



Portrait d'un sculpteur en collectionneur, historien et archiviste : Auguste Rodin

HÉLÈNE PINET

Musée Rodin
pinet@musee-rodin.fr

Diplômée de l'École du Louvre, **Hélène Pinet** est actuellement chef du service de la recherche, des archives, de la bibliothèque et de la documentation et responsable scientifique des collections de photographies du musée Rodin. Elle est l'auteur de nombreuses publications sur la sculpture et la photographie : *Rodin, les mains du génie* (Gallimard, 1988), *Camille Claudel, le génie est un comme un miroir* (Gallimard, 2003), etc. Elle a été commissaire et commissaire associée des expositions « *La photographie pictorialiste* » (musée Rodin, 1993), « *L'art du nu au XIX^e siècle. Le photographe et son modèle* » (Bibliothèque nationale de France, 1997), « *Eros, Rodin et Picasso* » (Bâle, Fondation Beyeler, 2006), « *Rodin et la photographie* » (musée Rodin, 2007), « *Isadora Duncan, une sculpture vivante* » (musée Bourdelle, 2009), « *Henry Moore, l'atelier* » (musée Rodin, 2010).

Les collections liées aux arts sont souvent celles qui posent le plus de problèmes en termes d'hétérogénéité des contenus, des formes, des modes de classement, de description, d'accès et de recherche. Il est parfois difficile de distinguer, dans ces collections, ce qui relève de l'œuvre et ce qui relève de son commentaire, le second venant bien sûr éclairer le premier – mais pas seulement. Quand les collections ont été qui plus est accumulées par l'artiste lui-même, habité par sa propre logique de leur appropriation autant que par la continuité de sa création, alors les défis à relever deviennent souvent colossaux, d'avoir à préserver tout à la fois la rigueur scientifique et le souci de servir l'artiste et son œuvre sans minimiser ses zones d'ombre, d'éclairer sa mémoire sans occulter son histoire.

Les collections du musée Rodin sont, à cet égard, un bon exemple des problématiques soulevées, qu'il faut aborder tout à la fois de manière prosaïque, voire triviale, et dans l'ambition de préserver aujourd'hui un passé dont l'appréhension, la valorisation, peuvent largement évoluer selon les époques, les modes, les besoins. Ainsi, la vision des archives, de la documentation, de la bibliothèque, des collections de photographies rassemblées par Rodin a singulièrement évolué au fil des ans.

Pour mieux le comprendre, il faut remonter aux sources constitutives, non seulement de l'œuvre du sculpteur, mais aussi, voire surtout, du discours autour de cette œuvre.

Cette histoire commence en 1877, l'année où Rodin expose une sculp-

ture, *L'âge d'airain*, qui connaît un succès de scandale qui le propulse sur la scène artistique parisienne. En 1880, la commande de l'État pour une porte destinée au futur musée des Arts décoratifs, la *Porte de l'enfer*, vient confirmer cet engouement et lui permet d'obtenir un atelier au Dépôt des marbres qu'il conservera sa vie durant. Peu de temps après, l'artiste, savourant sans doute une notoriété qui s'est longtemps fait désirer, s'abonne à *L'Argus de la presse*, et conserve toutes les coupures de journaux où figure son nom, souligné d'un trait au crayon bleu, que cette nouvelle agence lui envoie¹. Inutile de préciser que cette collecte, constituée de la volonté de l'artiste même, et qui constituera sa vie durant comme un regard qu'on n'appelait pas encore médiatique sur sa carrière, devient rapidement, et demeure aujourd'hui, une source inestimable de connaissances autour de Rodin, mais aussi de sa reconnaissance artistique et personnelle, en même temps qu'elle signifie la pleine conscience par l'artiste de ses succès présents, mais aussi l'anticipation de la postérité de son œuvre.

Rodin a tout gardé

Les critiques et hommes de lettres français et étrangers commencent par écrire sur lui des articles, puis, une fois que l'œuvre a pris toute son ampleur, c'est-à-dire à la fin des années 1890, ils publient des ouvrages illus-

1. *L'Argus de la presse* est créé en 1884.



Caricature : *Rodin et le monument à Balzac* parue dans *La Presse*, 27 février 1901. Archive du musée Rodin, donation A. Rodin, 1916

trés de photographies fournies par le sculpteur lui-même. Devenus des amis, Gustave Geffroy et Camille Mauclair, pour n'en citer que quelques-uns, lui envoient leurs romans, leurs recueils de poésie dédicacés. Ces ouvrages forment le cœur de la bibliothèque de Rodin. Ils constituent un panorama passionnant du milieu littéraire de cette fin de siècle, et on regrette seulement de ne pas y trouver l'exemplaire des *Fleurs du mal* de Baudelaire ou encore de *l'enfer* de Dante qui ont été longtemps ses sources d'inspiration, et qu'il gardait au fond de ses poches. Il reste en fait très peu de livres annotés par l'artiste. On le sait, les bibliothèques d'érudits, d'artistes, de chercheurs, constituent

souvent des ensembles précieux non seulement par les collections qu'ils contiennent, mais aussi par les informations qu'on peut déduire de leur existence et de leur recensement sur les influences que l'artiste a pu, ou non, subir, sur ce qui constitue le terreau de son œuvre, même si, d'évidence, s'agissant de Rodin, ce terreau ne se peut uniquement nourrir d'une bibliothèque.

Par ailleurs, au fil du temps, Rodin échange avec la terre entière une correspondance plus ou moins nourrie selon les travaux en cours, le degré d'intimité ou la force des liens amicaux ou professionnels qu'il entretient avec les peintres, les hommes politiques ou de lettres, les danseuses,

les sculpteurs, les photographes, les architectes ou encore les modèles qui lui écrivent. Cet ensemble d'imprimés et de manuscrits reste aujourd'hui une source inépuisable d'informations sur sa carrière et sur ses œuvres, mais aussi sur les personnalités qu'il a fréquentées ou simplement côtoyées, et plus largement sur toute son époque.

On le voit donc, Rodin conservait de manière presque obsessionnelle tout ce qui avait trait à son œuvre, tout à la fois les conditions de sa naissance, les circonstances de sa création et les aléas de sa réception : les ensembles manuscrits et imprimés ainsi rassemblés sont considérables, qui éclairent aussi bien l'œuvre que l'homme – si

tant est que les deux soient dissociables.

Encore cette collecte n'était-elle pas même limitée aux livres, correspondances, coupures de presse. De la même manière qu'il a conservé dans ses ateliers toutes, ou presque, ses études en plâtre, d'innombrables versions de certains bustes, des dizaines et des dizaines d'abattis mais aussi de sculptures monumentales, Rodin a tout gardé, de la note du tailleur à la facture de ses praticiens en passant par les lettres de Claude Monet ou d'Octave Mirbeau, sans oublier les lettres affectueuses ou enflammées des femmes qui ont partagé ou simplement traversé sa vie.

La posture semblera fascinante, qui ne se soucie pas de sélectionner l'important de l'accessoire, le trivial du sublime, le décisif de l'anecdotique, voire l'avantageux du désavantageux : l'artiste capitalise son œuvre, mais aussi les traces de sa vie, dans une démarche d'accumulation qui, on s'en doute, va laisser en héritage de redoutables problèmes (pour rester prosaïque) documentaires.

En effet, Rodin n'a rien trié et tout transmis à la postérité, du moins ce qui n'a pas été égaré au cours de ses divers déménagements, en trois donations successives faites à l'État français en 1916² en vue de la création d'un musée rassemblant ses œuvres, ses collections et ses archives à l'hôtel Biron.

Une question se pose : comment l'artiste arrivait-il à s'y retrouver au milieu de cette masse de documents ? À qui fait-il appel pour l'aider à classer, ranger, trier mais aussi répondre au courrier toujours plus abondant au fur et à mesure que sa carrière avance et qu'il devient un artiste connu, reconnu et enfin célèbre ?

Sa correspondance nous donne une liste sinon exhaustive du moins très précise des nombreuses personnalités qui ont joué un rôle occasionnel ou régulier de secrétaire. L'homme de lettres Pierre Maël est le premier à apparaître comme tel en 1898. Par la

suite, René Chéruy, le poète Rainer-Maria Rilke, l'helléniste Mario Meunier et bien d'autres moins connus vont se rendre à la villa des Brillants à Meudon où Rodin vit depuis 1896 avec sa compagne Rose Beuret.

Si la lecture de leurs correspondances nous éclaire sur leur rapport avec l'artiste – souvent difficile – et sur le type de travail qu'il leur demandait, elles ne font jamais état de la manière dont ces documents étaient classés, ni où ils étaient entreposés, et les photographies de l'époque ne nous aident guère plus en la matière. Autant dire que, au moment de la mort de Rodin, les « archives » Rodin constituent une masse, mais pas un ensemble, un cumul, mais pas une somme raisonnée, laissant à l'État destinataire la redoutable charge de forcer la cohérence de cette « monstrueuse » collection.

Après la mort de Rodin

C'est Léonce Bénédite, conservateur du musée du Luxembourg et proche de Rodin, qui devient le premier conservateur du musée Rodin en 1919. Dans un des premiers comptes rendus qu'il fait au conseil d'administration, il explique qu'à l'occasion d'une visite à Meudon à la fin de la vie du sculpteur, époque où s'affrontent de multiples intérêts personnels, il découvre que « le désordre était partout, dans la maison, dans les collections ; les marbres, les modèles, les moules étaient épars et confondus à travers les divers domiciles, ateliers ou dépôts de l'artiste ; le désordre était plus grave dans les affaires ».

Très vite, il rassemble les sculptures dispersées dans huit lieux différents, et précise : « Quant aux papiers du Maître, et à la correspondance, ils ont été transportés de Meudon à Paris dans un cabinet spécial, la correspondance scellée, en présence de témoins, pour qu'aucune fuite ne se produisit en route » ; il précise que « la gestion du patrimoine artistique était autrement complexe et l'obscurité régnait sur la plupart des affaires du Maître. Aucune trace n'en était conservée par des secrétaires nombreux qui s'étaient succédé trop rapidement. Les innombrables registres, qui

donnent une première impression d'organisation, s'arrêtent ordinairement à la 3^e page³. »

L'autonomie financière dont bénéficie le nouveau musée, voulue par Rodin, implique que son directeur trouve des ressources pour le faire vivre et entretenir les bâtiments, dont certains en très mauvais état, à Paris et à Meudon. Cet impératif financier ne laisse sans doute guère de temps à Léonce Bénédite pour se pencher sur le sort de ces papiers, car Georges Grappe qui lui succède relate qu'à son arrivée en 1926 « il n'existait aucune archive de quelque nature que ce fut qui fût classée. La correspondance, les dessins, le mobilier, les collections artistiques, la bibliothèque, la documentation de l'œuvre faisant partie de la donation n'avaient pas été inventoriés⁴. »

Pour remédier à cette situation, Grappe engage, l'année de sa nomination, Jean-Paul Hippeau en tant qu'archiviste. Dix ans plus tard, celui-ci « a déjà rendu les plus grands services au musée en classant », selon ses directrices, « les huit mille dessins de Rodin ; en ouvrant le registre où ils sont minutieusement classés, en dépouillant tous les papiers du Maître et de ses correspondants, en dressant l'inventaire, en un mot de tout ce que nous avons trouvé à mon entrée en fonctions dans un absolu désordre⁵. »

On le voit, le souci de l'archiviste est double, qui enregistre tout à la fois l'œuvre (ou, mais c'est un point de vue, l'esquisse de l'œuvre), tâche sans doute prioritaire, et son contexte, même si cette apparence contextuelle n'est, d'évidence, pas voulue comme telle. Pour autant, ce sont bien les œuvres qui sont favorisées, aux dépens des archives proprement dites, dont l'importance, sans être négligeable, ne peut autoriser qu'elles soient perçues comme à privilégier par rapport aux œuvres du « Maître ».

La guerre et l'après-guerre n'ont pas été propices à une mise en valeur

2. 1^{er} avril, 13 septembre et 25 octobre, publiées au *Journal officiel* du 24 décembre 1916.

3. Rapport présenté par Léonce Bénédite à la première séance du conseil d'administration, 26 mars 1919, archives du musée Rodin.

4. Conseil d'administration du 23 mai 1936, archives du musée Rodin.

5. Conseil d'administration du 23 novembre 1936, archives du musée Rodin.

de ce fonds d'archives, qui a somméillé jusqu'au début des années 1970.

Cécile Goldscheider, qui dirigea le musée de 1949 à 1972, plus intéressée par la sculpture en général, organise un nombre impressionnant d'expositions sur la sculpture contemporaine. Elle s'attache aussi à diffuser l'œuvre de Rodin et se montre attentive aux collectionneurs et amateurs qui souhaitent acheter des œuvres en bronze du sculpteur. Les chercheurs français et étrangers, notamment américains et allemands, se plaignent de ne pouvoir consulter ces archives dont ils connaissent l'existence mais auxquelles ils ne peuvent avoir accès.

Un classement simple et compréhensible

Il faut attendre la nomination de Monique Laurent en 1972 pour que soit évoquée pour la première fois en conseil d'administration l'ouverture des archives aux chercheurs. Les archives⁶ (terme qui désignait à la fois des lieux – la salle de tri, l'espace de consultation – et l'ensemble des documents manuscrits et imprimés) étaient regroupées dans l'hôtel Biron, mais disséminées dans tout le bâtiment. Des boîtes de carton, empilées du sol au plafond de l'entresol où elles étaient entreposées, étaient remplies d'enveloppes contenant des *Argus de la presse*, des lettres adressées à Rodin, bref tout un ensemble indispensable aux historiens pour mieux comprendre la genèse de l'œuvre, même si, par exemple, on pouvait penser que tout le contenu des *Argus* pouvait être, au chercheur attentif et méticuleux, disponible dans le dépouillement systématique des journaux et autres publiés du vivant de Rodin et utilisés par l'artiste.

Le mot d'ordre était simple : rendre communicable au plus vite cet ensemble aux historiens de l'art de toutes nationalités. Le choix fut fait de suivre le parti pris de Rodin : tous les documents que le sculpteur avait jugé bon



Eduard Steichen, *Balzac de Rodin*, 1908. Tirage au charbon et platinotype.
Inv. Ph 222. Musée Rodin, donation A. Rodin, 1916

de garder seraient gardés et traités. On donnait en quelque sorte « raison » à cette logique compulsive d'accumulation de l'artiste, qui visait à embrasser (à une époque où, pourtant, cela n'était sans doute déjà plus possible) tout ce qui se pouvait écrire ou publier sur lui. Le mode de classement choisi était volontairement simple et compréhensible par tout un chacun, favorisant l'information sur Rodin transmise par les documents : les dossiers des correspondants, les dossiers d'œuvres, ceux des personnalités ayant un lien avec le sculpteur, ainsi que les dossiers matières, ont été classés par ordre alphabétique.

Il faut aussi noter que les coupures de presse sur lesquelles Rodin avait dessiné furent inventoriées avec les dessins, tout comme les photographies de dessins qu'il avait retouchées à la plume ou au crayon. Toutefois,

les photographies, aussi annotées par Rodin mais représentant des sculptures, ont été inventoriées avec la collection de photographies. Suivant la même idée que le dessin prime sur l'écrit, les cinquante carnets de notes de Rodin qui comportent de simples croquis se trouvent dans la collection de dessins ; les autres, une cinquantaine, sont conservés aux archives.

Ces choix engendrent forcément autant d'avantages que d'inconvénients et font, sans doute, dans la communauté des chercheurs, autant de satisfaits que de mécontents. Ils témoignent en tout cas d'un souci qui, s'agissant d'un artiste plastique, est prégnant, et non dénué d'étranges résonances sur la nature même de l'art : à partir de quel moment un document peut-il prétendre au statut « d'œuvre d'art » ? On s'en doute, ce n'est pas aux tenants des pratiques documentaires

6. Terme utilisé depuis la création du musée Rodin pour l'ensemble des papiers légués par le sculpteur.

de répondre à une telle question. Mais il est intéressant de noter que ce sont ces mêmes pratiques documentaires qui permettent, parfois, de la poser, d'obliger à tracer lignes et frontières, à poser fractures et ruptures entre des ensembles sinon indifférenciés.

Les photographies de Rodin

Les photographies que Rodin avait commandées à différents photographes de son temps ont joué un rôle très important pour la diffusion de son art dès les années 1880⁷. Elles sont restées jusque dans les années 1970 regroupées dans des cartons à dessins, à une époque où on commençait à peine en France à mesurer à la fois leur valeur esthétique et leur intérêt documentaire. Albert Elsen et Kirk Varnedoe, deux grands spécialistes de Rodin, ont été les premiers à les étudier, mais sous un angle plus « rodinien » que photographique. Cet ensemble se compose de portraits de Rodin, de ses proches et de son entourage réalisés par des amateurs mais aussi par des portraitistes qui ont acquis depuis leurs lettres de noblesse, et surtout de représentations de sculptures réalisées par des photographes peu ou pas connus comme Bodmer, Michelez, Pannelier.

C'est à partir de 1896 que le sculpteur va faire appel successivement à plusieurs photographes pour reproduire l'ensemble de son œuvre, comme Eugène Druet ou Jacques-Ernest Bulloz. Il arrive aussi que ce soit les photographes qui le sollicitent pour avoir l'honneur de reproduire ses œuvres et bénéficier ainsi des retombées de sa gloire : Eduard Steichen, Stephen Haweis et Henry Coles, qui appartiennent à l'école pictorialiste, premier mouvement esthétique en photographie, vont ainsi donner une interprétation très personnelle des sculptures de Rodin.

Cela veut-il dire que leurs images photographiques appartiennent au domaine de la création et doivent être

considérées comme des œuvres, alors que celles commandées par Rodin à Druet et Bulloz pour répondre aux demandes de la presse et de l'édition relèvent, elles, du document ? Vaste débat, tant notre regard sur la photographie a évolué et évolue encore. Ce qui nous paraissait, il y a encore dix ans, comme de simples tirages purement informatifs, est devenu, avec le temps et un regard plus attentif, des images vraiment intéressantes par le cadrage, le choix de la lumière et des fonds.

S'il y avait une leçon à en tirer, c'est que, même en manière de pratiques documentaires, il faut tenir compte du contexte de collecte, mais aussi, voire surtout, du contexte d'appropriation. En quelque sorte, c'est l'attente des chercheurs ou d'autres partenaires (marchands d'art par exemple) qui peut conditionner les besoins et les pratiques du traitement, et faire franchir à des « documents » la ligne peu définissable qui les sépare des « œuvres d'art ».

Comme pour le reste de la donation de Rodin, c'est l'ensemble des photographies qui a été pris en compte, chaque photographie étant classée par titre d'œuvre de Rodin et non par photographe. Considérées de fait comme des œuvres de la collection de l'artiste, elles furent exposées dès 1981 dans la vaste rétrospective consacrée à Rodin à Washington⁸. C'était la première d'une longue série d'expositions où les photographies ont été systématiquement présentées en même temps que les sculptures et les dessins du maître.

Avant la mise en œuvre de telles expositions, les photographies réalisées à partir des œuvres de Rodin ne bénéficiaient sans doute pas de la considération que leur reconnaissance artistique leur a permis d'obtenir. Mais, comme souvent, ces décisions de traitement ont des revers, et inventaire et classement obligent à des choix parfois dommageables : ainsi celui de retirer des dossiers des correspondances, pour les inventorier avec l'ensemble de la collection de photographies, les

photographies envoyées par des amis ou des relations à Rodin, alors que, pour une meilleure lecture de ces documents, il aurait fallu les laisser là où elles se trouvaient au départ.

Et les sculptures ?

Il faut, enfin, conclure par ce qui, paradoxalement, devrait être l'objet central, le paradigme et l'axe des collections, les sculptures. Parallèlement à cette vaste entreprise de rangement, l'inventaire des sculptures se mettait en place dans le même esprit. Longtemps, la répartition des œuvres a suivi l'idée première de Léonce Bénédicté : les œuvres abouties, marbres et bronzes, à l'hôtel Biron, les terres et les plâtres à Meudon, les études dans les réserves. Les réserves de Meudon en particulier, où sont encore conservés les plâtres et les moules de l'atelier, regorgeaient de rondes-bosses non inventoriées. L'inventaire des sculptures a été entrepris en prenant en compte tous les plâtres, du plus petit ou plus grand, études ou œuvres abouties sans distinction.

Ainsi, les ambitions de Rodin sont aujourd'hui encore servies, de ne pas dissocier son œuvre de ce qui l'entoure, l'explique et permet de la comprendre, quelle qu'en soit l'hétérogénéité : livres, correspondances, archives de tous ordres, photographies, dossiers de presse, etc., sont considérés sinon à l'égal de l'œuvre du moins comme ne pouvant en être dissocié pour « bénéficier » de traitements spécifiques et particuliers, et la logique fondamentale de la collection n'est pas celle de supports, mais bien celle de destination, la vie et l'œuvre de Rodin.

Jusqu'à une époque récente, il n'a jamais été envisagé de faire un tri dans la donation de Rodin. La répartition, parfois arbitraire, entre collections et archives, ne fait qu'illustrer des partis pris correspondant à une époque bien précise de l'histoire du musée, et elle ne gêne en rien leur compréhension. Il y a là, sans doute, un cas qui, sans acquiescer pour autant la force de l'exemplaire, propose un témoignage fascinant d'un artiste préoccupé certes de son œuvre, mais aussi de sa documentation. ●

7. Cf. *Rodin et la photographie*, sous la dir. d'Hélène Pinet, Paris, Gallimard/Musée Rodin, 2007.

8. *Rodin rediscovered*, sous la dir. d'Albert E. Elsen, National Gallery de Washington, 1981.