

Introduction

La « statuomanie », cette « multiplication des statues » propre à la III^e République, s'explique par l'extension de l'hommage public « à des êtres [...] dont le mérite était personnel (non hérité) et laïc (non canonisé¹) » comme l'a analysé Maurice Agulhon. Avant cela, le monument public en France, dont Chantal Martinet situe la véritable naissance en 1830², était essentiellement réservé à un petit cercle (l'aristocratie ou les militaires morts au service du pays). Cette extension de l'hommage public renforça donc les charges sociales et idéologiques qui pesaient sur cet objet porteur d'histoire. En effet, par sa vocation collective, le monument était façonné par toute une série de pouvoirs qui le socialisait de part en part ; pendant la création, il devait répondre aux attentes des mécènes, commanditaires, souscripteurs, municipalités, État, qui « [apportaient] les moyens financiers nécessaires à la réalisation du monument et qui [décidaient] de l'octroi de l'emplacement nécessaire à son implantation³ » ; lors de l'inauguration, il était façonné par les discours des officiels qui l'utilisaient souvent comme un support ou une effigie pour délivrer leur message à travers les actes et les mérites exemplaires de la figure historique commémorée. Derrière cette inflation de statue, il y avait également un projet politique et une « idéologie implicite⁴ » : ces statues aux grands hommes et aux épisodes historiques écrivaient un nouveau roman national, érigeaient les mythes fondateurs de la nouvelle République⁵, tout en essayant d'occulter les souvenirs pénibles sur lesquels elle se construisait, ceux du régime impérial de Louis Napoléon Bonaparte mais aussi les massacres perpétrés lors de la Commune. Il s'agissait de combler ce « vide⁶ ». À l'heure de tous les possibles, des ligues d'extrême droite et des mouvements sociaux, le monument était donc un instrument politique et idéologique visant à fédérer autour des valeurs de « l'humanisme libéral⁷ ». À travers lui, le passé devait agir sur le présent, travailler l'espace public et l'imaginaire collectif afin de réunir les citoyens dans une conscience commune. Mais cette forme de sculpture, portée essentiellement par ses commanditaires puis par l'éloquence inaugurale, souffrait fatalement du mépris des partisans d'un art autonome. Dans son Salon de 1859, Baudelaire raillait déjà en passant ce peuple de statues figées dans des poses édifiantes :

« sur les places publiques, aux angles des carrefours, des personnages immobiles, plus grands que ceux qui passent à leurs pieds, vous racontent dans un langage muet les pompeuses légendes de la gloire, de la guerre, de la science et du martyre. Les uns montrent le ciel, où ils ont sans cesse aspiré; les autres désignent le sol d'où ils se sont élancés. Ils agitent ou contemplent ce qui fut la passion de leur vie et qui en est devenu l'emblème : un outil, une épée, un livre, une torche, *vitaï lampada*⁸ »!

Dans la lignée de Baudelaire, Rodin semblait pressentir le sort que la postérité allait réserver à la « statuomanie », cette production trop peu ouvragée et personnelle pour supporter l'épreuve du temps allait condamner ses auteurs à l'oubli dans ce que Rosalind Krauss nomme une « histoire de l'échec⁹ ». Le sculpteur se plaignait ainsi de ces monuments auxquels « on ne [donnait] pas assez de temps » et qui étaient « tous sans exception [...] après l'inauguration, jamais regardés et [...] mauvais¹⁰ ». Rodin avait une autre ambition : il désirait placer son principe d'art au-dessus des contingences pesant sur le monument. Après une première maquette conforme au goût des promoteurs du monument, Rodin la doublait, pendant plusieurs années, par un supplément d'art tout personnel. Insistant lourdement sur l'expression sculpturale, il passait des années sur le métier à modeler la forme sculptée afin de ne pas tomber dans la banalité de l'imagerie commune : « tout mon but a été, à partir des Bourgeois, de trouver le moyen d'exagérer logiquement [...] c'est l'amplification raisonnée du modelé¹¹ ». Rodin voulait prendre le temps de « bien faire » son métier, « cela lui [suffisait¹²] », afin de s'imposer supérieurement et durablement par une forme bien modelée, pleine et comme gonflée de vie, à l'image des sculptures Grecques qu'il admirait.

Mais prendre la liberté de s'accorder du temps pour se concentrer sur une question d'art, par-delà les attentes collectives et sans compromettre le bénéfice de la commande, nécessitait un solide crédit. Or, Rodin n'était pas tout à fait un sculpteur comme les autres. Après *L'Âge d'airain* et avec *La Porte de l'Enfer*, cette œuvre dont « on [parlera] toujours et qu'on ne [verra] jamais¹³ », une atmosphère de mystère planait autour de sa création qui tranchait avec l'image désenchantée de ce que les critiques nommaient les « tailleurs de navet ». C'est la visite de l'atelier, sanctuaire de la création, qui faisait souvent basculer la commande dans une sorte d'univers enchanté, sans limites apparentes de temps et d'argent. Dans le désordre de l'atelier, face à une œuvre inachevée, les commanditaires étaient souvent perdus, ne comprenaient plus Rodin, et n'avaient plus d'autre choix que de croire en cette image de démiurge qu'il avait su se forger. Cette croyance dans ses pouvoirs démiurgiques avait suffisamment de consistance et de crédibilité pour inverser l'économie d'une commande : elle le plaçait dans le sillage des grands mythes créateurs et poussait les commanditaires à agir non plus selon un modèle industriel – avec un cadre financier et des délais bien définis – mais sous forme de mécénat, avec des délais illimités. On ne demandait pas des comptes au « moderne Michel-Ange¹⁴ » ; on devait croire en son génie et le mettre dans les meilleures conditions possibles pour

qu'il crée son chef-d'œuvre. À l'ombre de *La Porte de l'Enfer*, par la grâce d'un mystère déstabilisant ses commanditaires, Rodin bénéficia donc d'une parenthèse enchantée temporaire mais suffisante pour aller au bout de ses intuitions et réaliser son programme artistique. Du côté des critiques d'art, la tentation était forte de faire de cette science mal comprise, de ce « on ne sait quoi, qui est tout¹⁵ », une pratique distinctive, visant à poser face à soi les conceptions classiques des commanditaires. Les formules dont Rodin se servait pour dépasser les représentations collectives restèrent donc non seulement incomprises des commanditaires, mais utilisés par des critiques revendiqués initiés comme des motifs de distinction visant à se valoriser en posant face à soi le goût commun. Ce que Rodin nommait ses « études d'atmosphère¹⁶ » se transformait alors sous leur plume en « prétexte d'art¹⁷ ».

La prédominance des intérêts particuliers défendus à partir de ce secret de l'atelier sur cet objet d'essence collective et publique nous incitaient donc à ponctuer l'étude de la réception critique des monuments de Rodin par un rappel de l'évolution de sa carrière privée, en termes de création mais aussi d'image. Nous avons donc posé, sous forme de préambules, le mystère de *La Porte de l'Enfer* – et son évolution entre les expositions de 1889 et 1900 – qui flotte sur les monuments de cette période et resurgit à la moindre incompréhension entre Rodin et ses commanditaires. Cette opacité fondatrice ainsi que la construction et l'évolution de ce cliché de demiurge ont en effet fortement conditionné la création, le discours et l'effet produit par ses monuments. Pendant les moments d'incompréhension, afin de suivre les écarts entre « ce qui [fut] à ce qu'on en [a] dit¹⁸ » pour reprendre Jean Duvignaud, entre ce qui fut dans l'atelier et ce qu'en ont dit les critiques, nous avons distingué deux trajectoires. Le chemin créateur de Rodin tout d'abord, en isolant chaque monument et en retraçant, sans interruption, sa logique propre et son parcours créatif. Le « trajet critique » ensuite pour le discours sur le monument, une notion chère à Jean Starobinski, qui part de l'« accueil naïf » pour se terminer par une « compréhension englobante » de l'œuvre, en passant par des étapes intermédiaires comme la « lecture sans prévention¹⁹ », afin d'évaluer le niveau d'avancement des critiques d'art. Le caractère progressif du chemin créateur et du trajet critique – qui inclut des positions médianes – n'exclura pas les discontinuités et les reculs temporaires. Le trajet critique ne sera pas non plus infini. La notion de « critique complète²⁰ » permettra de considérer un critique comme arrivé et d'étudier les changements occasionnés par cette position culminante et indépassable sur les autres critiques encore en pleine ascension : arrêt sur le trajet critique pour suivre le discours dominant, stratégie d'attente dans l'espoir d'une éventuelle modification sur l'œuvre susceptible de bousculer les positions acquises, ou plus simplement l'abandon.

Les critiques immobilisés sur le trajet critique feront l'objet d'un traitement particulier. N'ayant pas les capacités d'aller plus loin vers la compréhension de l'œuvre nouvelle, ils n'avaient pas d'autre choix que de mettre à profit leur modeste avancée sur les publics novices et de faire un usage stratégique de leur ignorance. À la notion de trajet critique s'ajouteront donc des notions propres à

l'anthropologie économique du monde de l'art de Pierre Bourdieu et de Nathalie Heinich afin de déterminer l'intérêt particulier du critique dissimulé derrière l'intérêt artistique. La notion de « méconnaissance collective²¹ » chère à Pierre Bourdieu permettra de saisir ce passage d'une ignorance subie – celle née de l'impuissance du critique face à l'œuvre nouvelle – à une ignorance entretenue et utilisée comme un principe de pouvoir sur un public novice. Tout au long du chemin créateur de Rodin, les travaux de Nathalie Heinich et Pierre Bourdieu nous seront utiles pour distinguer, derrière les formules de l'ignorance – appellations creuses, croyances et fictions d'artistes, comme celle du génie inspiré –, les intérêts, le profit et le capital que ces critiques peu avancés souhaitaient retirer de la défense du monument. Dans les moments particuliers de crise, l'économie inversée de Pierre Bourdieu, dans laquelle le profit économique est « second » par rapport « à l'accumulation de capital symbolique²² », permettra enfin de comprendre les attitudes et les logiques désintéressées incompréhensibles dans une économie capitaliste recherchant le profit immédiat.

Pour comprendre les variations du chemin créateur et du trajet critique, il fallait enfin établir une distinction nette entre Paris et la province. En effet, Rodin et les critiques n'avançaient pas de la même manière en province, face à des notabilités locales, qu'à Paris, devant des génies comme Hugo et Balzac et des commanditaires plus légitimes comme Zola. À cet égard, les travaux de Christophe Charle, de Maurice Agulhon et de Neil McWilliam, nous aideront à comprendre les enjeux du monument dans son contexte et son moment particulier : la mêlée littéraire à Paris, les résistances locales en province, les intérêts supérieurs de la Nation lors de l'inauguration. Les monuments provinciaux, aux enjeux artistiques et littéraires limités et au chemin créateur lisible, favorisaient les variations et le plein accomplissement du trajet critique. À Paris, le chemin créateur se faisait plus chaotique, les enjeux littéraires et la concurrence accrue raidissaient les positions des critiques, même les plus avancés. Le lecteur ne s'étonnera donc pas de voir les monuments provinciaux inaugurés et les monuments parisiens rester plus volontiers dans l'atelier. Il ne s'étonnera pas non plus du discours expert développé autour des monuments provinciaux et de la relative pauvreté du discours consacré aux monuments parisiens.

Ces écarts entre le chemin créateur et le trajet critique apporteront enfin un éclairage différent sur le rejet dont furent victimes les monuments de Rodin. Au milieu du rejet obstiné et unilatéral d'un public bourgeois et conservateur émergera un public moyen et indécis peu à peu séduit par la progression du sculpteur mais non pris en charge par la fonction explicative d'une critique d'art en pleine déliquescence. Rodin, tout au long de son parcours, créera peut-être plus d'attente que d'hostilité : par son obstination et la cohérence de son chemin créateur, il finira par gagner les suffrages d'un public indécis qui, s'il ne comprenait pas ses œuvres, reconnaissait la sincérité de la démarche du sculpteur. De leur côté, les critiques d'art, souvent insuffisamment avancés, seront bien incapables de répondre à cette attente : l'inconsistance de leur trajet critique leur fera beaucoup perdre en audience et en crédibilité auprès de ce même public.

Occupés essentiellement à avancer vers la compréhension de l'œuvre nouvelle ou à profiter des possibilités offertes par l'avancée du sculpteur, les critiques en oublieront de répondre aux attentes de ce public désireux de se convertir à la modernité sculpturale. Entre un discours expert inadapté au niveau du lecteur provincial – qui n'avait souvent pas vu le monument resté dans l'atelier parisien, parfois pendant plusieurs années –, et l'absence de critiques complètes pour un public parisien plus averti, les critiques susciteront le plus souvent la déception auprès de ce public indécis. Bloqués volontairement ou par impuissance sur le trajet critique, ils apparaîtront comme le principal obstacle pour comprendre l'avancée accomplie par Rodin. Au fil du temps, l'hostilité concentrée sur Rodin se déplacera de manière significative sur les critiques, rendus responsable de l'ignorance du plus grand nombre. Cette méfiance du public connaîtra son apogée avec le *Balzac*, qui décrédibilisera les soutiens comme les opposants au sculpteur.

Notes

1. AGULHON M., « La statuomanie et l'Histoire », *Ethnologie française*, 1978, 2/3, p. 148.
2. MARTINET C., « Le monument public de 1850 à 1914 », dans MAISON F., PINGEOT A., VIÉVILLE D. (dir.), *De Carpeaux à Matisse. La Sculpture française et les collections publiques du Nord de la France*, Édition de l'Association des Conservateurs de la Région Nord-Pas-de-Calais, Lille, 1982, p. 32.
3. MARTINET C., « Les historiens et la statue », *Le mouvement social*, avril-juin 1985, n° 131, p. 123-124.
4. AGULHON M., « La statuomanie et l'Histoire », *loc. cit.*
5. BEST J., *Les monuments de Paris sous la III^e République : contestation et commémoration du passé*, L'Harmattan, Paris, 2010.
6. HARGROVE J., *Les statues de Paris. La représentation des grands hommes dans les murs et sur les places de Paris*, Anvers, Fonds Mercator/Paris, Albin Michel, 1989, p. 105.
7. AGULHON M., « La statuomanie et l'Histoire », *loc. cit.*
8. BAUDELAIRE C., *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 431-432.
9. KRAUSS R., « Échelle/monumentalité Modernisme/postmodernisme. La ruse de Brancusi », dans BOZO D. (dir.), *Qu'est-ce que la sculpture moderne*, Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 246.
10. Rodin A. à Dewavrin O., octobre 1888, *Arch. Mun. Calais*.
11. RODIN A., cité dans « Anniversaire de la mort de Rodin », *Le Petit Journal*, 15 novembre 1930.
12. BOURGEAT F., « Paris vivant », *Le Siècle*, 22 juin 1889.
13. WEINDEL H. de, « "Polichinelles" dans l'Ébauchoir », *L'Événement*, 26 mars 1899.
14. BOURGEAT F., « Paris vivant », art. cité.
15. CHAMPSAUR F., « La Vie littéraire et artistique. Celui qui revient de l'Enfer : Auguste Rodin », *Le Figaro*, 16 janvier 1886.
16. DROUILLY G., « À propos de la Statue de Victor Hugo. Chez M. Auguste Rodin », *Le Gaulois*, 25 septembre 1909.
17. MORICE C., « Le monument de Baudelaire », *Le Journal des artistes*, 5 septembre 1892.
18. DUVIGNAUD J., *Sociologie de l'art*, Presses Universitaires de France, Paris, 1967, p. 2.
19. STAROBINSKI J., *L'œil vivant*, vol. 2, La relation critique, Gallimard, Paris, 1970, p. 13.

20. *Ibid.*, p. 15.

21. BOURDIEU P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 1998, p. 282.

22. *Ibid.*