédant par moulage et donc par reproduction, l'un des moteurs de la création.

Une section entière de l'exposition *Rodin rediscovered*, « Rodin and the Paris Salon », avait été confiée à Ruth Butler qui avait commencé très tôt à s'intéresser à l'artiste qu'elle approcha d'abord d'un point de vue plus général en étudiant la jeunesse et la formation des sculpteurs contemporains.⁴⁹ Elle avait pris en effet une voie originale en s'attachant au contexte artistique, politique, économique, social, etc... et apporta une contribution majeure avec *Rodin. The Shape of Genius* (Yale University Press, 1993, **fig. 10**). Cette monumentale biographie constitue un outil de référence essentiel qui documente très solidement la vie et l'œuvre de l'artiste, et donne des aperçus précieux sur le « climat » dans lequel il évoluait. Elle continua dans cette veine avec *Hidden in the Shadow of the Master. The Model-wives of Cézanne, Monet and Rodin* (Yale University Press, 2008) où l'intuition vient suppléer au défaut d'information pour atteindre une vérité plus profonde, celle des mécanismes actionnant les êtres humains. Les notices des près de 40 sculptures de Rodin conservées à la National Gallery of Art de Washington,⁵⁰ dont la plupart proviennent

⁴⁷ Rosalind Krauss, « The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition », *October*, 18 (autumn 1981), 48. Voir ensuite, Albert E. Elsen, « On the question of originality : a letter », et Rosalind Krauss, « Sincerely yours : a reply », *October*, 20 (autumn 1982), 107-109 et 110-120.

⁴⁸ Regis Cusinberche, « Original editions in bronze by the Musée Rodin. Reproductions of Rodin's works : a legal perspective », in Antoinette Le Normand-Romain, *The Bronzes of Rodin* (2007), 63-77.

⁴⁹ Ruth Butler-Mirilli, *The Early Work of Rodin and its background* Ph. D. New York, Fine Arts (Ann Harbor, University Microfilms, 1966)

⁵⁰ Ruth Butler, Suzanne Glover Lindsay, *European Sculpture of the nineteenth century* (Washington, National Gallery of Art, 2000). Notons à Washington une petite *Tête de femme* en plâtre (n°

de la donation de Kate Simpson, lui permirent par ailleurs d'explorer en profondeur ce phénomène très particulier à Rodin d'un collectionneur pris de passion pour son oeuvre, phénomène qui se répéta avec Jules Mastbaum, Anna Spreckels et Bernie Cantor.

Au cours des années 1990, avec la disparition de B. Gerald Cantor et d'Albert E. Elsen, le curseur s'est déplacé et le musée Rodin de Paris est enfin devenu le centre le plus actif de la recherche sur l'oeuvre de Rodin, Ruth Butler qui faisait alors partie du conseil d'administration du musée, servant de lien entre la France et les Etats-Unis. Toujours présente, toujours fidèle, elle représente presque seule aujourd'hui la génération « héroïque » qui assura la gloire de Rodin aux Etats-Unis.⁵¹ Cependant de nouveaux chercheurs ont fait leur apparition. Leur vitalité est grande, comme le montre notamment le *Cantor Arts Center Journal* et cela permet d'espérer que le temps n'est plus loin de l'exposition de grande ampleur qu'il faudra bien réaliser un jour : Rodin et les Etats-Unis.

1942.5.24) dont un autre exemplaire (ou le même ?) faisait partie de la « collection Rudier » à New York dans les années 1930.

⁵¹ Elle m'a fait l'amitié de relire ce texte : je tiens à lui en dire ma reconnaissance, de même qu'à June Hargrove qui m'a également fait profiter de ses conseils.

Illustrations,

- 1- *Cupid and Psyche*, marbre exposé à Chicago en 1893, Los Angeles, coll. Cantor.
- 2- Malvina Hoffman, *Léonce Bénédite*, 30 juillet [1919], Los Angeles, Getty Research Institute, Hoffman papers, 850042, Box 176, carnet 19.
- 3- *Pleureuse*, marbre, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute
- 4- Lotte Jacobi, *Eduard Steichen devant le Balzac de Rodin*, au Museum of Modern Art, à New York, vers 1960, épreuve gélatino argentique. Paris, musée Rodin, Ph. 13156.
- 5- John Tancock, Victoria Thorson et Aida Audeh autour de Leo Steinberg, New York, février 2009.
- 6- *Art Digest*, août 1953, vol. 27, couverture.
- 7- Albert E. Elsen, B. Gerald Cantor et Kirk Varnedoe dans le parc du muse Rodin de Meudon, Iris and B. Gerald Cantor Foundation
- 8- *Rodin rediscovered*, Washington, 1981, couverture
- 9- *La Porte de l'Enfer* à l'exposition *Rodin rediscovered*, Washington, 1981 ou bien à Stanford.
- 10- Ruth Butler, *Rodin. The Shape of genius*, 1993, couverture.