

Membre de l'université Paris Lumières

ED 395 Milieux, cultures et sociétés du passé et du présent

EA 4414 Histoire des Arts et des Représentations

Marie GEVART-DEKAEKE

La sculpture et l'intime en France (1865-1909)

Volume I : texte

Thèse présentée et soutenue publiquement le 03/07/2018

en vue de l'obtention du doctorat d'Histoire de l'art de l'Université Paris Nanterre et

du diplôme de 3^e cycle de l'École du Louvre

sous la direction de M^{me} Claire Barbillon (Université de Poitiers)

et de M^{me} Catherine Chevillot (École du Louvre)

Jury :

Rapporteur :	M. Laurent BARIDON	Professeur, Université Lumière Lyon II
Rapporteur :	M. Pierre WAT	Professeur, Université Paris I Panthéon Sorbonne
Membre du jury :	M. Thierry DUFRÊNE	Professeur, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	M ^{me} Claire BARBILLON	Professeure, Université de Poitiers
Membre du jury :	M ^{me} Catherine CHEVILLOT	Conservateur général du patrimoine, directrice du musée Rodin

La sculpture et l'intime en France (1865-1909)

La littérature et la peinture semblent être les domaines les plus propices au développement de l'intime au XIX^e siècle. Pourtant, la notion possède aussi sa place dans le domaine de la sculpture qui, par des procédés qui lui sont propres, parvient à la révéler. Sujet le plus favorable à l'introspection, l'autoportrait, tel que le conçoivent Carriès ou Gauguin, demeure une expérience singulière qui ne se vérifie pas chez tous les sculpteurs. L'expression de l'intime est alors à chercher dans le portrait où l'artiste tend à faire surgir l'intériorité de son modèle à la manière de Carpeaux ou de Rodin. Les fondamentaux du dialogue entre intime et sculpture sont ainsi posés. La notion se définit aussi par sa polyvalence liée au contexte de commande et de réception, aux questions esthétiques de l'époque, au mystère de la création et, enfin, jusque dans ses limites. L'intime est une notion protéiforme qui peut aussi bien prendre sens sous un aspect iconographique que suivant les modalités de création d'une sculpture. Ce concept imprègne toute forme de sculpture s'exprimant aussi bien dans le portrait sculpté, que dans les petits groupes ou statuettes ou encore dans la statuaire monumentale. L'étude des œuvres de Claudel, Dalou ou Rosso nous a permis de comprendre que plus que d'un courant esthétique à part entière, il s'agit davantage d'une caractéristique qui permet de mieux les rassembler. L'intime apparaît donc comme un outil pour étudier la sculpture des années 1865 à 1909 sous un angle nouveau.

Mots clés : sculpture / intime / portrait / XIX^e siècle / histoire de l'histoire de l'art / arts décoratifs

Sculpture and Intimacy in France (1865-1909)

Literature and painting seem to be the most favourable fields for the development of intimacy during the nineteenth century. The notion has, nevertheless, its place too in the field of sculpture which by processes of its own, manages to reveal it. Even though self-portraits, such as conceived by Carriès or Gauguin, are particularly suitable for introspection they remain a unique experience that does not apply to every sculptors. The expression of intimacy is then to be found in portraits where artists tend to bring out the interiority of their model, in the manner of Carpeaux and Rodin. The fundamentals of dialogue between intimacy and sculpture are thus laid down. The term is also defined by its versatility, in relation to the context of order and reception, to aesthetic issues of the time, to the mystery of creation and, finally, to its own limits. Intimacy is a protean concept that can take on its full meaning through a single iconographic aspect or modalities of creation of sculpture. This very concept permeates all forms of sculpture and is expressed in sculpted portraits as well as in small groups, statuettes, even monumental sculpture. Our study of works by Claudel, Dalou or Rosso allowed us to understand that more than an aesthetic current in its own right, intimacy is rather a distinctive feature that brings works together. Intimacy therefore appears as a tool to study the sculptural fields ranging from 1865 to 1909 from a new angle.

Keywords : sculpture / intimacy / portrait / nineteenth century / history of art history / decorative arts



Dans le paisible ciel suspendu sur ma vie,
Brillait et se mouvait, de saison en saison
Plus d'une belle étoile au pur et doux rayon :
Art, science, nature et poésie.

Soudain un astre triple, à ma vue éblouie,
S'est levé fièrement, montant à l'horizon.
Ensemble harmonieux ! Magnifique union
De pensée et d'esprit, de grâce et de génie.

Inondé de ses fleurs, j'ai senti dans mon sein
Du vrai, du grand, du beau, l'étincelle féconde
Par un magnifique effet se ranimer soudain.

Mais il s'éloigne, hélas ! Sa course vagabonde
L'entraîne en d'autres cieux. Et moi je cherche en vain
Mes astres pâlistants dans la nuit plus profonde.

Chamonix. 10 7^{bre} 1836

Georges Sand, *Carnets de notes. V Notes et souvenirs de voyage*, manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits (NAF 13645, f. 10r et f.62v) : Fleurs de lavande coupées, Vaucluse, 24 octobre 1838 et autographe de Léopold Pictet, « L'étoile triple : George, Franz, Marie », Chamonix, 10 septembre 1836.

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME I TEXTE	1
Abréviations	10
Remerciements	11
Avant-propos	13
INTRODUCTION	15
État de la question	20
Méthode	29
Objectifs et plan	31
PARTIE I La sculpture au « siècle de l'intime » : une question de définitions	34
Chapitre 1 : L'intime et les arts	37
1.1 Histoire de l'intime	38
1.1.1 Plusieurs définitions pour une même notion	39
1.1.2 Une culture de l'intimité	43
1.2. L'intime au croisement des arts	49
1.2.1 Les peintres de l'intimité	49
1.2.2 Camille Mauclair et Gabriel Mourey : artisans de l'intimisme	63
1.2.3 Objets d'art	67
Chapitre 2 : L'autoportrait sculpté	71
2.1 La patine pour épiderme	74
2.1.1 L'omniprésence du « moi » chez Carriès	74
2.1.2 Anatole Marquet de Vasselot	86
2.2 Quand l'autobiographie domine	89
2.2.1 Albert Bartholomé : les débuts d'un sculpteur	89

2.2.2 Camille Claudel	90
2.3 Autoportraits primitivistes de Gauguin	97
2.3.1 Des pots aux masques	98
2.3.2 <i>Oviri</i> : le moi sauvage	108
2.4 Une pratique peu répandue	113
2.4.1 L'autoportrait au prisme du <i>paragone</i>	113
2.4.2 L'épreuve de soi en trois dimensions	120
Chapitre 3 : La fabrique de l'intime : la part de l'intime dans le portrait sculpté	123
3.1 Du portrait sculpté au portrait intime sculpté	124
3.1.1 Usages du portrait sculpté	124
3.1.2 Vers une intimité révélée : spécificités et signes de l'intime dans le portrait sculpté	130
3.1.3 Un portrait pour l'Empire : <i>Le Prince impérial et son chien Néro</i>	137
3.2 Une sculpture sans commande	146
3.2.1 Le portrait familial	146
3.2.2 Le portrait d'épouse : vers une intimité révélée	156
3.2.3 Au cœur de l'intime : du dernier portrait au portrait intime funéraire	163
3.3 Une démarche introspective	167
3.3.1 La quête de l'intériorité du modèle	167
3.3.2 Les portrait d'amis : du cadeau à l'hommage	173
3.3.3 Portraits de femmes	183
3.3.4 Portraits d'enfants	186

PARTIE II Polyvalence de la notion	195
Chapitre 4 : Les lieux d'élection de l'intime	197
4.1 Les intérieurs, lieux privilégiés de la sculpture intimiste	197
4.1.1 L'influence du japonisme	199
4.1.2 Les débuts de la valorisation de l'espace domestique au temps de Carpeaux et de Dalou	201
4.1.3 Les sculpteurs d'intérieurs	203
4.1.4 L'Art dans Tout	208
4.2 Le cimetière comme lieu de la sculpture intimiste à ciel ouvert	212
4.2.1 Quand la douleur favorise l'intime	213
4.2.2 Premier essai de sculpture pour Albert Bartholomé	216
4.2.3 Du gisant au bas-relief : une multiplication des supports de l'hommage	219
4.2.4 « Présence in absentia »	221
4.3 « Au creux de la main »	223
4.3.1 La place de la médaille à la fin du XIX ^e siècle	223
4.3.2 Quelques plaquettes intimistes	226
4.3.3 Alexandre Charpentier : créateur de médailles	230
Chapitre 5 : Identité esthétique	235
5.1 De <i>La Brodeuse</i> ...aux <i>Baigneuses</i>	235
5.1.1 Le départ de Dalou : début d'une création singulière	236
5.1.2 <i>La Brodeuse</i>	238
5.1.3 Les mères à l'enfant	240
5.1.4 La production d'un exilé	243
5.2 Medardo Rosso sculpteur de sensations	249
5.2.1 Les débuts de Rosso	249

5.2.2	Préceptes d'une sculpture impressionniste : une voie vers l'intime	252
5.2.3	Une démarche empirique	262
5.2.4	Déclin	265
5.3	Le cas Camille Claudel	268
5.3.1	Les Causeuses	271
5.3.2	La Vague	274
5.3.3	Profonde pensée	275
5.3.4	Camille Claudel : pilier d'un art intérieur	279
Chapitre 6 : Intimité et processus créateur		285
6.1	En toute sincérité : les esquisses d'un Carpeaux intimiste	286
6.1.1	Le rôle traditionnel de l'esquisse	287
6.1.2	L'esquisse : un journal intime sculpté	290
6.2	L'atelier comme laboratoire des formes : le rôle de la cire	297
6.2.1	L'artiste représenté dans son atelier	298
6.2.2	Le rôle de la cire dans le processus de création sculptural	300
6.3	La sérialité dans son rapport avec l'intime en sculpture	314
6.3.1	Variations rodiniennes et processus de déplacement	314
6.3.2	Bourdelle, entre variation et série	319
6.3.3	La place de la sérialité dans les portraits sculptés d'Henri Matisse	323
Chapitre 7 : Les limites de l'intime		331
7.1	Quand l'intime côtoie le monumental	331
7.1.1	Le <i>Balzac</i> de Rodin	332
7.1.2	Jean Baffier et sa <i>Cheminée</i> « aux siens »	339
7.1.3	La <i>Pénélope</i> de Bourdelle : monument des femmes	342

7.2 Une sculpture à la frontière des genres	343
7.2.1 Pouvoir et intimité : quand le portrait intime frôle le portrait officiel	343
7.2.2 De l'intime à la scène de genre sculptée	346
7.2.3 De l'autoportrait travesti au portrait d'épouse déguisé : la représentation « en »	352
7.2.4 Picasso et la <i>Tête de Fernande</i> : un manifeste intime de la sculpture cubiste	355
CONCLUSION	359
Premiers bilans	361
Synthèse : une fenêtre ouverte sur l'histoire de la sculpture	364
Ouverture : l'intime est-il mort avec le XIX ^e siècle ?	367
SOURCES	371
Archives	373
Bibliographie	377
Index des noms de personnes	429
VOLUME II ILLUSTRATIONS*	441
VOLUME III ANNEXES*	631
Annexe 1 Catalogue des œuvres étudiées	635
Annexe 2 Anthologie	677
Annexe 3 Bibliographie par ordre alphabétique d'auteurs	761

* Tables détaillées en début de volume.

Abréviations

AMR : Archives du musée Rodin

AMV : Archives municipales de Valenciennes

AN : Archives nationales

BNF : Bibliothèque nationale de France

Cat. exp. : catalogue d'exposition

Coll. part. : collection particulière

ENSBA : École nationale supérieure des Beaux-Arts

GBA : Gazette des beaux-arts

INHA : Institut national d'histoire de l'art

LAS : lettre autographe signée

Salon des XX : Salon des Vingt

SAF : Société des artistes français

SNBA : Société nationale des Beaux-Arts

idem : du même auteur

ibidem : au même endroit

dir. : ouvrage publié sous la direction de

op. cit. (opus citatum) : ouvrage cité

loc. cit. : chapitre d'ouvrage cité

art. cit. : article cité

ill. : renvoie au volume d'illustrations (volume II)

cat. : renvoi au catalogue des œuvres étudiées (volume III, annexe 1)

Remerciements

Que soient ici remerciés :

Le Professeure Claire Barbillon, ma directrice de recherches à l'Université Paris Nanterre et Catherine Chevillot, directrice du musée Rodin, ma co-directrice de recherches à l'École du Louvre, pour leur confiance, leur soutien et leurs conseils toujours aussi précieux.

Laurent Baridon, Professeur en Histoire de l'Art contemporain à l'Université Lumière-Lyon-II, Thierry Dufrêne, Professeur en Histoire de l'Art contemporain à l'Université Paris Nanterre et Pierre Wat, Professeur en Histoire de l'Art contemporain à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne, d'avoir accepté de me lire et de prendre part à mon jury de soutenance.

Le personnel des institutions qui m'ont accueilli au long de ces années, pour m'avoir aidé à affiner mon objet d'étude et m'avoir donné accès à leurs collections. Les services de la conservation, de la documentation et de la bibliothèque du musée d'Orsay, en particulier Nadège Horner, Isabelle Gaëtan, Ophélie Ferlier-Bouat et Édouard Papet ; au musée Bourdelle, Amélie Simier et Annie Barbera ; au Petit Palais, Cécilie Champy-Vinas.

L'École doctorale 395 – Milieux et cultures des sociétés du passé et du présent et le centre de recherches HAR. Je remercie Christel Müller pour son soutien et ses encouragements. Merci à l'équipe de recherches de l'École du Louvre et à Anne Ritz-Guilbert pour ses conseils avisés. Merci encore à l'École du Louvre pour la mise en place de la bourse de recherches Daniel et Nina Carasso, bourse dont l'obtention en 2014-2015 a permis une grande avancée dans mes travaux.

Mes remerciements s'adressent aussi à Frédéric Chappéy qui m'a transmis dès la première année de Master le virus de la sculpture, à Antoinette Le-Normand-Romain qui m'a permis de travailler pendant quelques mois sur les autographes de la collection Jacques Doucet conservés à la bibliothèque de l'INHA ainsi qu'à Laure de Margerie.

J'adresse aussi mes plus vifs remerciements à Stéphane Coulaud, Laurent Dekaeke, Florence Duchemin-Pelletier, Claire Garcia, Louis Gevart, Nicole et Pierre Gevart, Claire

Kueny, Mathilde Méreau, Cécile Rey-Hugelé, Ingrid Valet et Arnaud Watel pour avoir relu efficacement ma thèse.

Je remercie enfin tous ceux avec qui j'ai pu échanger à titre divers, tous ceux qui m'ont conseillé, soutenue et accompagné pendant mes recherches : Sylvie Aubenas, Jean-Baptiste Auffret, Elsa Badie Modiri, Nicolas Ballet, Annie Barbera, Delphine Bière-Chauvel, Perrine Blanchard, François Blanchetière, Jonathan Boiné, Matthieu Bonicel, Sébastien Bontemps, Baptiste Brun, Sophie Bugnon, Benoît Buquet, Themis Cheinquer, Céline Chicha-Castex, Ilaria Cicali, Christina Dagalita, Marie-Laure Delaporte, Charlotte Denoël, Mathilde Desvages, Sabrina Dubbeld, Louise Duhamel, Denise Faife, Raphaël Fonfroide de Lafon, Virginie Frelin, Michel Garrec, Gaëlle Gehin, Émilie Gevart-Savreux, Frédéric et Nathalie Gevart-Bautin, Paul Gevart, Sarah Gevart, Itzhak Goldberg, Marc Goutierre, Pascal Griener, Dominique Guesquière, Laurent Héricher, Quentin Heems, Bruno Gaudichon, Cécilia Hurley-Griener, Sandrine Hyacinthe, Wassili Joseph, Reza Kettouche, Fabien Laforge, Isabelle Le-Masne-de-Chermont, Jérôme Legrand, Mathieu Lescuyer, Suzanne Liandrat-Guigues, Claire Maingon, Annabelle Mathias, Anne-Charlotte Ménoret, Hélène Moreau-Sionneau, Sophie Mouquin, Michèle Moyne-Charlet, Pauline Nobécourt, Élodie Ozenne, Dominique Païni, Elsa Pasco, Agnès Plaire, Hélène Pinet, Anne Pinget, Mathieu Poirier, Marie-Astrid Pourchet, Amélie Ravaut, Guillaume Rey, Paul-Louis Rinuy, Samuel Savreux, Katia Schaal, Roberta Trapani, Marie Tchernia-Blanchard, Jean-Rémi Touzet, Ève Turbat, Sabrina Valin, Marie Vicet, Élodie Voillot-Blanchard, Michaël Vottero, Hélène Zanin.

Merci à mon père pour son soutien et à ma mère qui aurait tant aimé être témoin de l'aboutissement de mes études.

Et enfin merci à celui et à celle qui illuminent chaque nouvelle journée, merci à toi Louis et à notre petite Esther...

AVANT-PROPOS

Je me souviens d'une visite de la National Gallery de Londres en septembre 2004 où je suis restée de longues minutes à contempler le portrait de *Madame Moitessier* par Ingres. Alors aux prémices de mes études en histoire de l'art, j'étais loin de me douter que je rédigerais un jour une thèse portant sur l'art du XIX^e siècle. Et pourtant...

Les semestres s'enchaînant et sous l'impulsion de Frédéric Chappey qui assurait l'enseignement de la sculpture du XIX^e siècle, je me prends de passion pour ce domaine. C'est alors tout naturellement que je lui demande d'encadrer un travail de Master. Après diverses propositions de sujets, je me suis tournée vers un sujet ô combien formateur : *Le sculpteur Gustave Crauk : les monuments public, essai de catalogue raisonné*. Au vu de l'abondante production du sculpteur valenciennois, supposé rival de Carpeaux, il fallait restreindre le champ. Dans la deuxième partie du Master je me suis attaquée à dresser le catalogue raisonné de son œuvre. Une des principales caractéristiques de Crauk est sa propension à la réalisation de sculptures dites académiques : statues qui ornent la façade de la Gare du Nord, des cariatides pour les loges de l'Opéra Garnier, le décor sculpté pour le théâtre impérial à Compiègne, des monuments et des bustes aux Grands Hommes. Près des trois quarts de son œuvre étaient des portraits en buste, parfois en pied. Généraux, maréchaux, écrivain, actrices, femmes du monde et même la future Impératrice Eugénie, tous s'arrachaient son talent. Ainsi se faisait le lien avec le portrait de la National Gallery. Au fond de moi, je demeurais intriguée par les quelques portraits, plus enlevés, plus libres de Gustave Crauk à l'exemple de sa statue *Le Matin* qu'il réalise à la fin de sa carrière, dans laquelle il représente Claire Salles, la fille aînée de Gustave Eiffel, vêtue d'une robe de chambre occupée à se coiffer, dans une veine des plus intimistes.

Au sortir du Master, une rencontre avec Claire Barbillon m'a décidé à entreprendre un cursus doctoral sous sa direction à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, avec la codirection de Catherine Chevillot à l'École du Louvre. Je désire alors travailler sur le portrait sculpté mais je comprends alors qu'il est primordial de donner un cadre plus restreint à mon sujet. Cherchant ainsi à affiner mon objet, une intuition m'empare. Forte de l'exemple des sculptures du dernier Crauk, je fais le choix de me lancer dans l'étude du portrait intime en sculpture.

Ainsi que l'exige la formation doctorale, j'ai présenté à diverses reprises mes travaux à la communauté des chercheurs en Histoire de l'art. J'ai eu la chance de participer en 2010 à la huitième École de Printemps à Florence. Des chercheurs européens et canadiens y étaient rassemblés autour du thème de portrait. Au long de mon cursus, j'ai pris part à des séminaires

de recherches, notamment celui des doctorants du centre de recherches HAR où j'ai eu l'occasion de participer à l'organisation de plusieurs séances et d'y présenter l'avancement de mes travaux. La mise en place de deux journées d'études avec l'association du CES20, une sur le portrait en sculpture en 2013 à l'INHA et une autre sur les liens entre la sculpture et le cinéma en 2015 au musée Rodin s'est révélée des plus formatrice. Des journées d'études, à Paris, comme à Poitiers m'ont permis de présenter mes travaux de recherche et de me confronter à l'avis d'autres chercheurs. Un tournant s'opère à l'occasion du colloque *La sculpture entre 1850 et 1880* en 2014 à la fondation Singer-Polignac. Ma présentation avait pour titre *Le choix de l'intime : du portrait sculpté à la sculpture intimiste (1865-1880)*. L'angle du portrait ne permettait pas de recouvrir toute l'étendue de la sphère de l'intime en sculpture, et j'ai fait le choix d'élargir mon sujet au-delà des frontières d'un genre spécifique. J'ai donc entrepris ce voyage dans l'histoire de la sculpture française du XIX^e siècle, animée du souvenir d'un lundi matin de 2007, jour de fermeture du musée d'Orsay, où, en stage, j'ai eu le plaisir d'accompagner Anne Pinget dans le réagencement de la vitrine des terres cuites de Carpeaux.

Joinville-le-Pont, le 12 avril 2018

INTRODUCTION

Le portrait de *Marie Laprade* par Antoine Bourdelle, ceux de *Paul Claudel* par Camille Claudel, un autre figurant la *Tête de la princesse Mathilde* par Jean-Baptiste Carpeaux, la *Brodeuse* d'Aimé-Jules Dalou, *Aetas Aurea* de Medardo Rosso, *Le Tub* d'Edgar Degas, *Profonde Pensée* de Camille Claudel, la *Tombe de Prospérie de Fleury* par Albert Bartholomé, *L'Enfant malade* de Berthe Girardet ou encore *Trait d'union* de Jean-Baptiste Carpeaux sont autant d'œuvres pour lesquelles le terme intime a été employé par la critique ou par l'histoire de l'art. Mais l'emploi de cet adjectif s'est effectué dans des sens bien différents. Pour la *Princesse Mathilde*, *Paul Claudel* et *Marie Laprade* le terme est utilisé au sens de portrait intime. Dans le cas de *Trait d'union* l'œuvre traite de la vie de l'artiste. Dans ceux de la *Brodeuse*, du *Tub* et de *L'Enfant malade*, les sujets s'apparentent à des scènes de l'intimité. Dans *Profonde Pensée* et dans *Aetas Aurea* Claudel et Rosso s'attachent à un rendu, à une facture qui a pu être jugée intimiste. Une œuvre peut également être désignée comme intimiste en raison de la profonde implication de l'artiste pour aller au fond de son sujet, à l'exemple de Bartholomé et du monument funéraire qu'il réalise en hommage à son épouse *Prospérie de Fleury*. Ces œuvres se distinguent *a priori* tant sur le plan formel que sur le plan stylistique mais se rejoignent donc sur le terrain de l'intime. Elles soulignent toutes le caractère polysémique de la notion.

Les sculptures qui nous occupent ici regroupent une large variété de formes, de supports et de matériaux. Il peut s'agir d'une statue, d'un groupe, d'une statuette, d'un buste ou d'un relief, voire d'une médaille, d'un objet ou d'un ensemble décoratif. Certaines sont modelées dans l'argile, la cire ou le plâtre, d'autres sont moulées dans cette dernière matière, taillées dans le marbre, le bois ou la pierre et d'autres encore sont fondues en bronze. Figurent des portraits en buste, en tête ou en pied, des scènes de genre sculptées, mais aussi des figures ou groupes à teneur allégorique ou mythologique. Ces caractéristiques propres répondent par-là aux grands principes de la sculpture en vigueur au XIX^e siècle. Au-delà de celles-ci, se pose la question des contextes de création et de réception de ces œuvres. Notre corpus embrasse des champs aussi hétérogènes que la sculpture à usage domestique, la sculpture funéraire et dans une certaine mesure la statuaire publique.

Bien que la littérature et la peinture semblent être des domaines propices au développement de l'intime qui connaît son apogée au XIX^e siècle, la notion possède aussi sa place dans le domaine de la sculpture. Par des procédés qui lui sont propres, celle-ci est tout aussi apte à révéler l'intime. Ce concept imprègne toute forme de sculpture s'exprimant aussi

bien dans le portrait sculpté, que dans les petits groupes ou encore d'une certaine façon dans la statuaire monumentale. Ainsi le sujet qui nous occupe porte sur la mise en lumière des liens entre la sculpture et l'intime dans le second XIX^e siècle. C'est là une notion fondamentale, rarement étudiée en profondeur pour la sculpture, et n'ayant jamais servi de point de départ d'une histoire de la sculpture de cette même période. La sphère de l'intime en sculpture ne constitue donc pas un cadre fermé mais se situe au croisement de plusieurs genres. Il s'agit d'un espace primordial où la sculpture évolue aussi dans la France du Second Empire et de la Troisième République. Notre sujet vise à comprendre le positionnement de la sculpture intimiste par rapport aux grands courants artistiques de la période mais pas uniquement. L'ambition de cette étude ne saurait se réduire à l'adoubement d'un nouvel « -isme » : l'intimisme chevauche ces différents courants et interroge, au-delà de ces derniers la nature même des œuvres, l'iconographie, la destination de la sculpture mais aussi sa naissance dans l'atelier.

L'intime se révèle comme une notion complexe, parfois « rebelle à la définition¹ ». Il est pourtant nécessaire de se plonger dans les nombreuses définitions que possède l'adjectif « intime » comme préalable à son examen. Dans la somme des acceptions contemporaines, plusieurs retiennent l'attention : « L'intime renvoie à ce qui est au plus profond de soi, et par extension, à ce qui est tout à fait privé, avec ce que cela suppose de caché au regard d'autrui, de protégé et d'inaccessible². » Cette définition peut se lire comme fondement de la notion. À cette dernière il convient d'ajouter celles d'intimisme, d'intimiste et d'intimité qui gravitent autour de l'idée mère. Ainsi la multiplicité des termes relatifs à l'intime reflète la difficulté qu'il y a à le définir. En effet, le terme connaît maintes définitions et c'est pour cette raison que Dominique Baqué considère que : « la notion d'intimité s'avère rebelle à la conceptualisation, fragile, précaire et volatile³. » Parmi les spécialistes, Daniel Madelénat s'est attaché à en donner une définition des plus précises conférant ainsi à l'intimisme la signification suivante : « Il désigne, rarement, un trait de caractère (le goût pour la vie intérieure et recueillie) ; plus fréquemment, une esthétique : en littérature et en peinture surtout, des thèmes (la méditation introvertie, les secrets de l'âme ; la vie quotidienne, l'intérieur de la maison...) et une manière

¹ SIMONET-TENANT Françoise, *Le Journal intime. Genre et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, 2004, p. 13, cité par MONTÉMONT Véronique, « Dans la jungle de l'intime : enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008) », *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 16.

² LAMBERT Xavier, « L'intimité du code », *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2012, p. 81.

³ BAQUÉ Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Editions du Regard, 2004, p. 73.

simple, nuancée, sans emphase⁴. » Jean Baudrillard laisse quant à lui de l'intime une définition empreinte de sensibilité :

L'intimité semble tracer une sphère enchantée, qui serait celle du sujet avec ses affects, ses pensées, son discours intérieur ; mais en réalité, c'est un jeu de miroirs, de dédoublement et de complicité avec soi-même et avec quelqu'un ou quelque chose d'autre. [...] L'intime n'est ni un concept ni une notion théorique, c'est un mot chargé d'affect, de vécu [...]. L'intime est quelque chose de doux, de poétique, dont on aurait éliminé la violence de l'extériorité, de l'objectivité, de la vérité, un partage, une complicité, une douceur. [...] Il s'exprime par quelque chose qui n'est pas le sens, par le silence, la discrétion, le non-sens⁵.

De cette pluralité de sens – et de non-sens –, ressortent tout de même des traits communs. La multiplicité des termes qui s'y rattachent rend la notion d'intime difficile à saisir même si la tendance l'oriente vers l'introspection, l'intériorité voire la psychanalyse. À l'occasion du colloque *Intime, intimité, intimisme* organisé conjointement par le centre de recherche spécialisé Lettre, arts, pensée (XIX^e siècle) de l'Université de Lille III et par la Société des Études romantiques qui s'est tenu à Lille en 1973, Gilbert Durand énumère – pour ce qui relève de la littérature – les termes se rapportant à l'intimité et plus précisément relatifs à la question du contenant, termes qui nous retrouvons pour certains dans nombre d'œuvres ici étudiées : fiole, panier, berceau, giron maternel, sexe féminin, tombe ou chambre close⁶. Ainsi, l'intimisme n'est pas qu'une question de littérature et de peinture. Parmi les idées qui gravitent autour du noyau de l'intime, le secret, la sincérité, les sentiments, l'intériorité, la vérité, la ressemblance, sont autant de notions qui interrogent également la sculpture. Au vu de la présence de l'intime au XIX^e siècle, au vu de la dimension englobante du concept, nous nous proposons d'appréhender l'art de ce siècle et plus particulièrement la sculpture au travers de son spectre, dans une étude transversale des destinations, fonctions, factures et styles.

Le mot intime devient une sorte d'estampille en littérature dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle mais il nous a semblé pertinent, pour appréhender la place qu'occupe

⁴ MADELÉNAT Daniel, *L'Intimisme*, Paris, PUF, 1989, p. 20.

⁵ BAUDRILLARD Jean, « La sphère enchantée de l'intime (propos recueillis par Nicole Czechowski) », *Autrement*, n°81, juin 1986, p. 15.

⁶ DURAND Gilbert, « Les mythes et symboles de l'intimité et le XIX^e siècle. Contribution à la mythocritique », *Intime, intimité, intimisme*, actes du colloque qui s'est tenu à Lille du 21 au 23 juin 1973, Lille, Université de Lille III, Éditions universitaires, 1976, p. 83.

cette notion dans la sculpture, de remonter plus loin aux sources du phénomène ainsi que de dépasser la borne du XX^e siècle pour mesurer le devenir de l'intime. Nous avons choisi de circonscrire notre étude à la production de sculptures en France entre 1865 et 1909, dates correspondant à la création d'œuvres qui nous sont apparues essentielles pour délimiter le cadre chronologique. Ainsi, l'étude s'ouvre avec le portrait du *Prince Impérial et son chien Néro* de Carpeaux et s'achève avec la *Tête de Fernande* de Picasso. Commande de l'impératrice Eugénie à Carpeaux, le portrait du *Prince impérial et son chien Néro* connaît un succès et une diffusion sans précédents. Le sculpteur a cherché à représenter l'héritier du trône non pas en costume d'apparat avec accessoires officiels et décorations mais en habits quotidiens, rompant ainsi avec les traditionnels codes de représentation des enfants princiers. L'apparence familière du modèle lui confère un profond intimisme lui permettant de demeurer comme le portrait emblématique du Second Empire. Près d'un demi-siècle plus tard, après un premier portrait de sa compagne Fernande Olivier en 1906, Pablo Picasso exécute un second en 1909 *Tête de femme (Fernande)*, savant mélange de formes anguleuses, convexes et concaves souvent considéré comme la première sculpture cubiste⁷. Notre étude se propose ainsi d'aborder la notion d'intimité dans la sculpture française depuis un portrait qui bouleverse les codes de représentation de son époque jusqu'aux prémices de la sculpture cubiste. Le corpus des œuvres situées dans ce cadre chronologique questionne le lien entre l'intime et la sculpture dans les domaines aussi hétéroclites que l'autoportrait sculpté, le portrait sculpté, la petite sculpture, la sculpture funéraire, l'art de la médaille, les esquisses ou encore la sculpture monumentale.

État de la question

L'intime apparaît dans l'historiographie à partir des années 1880, allant de pair avec sa reconnaissance par Joris-Karl Huysmans au Salon de 1879⁸. Spire Blondel publie en 1884, *Grammaire des arts et de la curiosité : l'art intime et le goût en France*⁹, essai dont le sous-titre témoigne de l'intérêt porté pour le sujet. Blondel se place en pionnier puisqu'il fait état de la question de l'intime liée à la sculpture dès le début de son ouvrage¹⁰. Sept années après la

⁷ LÉAL Brigitte, « La sculpture invisible », in cat. exp. *Oublier Rodin. La sculpture à Paris, 1905-1914*, Paris, musée d'Orsay, 10 mars – 31 mai 2009, Madrid, Fundación Mapfre, 23 juin – 4 octobre 2009, p. 87.

⁸ HUYSMANS Joris-Karl, « Le Salon de 1879 », *L'Art moderne*, Paris, Charpentier, 1883, p. 84.

⁹ BLONDEL Spire, *Grammaire des arts et de la curiosité : l'art intime et le goût en France*, Paris, Ed. Rouveyre et G. Blond, 1884 (Annexe 2L).

¹⁰ BLONDEL Spire, « II Les marbres et les terres cuites, bustes, statuette et bas-reliefs », *op. cit.*, 1884, p. 13-24 ; BLONDEL Spire, « III bronze d'art et d'ameublement », *op. cit.*, 1884, p. 25-40 ; BLONDEL Spire, « IV Les cires, portraits et médaillons », *op. cit.*, 1884, p. 41-52. Voir annexe.

« Première Exposition de l'ensemble des Intimistes, peintres d'Intérieurs » de 1905 à la galerie Henry-Graves, se tient à la galerie Marcel Bernheim en 1912 une exposition intitulée « L'Art intime »¹¹ et en 1934 René Janssens publie *Les Peintres de l'intimité*¹² dans lequel l'auteur ne fait absolument pas état de la sculpture. Son discours sur l'intimité demeure toutefois intéressant : « L'Intimité est une forme simple et familière de la poésie, qui se plaît surtout dans les milieux paisibles et favorables au recueillement. C'est elle qui crée l'ambiance nécessaire à nos études et à nos méditations et aussi à toutes nos affections durables¹³. » Janssens ferme une période dans l'historiographie puisqu'au milieu du XX^e siècle, l'intimisme s'éloigne des préoccupations premières. Il n'est plus un sujet central. Il faut alors attendre les années 1970 pour que la question de l'intime soit de nouveau étudiée en profondeur, lors du colloque *Intime, intimité, intimisme* évoqué plus haut. Dans la décennie suivante la revue *Autrement* lui consacre un numéro sous la direction de Nicole Czechowski¹⁴ et Émilie Daniel l'aborde dans sa thèse *Vuillard, l'espace de l'intimité*¹⁵. L'étude de l'intimité relève d'après Nicole Czechowski, « d'une entreprise périlleuse et délicate parce que c'est une valeur à laquelle nous sommes d'emblée attachés, sans vraiment savoir la définir. Nous touchons là un domaine dont le charme réside précisément dans cette absence de définition, dans le flou, l'ambiguïté¹⁶. »

L'intérêt pour l'étude de la vie privée surgit aussi dans les travaux des historiens Philippe Ariès et Georges Duby en 1987, révélant l'histoire de la vie privée des français¹⁷. Près de trente ans après, Alain Corbin dirige un ouvrage collectif consacré à l'histoire des émotions¹⁸. En Lettres, Daniel Madelénat publie une étude majeure sur la question, étude au titre efficace : *L'Intimisme* en 1989¹⁹. Cet essai nous est apparu d'une grande utilité pour la compréhension et la tentative de définition de l'intime. Il faut également mentionner les travaux de Richard Sennett²⁰, de Robert Neuberger²¹ et de Michaël Foessel²², respectivement sociologue, psychiatre et philosophe. L'intime intéresse ainsi des disciplines d'une grande pluralité.

¹¹ Exposition : *L'Art intime*, Paris, Galerie Marcel Bernheim, 10 décembre 1912 - 7 janvier 1913.

¹² JANSSENS René, *Les Peintres de l'intimité*, Bruxelles, Nouvelle Société d'Éditions, 1934.

¹³ *Ibidem*, p. 7-8.

¹⁴ CZECHOWSKI Nicole, « L'intime protégé, dévoilé, exhibé », *Autrement*, série mutations, n°81, juin 1986.

¹⁵ DANIEL Émilie, *Vuillard, l'espace de l'intimité*, Thèse, Paris I, 1985.

¹⁶ CZECHOWSKI Nicole, « Éditorial : journal intime d'un numéro ou histoire d'une madeleine sous cellophane », *Autrement*, série mutations, n°81, juin 1986, p. 8.

¹⁷ ARIÈS Philippe et DUBY Georges (dir.), *Histoire de la vie privée. 4. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 1987.

¹⁸ CORBIN Alain (dir.), *Histoire des émotions*, tome 2 Des Lumières à la fin du XIX^e siècle, Paris, Seuil, 2016.

¹⁹ MADELÉNAT Daniel, *L'Intimisme*, Paris, PUF, 1989.

²⁰ SENNETT Richard, *Les Tyrannies de l'intimité*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

²¹ NEUBURGER Robert, *Les Territoires de l'intime*, Paris, Odile Jacob, 2000.

²² FOESSEL Michaël, *La Privation de l'intime : mise en scène politique des sentiments*, Paris, Seuil, 2008.

Notion particulièrement analysée dans les domaines littéraire, philosophique et psychologique, en Histoire de l'art elle a trait le plus souvent à la sphère picturale. Daniel Arasse publie un ouvrage sur l'intimisme chez Vermeer en 1993²³. Une étude portant sur le portrait en miniature comme portrait de l'intimité réalisée par Jacqueline Du Pasquier paraît en 2010²⁴. Les études consacrées à l'intimisme en peinture sont souvent associées à la peinture de genre, aux scènes d'intérieur. Depuis la dernière décennie de nombreuses études pluridisciplinaires sur la question de l'intime et de l'art contemporain ont vu le jour. Citons pour exemples les travaux d'Elisabeth Lebovici²⁵, d'Isabelle Maison-Rouge²⁶, de Diane Watteau²⁷, de Florence Baillet²⁸ et d'Eliane Chiron²⁹. Anne Coudreuse et Françoise Simonet-Tenant dans l'ouvrage qu'elles dirigent *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*³⁰ retracent les origines de l'intime dans la littérature et à travers elle, consacrent le XIX^e siècle comme siècle de l'intime.

Depuis les années 2000 de nombreuses études pluridisciplinaires sur la question de l'intime et de l'art contemporain notamment ont vu le jour. Citons pour exemples le travail d'Élisabeth Lebovici qui s'est attachée à rassembler dans un ouvrage intitulé *L'Intime* en 2004, diverses études destinées à la place de l'intime dans la littérature, le cinéma, l'ethnologie, la philosophie et les arts plastiques. L'auteure y rédige un texte introductif où elle traite de « L'intime et ses représentations³¹ ». La même année Isabelle Maison-Rouge publie *Mythologies personnelles : l'art contemporain et l'intime* où elle traite de la question de l'intime dans l'art depuis 1970³² et Éliane Burnet et Pascal Bouvier abordent l'intime sous

²³ ARASSE Daniel, *L'Ambition de Vermeer*, Paris, A. Biro, 1993.

²⁴ PASQUIER Jacqueline Du, *La miniature, portrait de l'intimité : en contemplant mes traits, ne songez qu'à mon cœur*, Paris, Norma éditions, 2010.

²⁵ LÉBOVICI Elisabeth, *L'Intime*, Paris, Ensba, 2004.

²⁶ MAISON-ROUGE Isabelle, *Mythologies personnelles : l'art contemporain et l'intime*, Paris, Scala, 2004.

²⁷ WATTEAU Diane (dir.), *Vivre l'intime : dans l'art contemporain*, actes du colloque « L'intime sous tension, transparence et dissolution du sujet », Nîmes, Carré d'art-Musée d'art contemporain, 11 et 12 juin 2004, Paris, Thalia éditions, 2010.

²⁸ BAILLET Florence, *L'Intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, Paris, M. Houdiard, 2011

²⁹ CHIRON Eliane (dir.), *L'Intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.

³⁰ COUDREUSE Anne et SIMONET-TENANT Françoise, *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2009.

³¹ LÉBOVICI Elisabeth (dir.), *L'Intime*, Paris, Ensba, 2004. Voir dans cet ouvrage : LÉBOVICI Elisabeth, « L'intime et ses représentations », *L'intime*, Paris, Ensba, 2004, p. 11-22 ; ZAOUI Pierre, « Deleuze et la solitude peuplée de l'artiste (sur l'intimité en art) », *L'intime*, Paris, Ensba, 2004, p. 43-58 ; BOYER Charles-Arthur, « Architecture, intimité, promiscuité. L'évolution de l'espace domestique en France du Moyen-Âge au XIX^e siècle », *L'intime*, Paris, Ensba, 2004, p. 69-88.

³² MAISON-ROUGE Isabelle, *Mythologies personnelles : l'art contemporain et l'intime*, Paris, Scala, 2004.

l'angle du secret aussi bien dans les arts qu'en littérature³³. Enfin un colloque organisé par Diane Watteau et Corinne Rondeau se tient au musée d'art contemporain de Nîmes en juin 2004³⁴. Dans ce colloque intitulé *L'Intime sous tension, transparence et dissolution du sujet*, il est surtout question d'art depuis 1945. Toujours dans le respect du caractère interdisciplinaire de la thématique, Lila Ibrahim-Lamrous et Séverine Muller publient *L'Intimité* où elles traitent de l'intimité en littérature, en psychologie et en art³⁵. En 2009, Anne Coudreuse et Françoise Simonet-Tenant, dans l'ouvrage qu'elles dirigent *Pour une histoire de l'intime et de ses variations* s'attachent à retracer les origines de l'intime dans la littérature et à travers elle, consacrent le XIX^e siècle comme siècle de l'intime³⁶. En 2011 Florence Baillet réunit intime et politique dans une étude intitulée *L'Intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*³⁷ et Éliane Chiron publie l'année suivante *L'Intime, le privé, le public dans l'art contemporain*³⁸.

Dans le domaine de la recherche universitaire, une thèse de doctorat en littérature comparée est à spécifier. Miyuki Terashima se penche sur la place de l'intime dans les Rougon-Macquart de Zola en 2011³⁹. Depuis le début des années 2000 les historiens de l'art se penchent sur diverses questions liées à la place de l'intime dans les arts, en peinture essentiellement. Ainsi en 2003 Guénola Stork soutient une thèse de doctorat portant sur Anna Ancher, figure tutélaire de la peinture intimiste danoise : *L'Œuvre d'Anna Ancher (1859-1935) en contexte : de la scène d'intérieur vers la scène de l'intime*⁴⁰. En 2006 est soutenue une thèse de doctorat intitulée *Autour de la « Société Nouvelle » : un réseau artistique et amical à Paris au début du vingtième siècle (1900-1914)* par Anne-Françoise Ponthus⁴¹. Cette thèse est un des rares travaux

³³ BURNET Éliane et BOUVIER Pascal, *Sémiologie du secret : représentation du secret et de l'intime dans les arts et la littérature*, Malissard, Éd. Aleph, 2004.

³⁴ WATTEAU Diane (dir.), *op. cit.*, 2010.

³⁵ IBRAHIM-LAMROUS Lila et MULLER Séverine, *L'Intimité*, Clermond-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2005.

³⁶ COUDREUSE Anne et SIMONET-TENANT Françoise, *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2009.

³⁷ BAILLET Florence, *L'Intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, Paris, M. Houdiard, 2011.

³⁸ CHIRON Eliane, *op. cit.*, 2012.

³⁹ TERASHIMA Miyuki, *Le Discours de l'« intime » dans Les Rougon-Macquart. Étude d'une trilogie romanesque : La Joie de vivre, L'Œuvre, Le Docteur Pascal*, Thèse de doctorat en littérature comparée sous la direction de Alain Pagès, Paris III - Université Sorbonne nouvelle, 2011.

⁴⁰ STORK Guénola, *L'Œuvre d'Anna Ancher (1859-1935) en contexte : de la scène d'intérieur vers la scène de l'intime*, thèse de doctorat en Histoire de l'art sous la direction de Ségolène Le Men, Nanterre, Université Paris X, 2003.

⁴¹ PONTUS Anne-Françoise, *Autour de la « Société Nouvelle » : un réseau artistique et amical à Paris au début du vingtième siècle (1900-1914)*, thèse de doctorat en Histoire de l'art sous la direction de Philippe Dagen, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2006.

universitaires qui évoque l'intime du côté des sculpteurs. En effet l'association d'artistes qui se regroupent sous l'appellation Société Nouvelle compte des sculpteurs à l'instar d'Auguste Rodin, d'Albert Bartholomé, de Louis Dejean, de Jane Poupelet, de Charles Despiau, des frères Schnegg. Ainsi déblayé, ce chantier ne semble hélas pas avoir connu de suites dans les recherches de l'auteure. De nouveau en peinture, Michaël Vottero soutient sa thèse de doctorat en 2009, portant sur la peinture de genre en France depuis le Second Empire aux débuts de la Troisième République⁴².

Un phénomène intéressant à observer ces dernières années est le nombre grandissant d'expositions incluant le terme « intime » dans leur titre. Si à la fin du XX^e siècle se sont tenues des expositions telles que *Calder intime*⁴³ (1989), *Henry Moore intime*⁴⁴ (1992) ou encore *Degas intime*⁴⁵ (1994), depuis l'aube du XXI^e siècle, et plus encore depuis 2009, le nombre d'expositions liées à l'intime explose. Se succèdent ainsi *Rigaud intime*⁴⁶ au musée des beaux-arts Hyacinthe Rigaud de Perpignan durant l'été 2009⁴⁷, *Petits théâtres de l'intime : la peinture de genre française entre Révolution et Restauration* au musée des Augustins de Toulouse en 2011-2012⁴⁸, *Dans l'intimité des frères Caillebotte : peintre et photographe* au musée Jacquemart-André en 2011⁴⁹, *Monet intime* présentant une série de photographies de Bernard Plossu de la maison de Monet à Giverny en 2012⁵⁰. En 2013 se tient *Dans l'intimité de l'atelier* une exposition consacrée au fonds d'atelier du sculpteur romantique Geoffroy-Dechaume à la Cité de l'architecture et du patrimoine⁵¹ puis *Bourdelle intime* au musée Bourdelle à la fin de la même année⁵². Durant l'été 2014 le musée Eugène Boudin à Honfleur présente *Dans l'intimité d'Eugène Boudin*⁵³ et en 2015 le musée Marmottan-Monet à Paris consacre une

⁴² VOTTERO Michaël, *La Peinture de genre en France sous le Second empire et les premières années de la Troisième république 1852-1878*, thèse de doctorat sous la direction de Barthélémy Jobert, Paris, Université Paris IV, 2009 ; thèse publiée : VOTTERO Michaël, *La Peinture de genre en France, après 1850*, Rennes, PUR, 2012.

⁴³ Cat. exp. *Calder intime*, Paris, musée des arts décoratifs, 14 février-21 mai 1989.

⁴⁴ Exposition *Henry Moore intime*, Paris, galerie Didier Imbert, 3 avril-24 juillet 1992.

⁴⁵ Cat. exp. *Degas intime*, Charlottenlund, Ordrupgaard museum, 14 octobre-31 décembre 1994.

⁴⁶ Cat. exp. *Rigaud intime*, Perpignan, musée Hyacinthe Rigaud, 24 juin-30 septembre 2009.

⁴⁷ Cat. exp. *Rigaud intime*,

⁴⁸ Cat. exp. *Petits théâtres de l'intime : la peinture de genre française entre Révolution et Restauration*, Toulouse, musée des Augustins, 22 octobre 2011-22 janvier 2012.

⁴⁹ Cat. exp. *Dans l'intimité des frères Caillebotte : peintre et photographe*, Paris, musée Jacquemart-André, 6 octobre 2011-8 janvier 2012.

⁵⁰ Cat. exp. *Monet intime : photographies Bernard Plossu*, Giverny, musée des Impressionnistes, 8 juin-31 octobre 2012.

⁵¹ Cat. exp. *Dans l'Intimité de l'atelier : Geoffroy-Dechaume, 1816-1892, sculpteur romantique*, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 22 avril-22 juillet 2013.

⁵² CANTARRUTI Stéphanie, *Bourdelle*, Paris, Éditions Alternatives, 2013. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition *Bourdelle intime*, Paris, musée Bourdelle, 13 novembre 2013-23 février 2014.

⁵³ Cat. exp. *Dans l'Intimité d'Eugène Boudin, 1824-1898*, Honfleur, musée Eugène Boudin, 21 juin-29 septembre 2014.

exposition à *La Toilette : naissance de l'intime*, exposition conduite par Nadeije Laneyrie-Dagen et Georges Vigarello⁵⁴. Au Statens Museum for Kunst de Copenhague se tient en 2016 l'exposition *Closer : Intimacies in Art 1730-1930*⁵⁵ et le musée de Montmartre organise la même année une exposition intitulée *Bernard Buffet, Intimement*⁵⁶. En 2017 le musée Jacquemart-André consacre une rétrospective à Rembrandt intitulée *Rembrandt intime*⁵⁷, alors qu'au musée Hyacinthe Rigaud à Perpignan se déroule *Picasso Perpignan : le cercle de l'intime, 1953-1955*⁵⁸ et qu'en décembre 2017 Jean-Baptiste Auffret et Eve Turbat organisent à la galerie Malaquais une sélection de sculptures et de dessins autour de *l'Intimité*. Enfin, même lorsque l'intime ne figure pas dans le titre d'une exposition, il n'est pas rare qu'une salle soit dédiée à cette question dans la production d'un artiste, comme c'était le cas lors de l'exposition de *Gerhard Richter* au Centre Pompidou en 2012⁵⁹. Toutes ces expositions pour lesquelles le terme « intime » redevient une sorte d'estampille⁶⁰ témoignent d'un intérêt croissant pour l'intime depuis le début des années 2010. Dans sa préparation et son avancée, notre étude a donc accompagné et intégré un mouvement puissant dans l'Histoire de l'art.

L'abondance de ces études et expositions met d'autant plus en évidence la maigre part qui y est réservée à la sculpture. À l'occasion de l'exposition *La Sculpture en France au XIX^e siècle* qui s'est tenue au Grand Palais en 1986, Philippe Durey⁶¹ a écrit un développement traitant des « sujets d'intimité et réalité sociale (1870-1914) » dans lequel il intègre notamment les sculptures d'Aimé-Jules Dalou, d'Alexandre Charpentier, d'Edgar Degas. Ce thème ainsi abordé en 1986 comme subdivision du Réalisme en sculpture occuperait probablement plus de trente ans plus tard une section entière. Lors de l'exposition *The Darker Side of Light. Arts of Privacy, 1850-1900* qui s'est tenue à Los Angeles et à Washington⁶², une section était dédiée à

⁵⁴ Cat. exp. *La Toilette : naissance de l'intime*, Paris, musée Marmottan-Monet, 12 février-5 juillet 2015.

⁵⁵ Cat. exp. *Closer: Intimacies in Art 1730-1930*, Copenhague, Statens Museum for Kunst, 11 février-8 mai 2016.

⁵⁶ Cat. exp. *Bernard Buffet, Intimement*, Paris, musée de Montmartre-Jardins de Renoir, 18 octobre 2016-5 mars 2017.

⁵⁷ Cat. exp. *Rembrandt intime*, Paris, musée Jacquemart-André, 16 septembre 2016-23 janvier 2017.

⁵⁸ Cat. exp. *Picasso Perpignan : le cercle de l'intime, 1850-1955*, Perpignan, musée Hyacinthe Rigaud, 24 juin-5 novembre 2017.

⁵⁹ Exposition *Gerhard Richter*, Paris, musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, 6 juin – 24 septembre 2012.

⁶⁰ Voir chapitre 1.

⁶¹ DUREY Philippe, « Le Réalisme » in cat. exp., *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril – 28 juillet 1986, p. 354-377.

⁶² Cat. exp. *The darker side of light. Arts of privacy, 1850-1900*, Los-Angeles, Hammer Museum, 5 avril-28 juin 2009, Washington, National Gallery of Art, 1^{er} octobre 2009-10 juin 2010.

la sculpture⁶³ de la seconde moitié du XIX^e siècle et à son rapport à la notion anglaise de « privacy ». Dans son article « Sculpture and Privacy » composant le catalogue de l'exposition, Nicholas Penny fait état de la sculpture française, anglaise et italienne à travers le développement de la statuette et ses significations, le moulage de mains et le bas-relief.

Cependant, notre étude ne se cantonne pas à la sphère de l'histoire de l'intime, puisqu'elle intègre les travaux sur l'histoire de la sculpture au XIX^e siècle, discipline qui prend son véritable essor depuis une trentaine d'années. Ainsi, il importe de revenir brièvement sur les avancées de ce champ disciplinaire, sur ses évolutions qui sont une motivation probable des études transversales. Un parallèle étonnant se dessine entre l'étude de l'intime et celle de la sculpture du XIX^e siècle : durant les deux premiers tiers du XX^e siècle, le désintérêt est frappant. Mal-aimée, portant le fardeau des monuments publics et de la statuaire de Salon que l'on ne veut plus voir, on tend à se détourner de la création précédant l'ère des avant-gardes, Rodin lui-même souffrant d'une désuétude que souligne Leo Steinberg dans son essai emblématique de 1971⁶⁴. Lorsque la sculpture d'avant 1900 est abordée, c'est en préambule d'une histoire de la sculpture moderne dont le véritable point de départ est à chercher chez Maillol, Bourdelle, Brancusi. Dans *La Sculpture contemporaine 1900-1960* de Charles Kunstler et Cécile Goldscheider, le premier divise en introduction les sculpteurs des années 1900 en deux camps : « académiques » et « indépendants »⁶⁵. Dans les rangs des seconds, il intègre d'ailleurs nombre des sculpteurs qui entrent dans notre corpus, comme Dalou, Baffier, Degas et Gauguin. Reconnaisant au premier une originalité dans l'esthétique du bibelot, louant la rusticité du deuxième, trouvant dans les deux autres – aux côtés de Raffaëlli – la qualité de peintres sculpteurs à même de renouveler leur art, il n'aborde pas l'intime en tant que tel et son analyse est donc fondée sur une nomenclature de styles, empruntés d'ailleurs à l'histoire de la sculpture. C'est alors le phénomène dominant qui se retrouve dans les histoires de la sculpture du XIX^e siècle jusqu'aux années 1970, y compris dans celle au demeurant instructive de Maurice Rheims⁶⁶. Insinuée par les travaux de Maurice Agulhon sur la statuomanie, mais aussi par les travaux de Horst W. Janson et June Hargrove aux Etats-Unis et de Bo Wennberg en

⁶³ PENNY Nicholas, « Sculpture and privacy », in cat. exp. *The darker side of light. Arts of privacy, 1850-1900*, Los Angeles, Hammer Museum, 5 avril-28 juin 2009, Washington, National Gallery of Art, 1^{er} octobre 2009-10 juin 2010, p. 129-151.

⁶⁴ Voir STEINBERG Leo, *Le Retour de Rodin*, Paris, Macula, [1971] 1991, traduit de l'américain par Michelle Tran Van Khai.

⁶⁵ KUNSTLER Charles, « La Sculpture française 1900-1960 », in KUNSTLER Charles et GOLDSCHIEDER Cécile, *La Sculpture contemporaine, 1900-1960*, volume 1, Paris, Éditions de l'Illustration, 1961, p. I-II.

⁶⁶ RHEIMS Maurice, *La Sculpture au XIX^e siècle*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1972.

Scandinavie⁶⁷, une approche sociale de la sculpture émerge alors au tournant des années 1970 pour s'épanouir plus complètement dans la décennie suivante par des expositions et publications.

La première étape du chantier est de se confronter à l'analyse méthodique et minutieuse des sculptures dans les collections publiques, comme c'est le cas lors de la manifestation *De Carpeaux à Matisse* dirigée par Dominique Viéville autour des collections des musées du Nord de la France en 1982-1983⁶⁸. En 1986, à l'occasion de l'inauguration du musée d'Orsay, est organisée au Grand Palais sous le commissariat général d'Anne Pingeot une exposition dont le catalogue peut encore aujourd'hui être considérée comme le point de départ de l'histoire contemporaine de la sculpture du XIX^e siècle : *La Sculpture française au XIX^e siècle*⁶⁹. La question des styles y intervient sous l'angle de leur enchevêtrement, mais après une présentation des éléments présents à la genèse de la création : l'atelier du sculpteur, sa formation, les différentes techniques et matériaux et les processus de commande et d'intégration des sculptures dans l'espace public. L'étude de la sculpture se doit d'être transversale, au carrefour des styles pour aborder des questions techniques, iconographiques ou contextuelles. Il n'est pas besoin de mentionner l'ensemble des catalogues d'exposition ayant fait date en ce sens mais, parmi les études générales et non-dédiées à un seul artiste, retenons *Le Corps en morceaux* au musée d'Orsay en 1990⁷⁰, *Sculptures de Carpeaux à Rodin* aux musées de Mont-de-Marsan en 2000⁷¹, *À fleur de peau, le moulage sur nature au XIX^e siècle*⁷², *Le Dernier Portrait*⁷³,

⁶⁷ Voir WENNERBERG Bo, *French and Scandinavian Sculpture in the Nineteenth Century. A Study of Trends and Innovation*, Uppsala, 1978 et cat. exp., *The Romantics to Rodin: French 19th Century Sculpture from North American Collections*, Los-Angeles, Los-Angeles county museum of arts, 4 mars – 25 mai 1980, Minneapolis, Minneapolis Institute of arts, 25 juin – 21 septembre 1980, Detroit, Detroit institute of arts, 27 octobre 1980 – 4 janvier 1981, Indianapolis, Indianapolis museum of art, 22 février – 29 avril 1981.

⁶⁸ Cat. exp. *De Carpeaux à Matisse la sculpture française de 1850 à 1914 dans les musées et les collections publiques du Nord de la France*, Calais, musée des Beaux-arts, 18 mars – 6 juin 1982, Lille, musée des Beaux-arts, 15 juin – 31 août 1982, Arras, musée des Beaux-arts, ancienne abbaye Saint-Waast, 15 septembre – 15 novembre 1982, Boulogne-sur-Mer, musée des Beaux-arts et d'Archéologie, 1^{er} décembre 1982 – 1^{er} février 1983 et Paris, musée Rodin, février-avril 1983.

⁶⁹ Cat. exp. *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril – 28 juillet 1986, Paris, Réunion des musées nationaux, 1986.

⁷⁰ Cat. exp., *Le Corps en morceaux*, Paris, musée d'Orsay, 5 février – 3 juin 1990, Francfort, Schirn Kunsthalle, 23 juin – 26 août 1990.

⁷¹ Cat. expo., *Sculptures de Carpeaux à Rodin*, Mont-de-Marsan, musée Despiau-Wlérick, 23 juin – 8 octobre 2000.

⁷² Cat. exp., *À fleur de peau, le moulage sur nature au XIX^e siècle*, Paris, musée d'Orsay, 29 octobre 2001-27 janvier 2002, Leeds, Henry Moore Institute, 16 février-19 mai 2002, Hambourg, Kunsthalle, 14 juin – 1^{er} septembre 2002, Ligornetto, Museo Vela, Office fédéral de la culture, 14 septembre – 17 novembre 2002.

⁷³ Cat. exp., *Le Dernier Portrait*, Paris, musée d'Orsay, 5 mars – 26 mai 2002.

*Masques : de Carpeaux à Picasso*⁷⁴ et *Oublier Rodin ? La sculpture à Paris, 1905-1914*⁷⁵, toutes quatre organisées par le musée d'Orsay dans les années 2000. Pour ce qui est des études abordant la sculpture sous un angle transversal qui ont été utiles à notre réflexion, signalons le travail d'Antoinette Le Normand Romain sur la sculpture funéraire publiée en 1995⁷⁶, celui de Christiane Dotal sur le portrait en 2005⁷⁷, celui de Claire Barbillon sur le relief⁷⁸, publié en 2014 et celui de Catherine Chevillot sur l'émulation esthétique et intellectuelle dans le milieu de la sculpture à Paris entre 1900 et 1914, publié en 2017⁷⁹.

Pour ce qui est des études monographiques, si celles sur des artistes déjà établis dans l'historiographie comme Carpeaux, Rodin et Bourdelle ont continué de progresser, la période allant des années 1980 à nos jours a aussi vu fleurir des approches de cas permettant de réévaluer l'importance de sculpteurs qui pouvaient passer comme secondaires, comme Camille Claudel, dans les travaux d'Anne Rivière et de Bruno Gaudichon⁸⁰, Medardo Rosso dans ceux de Giovanni Lista⁸¹, mais aussi Jean Carriès⁸², Aimé-Jules Dalou⁸³, Alfred Boucher⁸⁴ ou encore Alexandre Charpentier⁸⁵, pour ne citer qu'eux. Par ailleurs plusieurs thèses de doctorat soutenues ou en cours, si elles ne portent pas étroitement sur la question de l'intime en sculpture, tendent à s'en rapprocher par le caractère hétéroclite de la notion. Citons la thèse soutenue en 2014 par Élodie Voillot sur la Réunion des fabricants de bronze (1839-1870) où

⁷⁴ Cat. exp., *Masques : de Carpeaux à Picasso*, Paris, musée d'Orsay, 21 octobre 2008 – 1^{er} février 2009, Darmstadt, Institut Mathikdenhöhe, 8 mars – 7 juin 2009, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, 7 août – 1^{er} novembre 2009.

⁷⁵ Cat. exp., *Oublier Rodin ? La sculpture à Paris, 1905-1914*, Paris, musée d'Orsay, 10 mars – 31 mai 2009, Madrid, Fundación Mapfre, 23 juin – 4 octobre 2009.

⁷⁶ LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, *Mémoire de marbre. La sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris, Mairie de Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1995.

⁷⁷ DOTAL Christiane, *Gloires de marbre. Trois siècles de portraits sculptés à l'Institut de France*, Paris, 5 Continents Éditions – Institut de France, 2005.

⁷⁸ BARBILLON Claire, *Le Relief au croisement des arts du XIX^e siècle*, Paris, Picard, 2014.

⁷⁹ CHEVILLOT Catherine, *La Sculpture à Paris : 1905-1914, le moment de tous les possibles*, Vanves, Hazan, 2017.

⁸⁰ Voir RIVIÈRE Anne, GAUDICHON Bruno et GHANASSIA Danielle, *Camille Claudel : catalogue raisonné*, Paris, Adam Biro, (3^e édition augmentée) 2001., CLAUDEL Camille, RIVIÈRE Anne et GAUDICHON Bruno (éditeurs scientifiques), *Camille Claudel correspondance*, Paris, Gallimard, 2008 et cat. exp. *Camille Claudel. Au miroir d'un art nouveau*, Roubaix, La Piscine – musée d'art et d'industrie André Diligent, 8 novembre 2014 – 8 février 2015.

⁸¹ ROSSO Medardo, *La Sculpture impressionniste*, textes traduits de l'italien par Giovanni Lista, Paris, L'Échoppe, 1994 et LISTA Giovanni, *Medardo Rosso. Destin d'un sculpteur 1858-1928*, Paris, L'Échoppe, 1994.

⁸² Cat. exp., *Jean Carriès (1855-1894). La matière de l'étrange*, Paris, Petit Palais, 11 octobre 2007 – 27 janvier 2008, Paris, Paris-musées, 2007.

⁸³ Cat. exp., *Dalou le sculpteur de la République*, Paris, musée du Petit-Palais, 18 avril – 13 juillet 2013, Paris, Paris-musées, 2013.

⁸⁴ PIETTE Jacques, *Alfred Boucher : 1850-1934 : l'œuvre sculpté*, Paris, Mare & Martin, 2014.

⁸⁵ Cat. exp., *Alexandre Charpentier (1856-1909). Naturalisme et Art Nouveau*, Paris, musée d'Orsay, 22 janvier – 13 avril 2008, Bruxelles, musée communal d'Ixelles, 29 mai – 31 août 2008.

l'étude de la sculpture comme bibelot était centrale⁸⁶ et celle de Louis Gevart sur les jardins de sculptures en Europe de 1901 à 1968 dans laquelle l'auteur expose les limites de la vision monumentale ainsi que les jardins privés de collectionneurs et d'artistes⁸⁷. Parmi les thèses en cours, celles de Thémis Cheinquer⁸⁸ et de Katia Schaal⁸⁹, portant respectivement sur la prise en compte de l'espace chez Auguste Rodin, Medardo Rosso et Alberto Giacometti et l'art de la médaille en France entre 1880 et 1920 abordent sous d'autres problématiques des exemples de sculptures qui sont entrées dans notre corpus de l'intime, ce qui a été le fruit d'échanges riches durant notre recherche.

Ainsi le champ des études de la sculpture et de l'intime durant le second XIX^e siècle restant peu exploré, il fallait mettre en place une méthode spécifique qu'il est fondamental de présenter.

Méthode

Envisager la sculpture en France du second XIX^e siècle sous le prisme de l'intime, tel est le dessein de cette thèse. Partant du constat de Jacques Thuillier en 1986 : « L'historien de la sculpture du XIX^e siècle n'est pas un historien assis, mais un historien debout⁹⁰ », nous pourrions croire que dans le cas de la sculpture intimiste, l'historien de la sculpture serait au contraire un historien assis, mais pas seulement : il peut aussi être debout car la sculpture intimiste s'exprime aussi dans la statuaire publique.

Notre introspection est partie de la question d'un portrait « intime » en sculpture, venant s'opposer au portrait officiel, qu'il s'agisse d'un buste ou d'un monument public. La première

⁸⁶ VOILLOT Élodie, *Créer le multiple : la Réunion des fabricants de bronze (1839-1870)*, thèse de doctorat en Histoire de l'art sous la direction de Ségolène Le Men et de Catherine Chevillot, Nanterre-Paris, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, École du Louvre, 29 janvier 2014.

⁸⁷ GEVART Louis, *La Sculpture et la terre. Histoire artistique et sociale du jardin de sculpture en Europe (1901-1968)*, thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Thierry Dufrene, Université Paris Nanterre, soutenue le 20 janvier 2017.

⁸⁸ CHEINQUER Thémis, *La Prise en compte de l'espace commun comme donnée fondamentale et paradoxale de la sculpture à travers l'exemple d'Auguste Rodin, Medardo Rosso et Alberto Giacometti*, thèse de doctorat en Histoire de l'art en cours de préparation sous la direction de Claire Barbillon et de Catherine Chevillot, Poitiers-Paris, Université de Poitiers-École du Louvre.

⁸⁹ SCHAAL Katia, *La « tentation de la médaille » (1880-1920). Étude de la production des sculpteurs ayant contribué au renouveau de la médaille et analyse des répercussions dans la pratique et les réalisations des graveurs en médailles*, thèse de doctorat en Histoire de l'art en cours de préparation sous la direction de Claire Barbillon et de Inès Villela-Petit, Poitiers-Paris, Université de Poitiers-École du Louvre.

⁹⁰ THUILLIER Jacques, « À propos de l'histoire de la sculpture du XIX^e siècle : réflexions sur le bonheur de l'historien », dans *La sculpture du XIX^e siècle, une mémoire retrouvée, les fonds de sculpture*, actes du colloque organisé par l'École du Louvre en avril 1986, Paris, La Documentation française, 1986, p. 9.

étape a été de s'intéresser à la production de portraits sculptés en France, dans les catalogues de Salons et d'Expositions universelles ainsi que, de façon méthodique, dans un dépouillement des dossiers de sculpteurs à la documentation du musée d'Orsay. Quels critères ont été retenus pour déterminer l'« intimité » d'un portrait ? En premier lieu, il a fallu considérer le modèle représenté : l'autoportrait est le cas le plus évident, suivi par les différentes sphères de proximité du modèle, de l'épouse ou époux et des enfants aux amis, connaissances et confrères. Ensuite, il a été nécessaire de regarder les œuvres ou leurs reproductions pour déceler des éléments sortant des codes du portrait officiel, que ce soit par un attribut, une expression, une attitude trahissant une certaine intimité. De là se sont révélées de premières limites : en sortant des codes du portrait officiel, les sculpteurs en viennent à sortir des codes du portrait en général, empruntant à la sculpture de genre ou à l'allégorie. L'intimité se manifeste aussi bien dans le choix du modèle que dans les choix de représentation, et est dès lors apparue comme ce caillou dans l'engrenage venant brouiller les pistes. Une étude de l'intime en sculpture ne peut avoir de sens qu'en dépassant la catégorie des genres et à partir de là, la voie de l'exhaustivité n'est pas envisageable et il est nécessaire d'établir des hiérarchies.

En raison du faible nombre d'études liant intime et sculpture de la seconde moitié du XIX^e siècle, nous avons entrepris la démarche de partir de constats établis en peinture le plus souvent et de voir s'ils pouvaient s'appliquer à la sculpture. La rareté des études consacrées à notre sujet nous a aussi conduits à nous intéresser à des figures de la sculpture de cette époque abondamment étudiées, de Carpeaux à Bourdelle en passant par Rodin, Dalou, Gauguin, Claudel et Matisse et quand l'intime est évoqué à leur sujet, de comprendre sous quel angle il l'est, mais aussi de voir comment des artistes peuvent s'y inscrire ou au contraire s'en distancer. Ainsi nous avons également tenté de dégager des artistes et des œuvres pour lesquels le terme n'a de prime abord pas été employé mais pour lesquels il peut représenter un angle de vue historique ou esthétique intéressant. Naturellement, nous avons parfois voulu sortir des sentiers battus et élargir à des artistes moins connus, mais chez qui la pratique spécialisée d'un art – les statuettes chez Agathon Léonard, le portrait chez Marquet de Vasselot, etc. – dénotait une sensibilité pour l'intimisme. Dans une sculpture de fin de siècle qui s'hybride de plus en plus avec d'autres disciplines, nous avons aussi voulu intégrer l'art des médailles et plaquettes, tout en faisant le choix de réduire les exemples à quelques œuvres figurant des scènes d'intimité, excluant donc le portrait en raison de son étendue et de sa spécificité.

Pierre Francastel regrettait : « L’histoire de l’art est encombrée par les monographies et les catalogues exhaustifs. On n’a pas assez cherché les œuvres types⁹¹. » L’exhaustivité s’étant pour un tel sujet révélée être une chimère, notre étude s’appuie sur des exemples forts, relevant parfois de l’étude de cas. Le fait qu’il n’existe pas une définition universelle de l’intime mais une multitude d’acceptions possibles tend à accroître la dimension subjective de la notion. Cette dimension subjective imprègne les œuvres abordées sous le prisme de l’intime et connaît de façon inévitable une répercussion dans la sélection des œuvres qui composent le corpus. Afin de construire celui-ci nous avons entrepris un premier relevé des sculptures exposées aux Salons (SAF, SNBA et Salon d’Automne), suivi de la consultation de revues artistiques contemporaines dans l’optique de trouver des œuvres pouvant se lire sous l’angle de l’intime et d’en comprendre leur réception par la critique. Un dépouillement des catalogues raisonnés des œuvres de sculpteurs nous a également servi de base, comme celui des comptes rendus de visite des sections de sculpture des Salons dans la presse artistique. Si notre sujet ne nous a pas permis d’exploiter de fonds d’archives spécifiques, nous nous sommes appuyés sur des écrits d’artistes ainsi que sur des lettres autographes afin de nous imprégner de leurs conceptions artistiques. Enfin les hasards des recherches, des découvertes lors de visites d’expositions et de collections permanentes doivent parfois aussi être considérés.

Objectifs et plan

Au XIX^e siècle, l’intime devient particulièrement expansif et trouve un profond ancrage dans la littérature et dans la peinture avec les nombreuses scènes d’intérieur, sujet prisé par une partie des écoles française et scandinave, dont les peintres étaient qualifiés de peintres de la vie privée. Ainsi le XIX^e siècle serait-il le siècle de l’intime ? Nous l’avons exposé plus haut, les études sur l’intimité en peinture sont foisonnantes au point de donner l’impression que la peinture serait la plus propice à la représentation de l’intimité alimentant par là les théories du *paragone*. Comment, par des procédés qui lui sont propres, la sculpture parvient-elle à révéler l’intime ? Dans quels domaines de la sculpture la notion d’intime peut-elle s’exprimer ? Si le plus intime des portraits est à chercher dans la catégorie constituée par l’autoportrait, qu’en est-il de l’autoportrait sculpté ? Comment se positionne-t-il par rapport à son genre parent ? Portrait sculpté et intime sont deux thèmes ayant rarement été rapprochés, nous nous proposons ainsi de créer une dialectique entre le portrait sculpté et l’intime. Avec l’étude du portrait sculpté

⁹¹ FRANCASTEL Pierre, *Peinture et société*, Lyon, Audin, 1951, p. 151.

surgit la question de la ressemblance nous poussant à nous demander si l'intime peut être considéré comme un gage de ressemblance ? Quelle place occupe la notion de vérité ? L'étude de l'intime en sculpture nous invite à nous demander s'il existe des lieux favorables à l'expression de l'intimisme dans cet art ? Par ailleurs dans le souci de dresser un parallèle entre la sculpture et la littérature, nous proposons d'envisager la métaphore du journal intime au crible de la sculpture. En cela l'esquisse intimiste pourrait tenir le rôle de journal intime, dans une forme de prise de notes quotidienne des états de l'âme les plus immédiats, les plus profonds et les plus sincères du sculpteur. La notion d'intimité peut aussi bien prendre sens sous un aspect iconographique que selon les modalités de création d'une sculpture. Un des desseins de cette étude est de comprendre le positionnement de la sculpture intimiste par rapport aux grands courants artistiques qui jalonnent la deuxième moitié du siècle, de voir comment elle s'intègre ou si au contraire elle évolue en marge des grandes mouvances artistiques. Existe-t-il une école des intimistes en sculpture comme il a pu en exister en peinture ? Notre étude compte plusieurs exemples de peintres qui se sont essayés à la sculpture, nous respectons le souci de ne pas enfermer leur art dans des carcans comme la sculpture de peintre⁹². Même si dès le XIX^e siècle la frontière entre peintres et sculpteurs tend parfois à s'estomper, permettant ainsi à certains artistes de passer de l'une à l'autre des disciplines, d'y revenir ou non comme ce fut le cas pour Albert Bartholomé, le terme « sculpture de peintres » semble réducteur. Notre corpus s'achevant avec la *Tête de femme (Fernande)* de Picasso (1909) nous remarquons à cette période une inertie de l'intimisme. Quels sont les effets de l'avant-garde sur la production de sculpture intimiste ?

Présenter ce qui par essence devrait être tenu secret ou du moins conservé dans un cercle restreint – qu'il soit familial ou amical – ne soulèverait-il pas une contradiction⁹³ ? Exposer l'intime serait à première vue antinomique et constituerait un des nombreux paradoxes liés à la notion. Dominique Baqué est allée plus loin dans son questionnement : « n'y aurait-il pas quelques contradictions à parler d'iconographie de l'intime⁹⁴ ? » Cette question soulevée de nos jours, en particulier à propos de l'art contemporain, l'était-elle déjà par les théoriciens de l'art au XIX^e siècle ? La notion d'intime étant particulièrement rebelle à la définition, elle suscite de

⁹² Les sculptures modelées par des peintres sont qualifiées de sculptures de peintres dans le courant des années 1960, en particulier suite à l'exposition « Pierre Schneider. La sculpture de peintre. Bronzes de Riopelle » organisée à la galerie Jacques Dubourg à Paris du 22 février au 22 mars 1962 où le terme semble faire son apparition. Voir aussi : « De Daumier à Giacometti, la sculpture des peintres, 1850-1950 », Saint-Tropez, musée de l'Annonciade, 7 juillet – 8 octobre 2012 ; « La sculpture des peintres : Honoré Daumier, Edgar Degas, Paul Gauguin, Pierre-Auguste Renoir, », Saint-Paul, Fondation Maeght, 2 juillet-19 octobre 1997.

⁹³ Voir BAQUÉ Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions de Regard, 2004.

⁹⁴ *Idem*.

multiples contradictions dans le domaine de la sculpture. En effet l'intime qui serait en apparence incompatible avec la sculpture, s'expose, joue avec le monumental. Comment se positionne l'intime par rapport à la prolifération de sculptures dans l'espace public ? Philippe Durey s'est interrogé à propos de la sculpture de genre à la suite des critiques de Baudelaire et de Théophile Gautier : « Un art ainsi défini peut-il s'abaisser au genre et trouver ses modèles dans le spectacle du quotidien ? N'est-ce pas là, comme le souligne constamment, et de façon presque unanime, la critique à partir de 1833, un détournement de fonctions, une copie de la peinture, ou même tout simplement un non sens⁹⁵ ? » Pour Baudelaire dans son *Salon de 1846*, l'art du sculpteur se devait d'être monumental au risque de ne produire que des « Caraïbes ». À nous de comprendre comment se positionne la sculpture intimiste par rapport à la sculpture de genre.

Notre objectif principal est d'appréhender les œuvres fortes, très documentées qui bornent notre corpus afin de les interroger non pas sous l'angle d'une histoire de la sculpture dans sa globalité mais sous le prisme de l'intimisme. À cette fin, nous avons opté pour un plan en deux grandes parties.

La première partie de la thèse vise à poser les jalons du siècle de l'intime en concentrant son étude sur le regard du sculpteur sur lui-même et sur l'autre. Le premier chapitre est l'occasion de poser les définitions contemporaines au sujet, les éléments de contextualisation et la situation de l'intime en peinture et en littérature, afin de préciser les cadres préalables à une étude de l'intime en sculpture. Le deuxième chapitre traite de ce qui serait *a priori* l'expression la plus intime de l'intimité en sculpture, à savoir l'autoportrait. Même s'il se retrouve chez des sculpteurs à l'instar de Carriès, Bartholomé, Claudel ou encore Gauguin, l'autoportrait n'est peut-être pas le meilleur moyen de rendre l'intime. Le troisième chapitre montre comment l'artiste scrute la personnalité de son modèle, proche ou non, à travers le portrait intime sculpté dont nous tenterons d'explicitier les usages et les codes, si du moins il en est.

Dans la deuxième partie, nous appréhenderons le caractère polyvalent de la notion d'intime, dépassant largement le seul cas d'une iconographie. Dans le quatrième chapitre, nous nous intéresserons aux différents lieux accueillant la sculpture intimiste : les intérieurs, le

⁹⁵ DUREY Philippe, *op. cit.*, 1986, p. 355.

Icimetière ou encore la paume de la main. Notre questionnement vise alors à nous demander dans le cinquième chapitre si l'intime possède une, voire plusieurs identités artistiques propres et ce à travers les cas de Dalou, Rosso et Claudel. Le sixième chapitre est consacré au processus créateur comme démarche intimiste questionnant successivement les esquisses, la cire et la sérialité. Enfin le septième et dernier chapitre traite des limites qu'a rencontré notre sujet, limites orientées sur le dialogue entre l'intime et le monumental et sur la position de la sculpture intimiste à la frontière des genres.

PARTIE I

La sculpture au « siècle de l'intime »¹ : une question de définitions

¹ Brigitte et José-Luis DIAZ, « Le siècle de l'intime », *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 124.

Chapitre 1

L'intime et les arts

Si l'intime peut s'épanouir au XIX^e siècle, c'est en vertu de l'intérêt qu'il commence à susciter à la fin du siècle précédent. Si lors de ce dernier, n'avaient pas été réunis les facteurs nécessaires tels que les idéologies nouvelles porteuses d'esthétiques tout aussi nouvelles, l'intime n'aurait eu la faculté de s'épanouir au siècle suivant. Un des desseins de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) dans *Les Rêveries d'un promeneur solitaire* possédait, sous le couvert de l'enregistrement des sensations, une visée intimiste. Ainsi débutait sa « Seconde Promenade » :

Ayant donc formé le projet de décrire l'état habituel de mon âme dans la plus étrange position où se puisse jamais trouver un mortel, je n'ai vu nulle manière plus simple et plus sûre d'exécuter cette entreprise que de tenir un registre fidèle de mes promenades solitaires et des rêveries qui les remplissent quand je laisse ma tête entièrement libre, et mes idées suivre leur pente sans résistance et sans gêne. Ces heures de solitude et de méditation sont les seules de la journée où je sois pleinement moi et à moi sans diversion, sans obstacle, et où je puisse véritablement dire être ce que la nature a voulu².

L'ensemble de l'œuvre littéraire de Rousseau³ se révèle profondément introspectif et empli de sensibilité⁴ comme en témoignent les douze livres de ses *Confessions* où l'auteur se révèle être le père de l'autobiographie⁵. Le préromantisme dont Rousseau serait un des représentants accorde une place de premier ordre à la sensibilité et aux sentiments intimes.

Le XVIII^e siècle est aussi l'époque de la construction de l'individu qui n'a de cesse de se développer sur un plan privé. Cette sphère de l'intimité s'harmonise en « une aire familiale censée reposer désormais, du fait de l'effacement du rôle économique de la famille, sur l'individu en tant qu'être humain, et non sur l'individu en tant qu'acteur économique⁶. »

² ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Genève, 1782, p. 17.

³ À l'exclusion de ses écrits politiques et philosophiques.

⁴ Voir GRIENER Pascal, « Le génie du lieu, Rodin et la première scénographie de l'hôtel Biron », in CHEVILLOT Catherine (dir.), *Le Musée de Rodin : dernier chef-d'œuvre du sculpteur*, Paris, musée Rodin et Artlys, 2015, p. 103.

⁵ BONHÔTE Nicolas, « Tradition et modernité de l'autobiographie : les *Confessions de Jean-Jacques Rousseau* », *Romantisme*, n°56, 1987, p. 13-20.

⁶ BAREL Yves, *La Société du vide*, Paris, Seuil, 1984, p. 237. Cité par MADELÉNAT Daniel, *L'Intimisme*, Paris, PUF, 1989, p. 44.

L'individu s'adonne alors aux écritures égocentrées, les espaces se resserrent en de petits appartements propices à l'introspection. La peinture évolue vers ce qu'on appelle *a posteriori* la nouvelle peinture⁷, faisant triompher les arts mineurs tels que la miniature. Considérons alors des peintres tels que Jean-Siméon Chardin (1699-1779) avec des toiles comme *La Mère laborieuse* (ill.1) et son pendant *Le Bénédicité* (ill. 2) présentés au salon de 1740 et offerts à Louis XV ou Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) avec *La Prière du matin* (1775-1780, ill. 3), deux peintres garants de la vie quotidienne et témoignant de « l'émergence d'une nouvelle sensibilité⁸ » ou encore Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) qui réalise bon nombre d'autoportraits en compagnie de ses enfants comme *Madame Vigée-Le Brun et sa fille, Jeanne-Lucie-Louise, dite Julie* (ill. 4) peint en 1789, comme les instigateurs de la représentation de la sphère de l'intimité.

Ainsi, si le XVIII^e siècle est considéré comme « l'adolescence » de l'intime pour reprendre le terme de Daniel Madelénat⁹, le XIX^e siècle en serait l'âge adulte. S'il n'est pas encore question de sculpture dans ce chapitre, nous tenterons de situer la notion d'intime dans l'histoire du XIX^e siècle au travers de ses définitions pour la plupart contemporaines ainsi que son intégration dans la société, avant de tenter une confrontation entre les arts à l'épreuve du paragone.

1.1 Histoire de l'intime

L'intimisme semble au premier abord, une notion évidente, compréhensible pour tous, illustrant des sujets simples, elle est pourtant étrangement complexe et difficile à définir car elle couvre des données plus iconographiques qu'esthétiques, pourtant elle devint une notion d'histoire de l'art¹⁰.

1.1.1 Plusieurs définitions pour une même notion

L'adjectif « intime » a pour origine latine *Intimus*, superlatif de forme archaïque de *intus* qui signifie en dedans¹¹. Il désigne quelque chose « qui est contenu au plus profond d'un être, lié à l'essence de cet être, et généralement secret, invisible, impénétrable¹² » selon le *Littré*.

⁷ DURANTY Louis-Edmond, *La Nouvelle Peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel (1876)*, Paris, E. Dentu, 1876.

⁸ JARRASSÉ Dominique, *La Peinture française au XVIII^e siècle*, Paris, Terrail, 1998, p. 116.

⁹ MADELÉNAT Daniel, *L'Intimisme*, Paris, PUF, 1989, p. 40.

¹⁰ ROQUEBERT Anne, in cat.exp. *Le Monde des Intimistes, Le bonheur quotidien*, Saitama, The Museum of Modern Art, 1989, p. 10.

¹¹ LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, tome IV (I-P), Paris, Hachette & C^{ie}, 1874, p. 140.

¹² *Ibidem*.

C'est une chose « qui lie, qui relie étroitement, par ce qu'il a de plus profond¹³. » *Intime* apparaît pour la première fois, sous la forme adjectivale, au début du XVII^e siècle dans le Nicot (1606) qui donne au terme la définition suivante : « Est ce qui est au profond & en l'intérieur ». En 1616 Théodore Agrippa d'Aubigné lui confère le statut d'adjectif substantivé. On parle alors d'ami intime, au sens « d'un confident, d'un familier » puis en 1679 le *Dictionnaire François* de Richelet lui attribue comme définition : « Mot qui vient du latin et qui signifie *fort profond*. Il se dit en françois des amis & amies, & veut dire qui est un particulier et vrai ami, qui est ami du fonds du cœur. » En 1694, le *Dictionnaire de l'Académie française* lui confère un unique usage, celui d'*Ami intime* : « Il n'a guère d'usage qu'en cette phrase. *Ami intime*, qui signifie, un ami cordial, un homme avec lequel on a une liaison d'amitié très étroite¹⁴. » Intime va dans ce cas de pair avec la confiance, l'affection et la tendresse comme la profonde relation d'amitié qui liait Michel de Montaigne (1533-1592) et Étienne de La Boétie (1530-1563)¹⁵. Les deux hommes se rencontrent en 1558 et dès lors s'ensuit une amitié indéfectible, amitié qui s'interrompt brusquement par le décès de La Boétie en 1563. Montaigne qui ne se remet pas de la perte de La Boétie laisse un témoignage des plus poignants dans le chapitre qu'il intitule *De l'Amitié* dans le premier livre de ses *Essais*, chapitre qu'il rédige entre 1572 et 1588, et donne ainsi une nouvelle dimension à l'amitié :

Au demeurant, ce que nous appelons ordinairement amis et amitiés, ne sont qu'accointances et familiarités nouées par quelque occasion ou commodité par le moyen de laquelle nos âmes s'entretiennent. En l'amitié de quoi je parle, elles se mêlent et se confondent l'une en l'autre, d'un mélange si universel qu'elles s'effacent et ne retrouvent plus la couture qui les a jointes. Si l'on me presse de dire pourquoi je l'aimais, je sens que cela ne se peut exprimer qu'en répondant : « Parce que c'était lui, parce que c'était moi ». Il y a, au-delà de tout mon discours et de ce que je puis dire particulièrement, je ne sais quelle force inexplicable et fatale médiatrice de cette union. Nous nous cherchions avant que de nous être vus et par les rapports que nous oyions l'un de l'autre qui faisaient en notre affection plus d'efforts que ne le porte la raison des rapports, je crois par quelque ordonnance du ciel ; nous nous embrassions par nos noms. Et à notre première rencontre, qui fut par hasard en une grande fête et compagnie de

¹³ *Le Grand Robert de la langue française*, tome 5 (Grim-Lil), Paris, Le Robert, 1985.

¹⁴ Une analyse lexicographique précise a été donnée par MONTÉMONT Véronique, « Dans la jungle de l'intime : enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008) », *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 17-22.

¹⁵ Voir LEFÈVRE Daniel, « Montaigne et La Boétie : Deux images de l'amitié », *Imaginaire & Inconscient*, n°20, 2/2007, p. 15-21. Lien URL : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2007-2-page-15.htm> [consulté le 10 octobre 2016].

ville, nous nous trouvâmes si pris, si connus, si obligés entre nous que rien dès lors ne nous fut si proches que l'un à l'autre¹⁶.

Plus qu'une réponse au texte sur l'amitié que La Boétie écrit en 1549 dans le *Discours de la servitude volontaire* où le jeune auteur conçoit l'amitié comme quelque chose de sacré : « L'amitié est un nom sacré, c'est une chose sainte¹⁷ », Montaigne livre une véritable déclaration à son ami le plus cher. Ainsi les rapports intimes unissant les deux amis sont une équivalence à l'amour, comme une amitié passionnée mêlée d'intériorité.

La définition ne connaît pas de grande évolution au siècle suivant, c'est toujours le précepte d'ami intime, de confident qui prévaut. Blaise Pascal confère au mot intime une dimension divine puisqu'il l'utilise dans sa lettre sur la mort de son père qu'il perçoit comme « ce qu'il y a de plus profond, par rapport à Dieu¹⁸ » : « si, dis-je, par un transport de grâce, nous considérons cet accident, non pas dans lui-même et hors de Dieu, mais hors de lui-même et dans l'intime de la volonté de Dieu, [...] nous adorerons dans un humble silence la hauteur impénétrable de ses secrets, nous révérerons la sainteté de ses arrêts, nous bénirons la conduite de sa Providence¹⁹. » Puis au XVIII^e siècle, Diderot et d'Alembert confèrent dans *L'Encyclopédie* à l'intime la caractéristique d'union, de quelque chose qui lie étroitement : « Ces corps contractent une union intime ; alors il est synonyme à étroit et profond. Ils sont intimes ; ils vivent dans la plus grande intimité, c'est-à-dire qu'ils n'ont rien de caché ni de secret l'un pour l'autre²⁰. »

Il faut attendre la fin du XVIII^e siècle pour que « la psychologie fasse son entrée dans le traitement lexicographique de l'intime²¹ » donnant ainsi une nouvelle définition : « C'est ainsi que nous connaissons notre âme, les pensées, la douleur, le plaisir, en un mot tout ce qui se passe au dedans de nous-même.²² » Tout en maintenant l'aspect des relations amicales dans sa définition, l'intime tend peu à peu à s'intérioriser. C'est dans cette perspective qu'est perçue

¹⁶ MONTAIGNE Michel de, « De l'Amitié », *Essais*, livre 1, chapitre XXVIII.

¹⁷ LA BOÉTIE Étienne de, *Discours de la servitude volontaire*, Paris, Armand Colin, [1576] 1963, p. 51. Texte présenté par Maurice Rat.

¹⁸ Cité dans : TERASHIMA Miyuki, *Le Discours de l'« intime » dans Les Rougon-Macquart. Étude d'une trilogie romanesque : La Joie de vivre, L'Œuvre, Le Docteur Pascal*, Thèse de doctorat en littérature comparée sous la direction de Alain Pagès, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011, p. 29.

¹⁹ PASCAL Blaise, Lettre à M. et Mme Périer, 17 octobre 1651, in *Œuvres complètes*, texte établi, présente et annoté par Jean Mesnard, Desclée De Brouwer, coll. « Bibliothèque européenne », t. II, 1970, p. 852.

²⁰ DIDEROT Denis et D'ALEMBERT Jean Le Rond d'Alembert, dit (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome VIII (H-Itz), Paris, Durand, 1766, p. 826.

²¹ MONTÉMONT Véronique, art. cit., 2009, p. 18.

²² *Ibidem*.

la définition qu'en donne Bescherelle en 1845 : « dans le sens intérieur, ce qui existe au fond de l'âme. Persuasion, conviction intime. Le sentiment intime de la conscience²³. » Jean Beauverd explique cette évolution progressive de l'intime vers l'intériorité dans les lignes qui suivent :

Dès Bossuet, dès Fontenelle, (d'après les exemples du Littré), la profondeur peut subir un double et considérable déplacement : elle n'est plus nécessairement celle qui caractérise un sentiment unissant deux êtres : elle peut s'éprouver chez un *seul* être, dans une simple relation de soi à soi ; et caractériser moins un sentiment qu'une attitude intellectuelle : alors apparaissent *persuasion intime, sentiment intime de la conscience*. Voilà ce que formulera à son tour l'Académie, dans sa cinquième édition, en 1798. Mais ici l'homme était encore nécessaire. Or, dès Buffon, toujours d'après des exemples du Littré, le voici facultatif. Et tel est précisément l'état qu'enregistre l'édition suivante de l'Académie [...] Qu'on en juge : « intime : intérieur et profond ; se dit surtout de ce qui fait l'essence d'une chose, ou de ce qui lie étroitement certaines choses entre elles » (on notera qu'ici reparaît la liaison, mais qu'elle vient s'appliquer aux choses) : « la nature intime d'une chose ». [...] mais si l'évolution a multiplié les acceptions, elle n'en a détruit aucune. La conclusion est claire : en 1820, *intime, intimité* et *intimement* peuvent revêtir l'une quelconque des nuances qui, partant de la liaison de deux êtres en viennent, par une série de déplacements contigus, à désigner ce qui en est passablement différent : la profondeur ultime d'une chose²⁴.

En plus du phénomène d'intériorisation, Jean Beauverd remarque que la notion d'intime ne cesse d'évoluer et crée alors plusieurs dérivés tels que intimité, intimement, puis plus tard dans le XIX^e siècle intimisme et intimiste²⁵.

Au XIX^e siècle, le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Larousse (1873) témoigne de la richesse de la notion : « qui constitue l'essence d'une chose, qui est inhérent à sa nature ²⁶» affirmant ainsi un sens intérieur. Puis il en donne plusieurs variantes, comme « Intérieur, qui réside au fond de notre âme », « Profond, étroit, indissoluble », puis « Qui se passe à l'intérieur de la famille ou d'une société quelconque : Les joies intimes de la famille.

²³ *Ibidem*, p. 19.

²⁴ BEAUVERD Jean, « Problématique de l'intime », *Intime, intimité, intimisme*, actes du colloque qui s'est tenu à Lille du 21 au 23 juin 1973, Lille, Université de Lille III, Éditions universitaires, 1976, p. 16 [article complet, p. 15-46].

²⁵ Voir TERASHIMA Miyuki, *op. cit.*, 2011, p. 31.

²⁶ LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome IX, Paris, Larousse, 1866-1876p. 761.

Assister à de petites réunions intimes : Lié d'une amitié vive et familière ; qui a lieu entre des personnes étroitement liées : Un ami intime. Des rapports intimes. Ils ne sont plus si intimes [...] ». Il précise le substantif « Ami intime » et donne pour synonymes intérieur et interne. Notons que si l'adverbe intimement et le nom intimité possèdent une entrée dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, le nom intimisme n'y apparaît pas encore. Comme l'explique Véronique Montémont : « dès la première moitié du XIX^e siècle, le lien est fermement recréé, dans les définitions, entre la notion d'intime et sa dimension introspective²⁷. » C'est ainsi que l'intime, tout en demeurant un mode relationnel, évolue vers la conquête de l'intériorité²⁸. Toujours selon l'auteure c'est dans la dernière décennie du XIX^e siècle que l'adjectif intime est accolé à la famille. En 1892 le dictionnaire de Paul Guérin mentionne alors la « famille intime ». Il est intéressant de noter qu'à partir du XIX^e siècle l'adjectif intime acquiert une tournure nominale. Ainsi la forme substantivée de l'adjectif tend à se développer. C'est du moins l'emploi que les Goncourt en font lorsque l'un d'eux évoque dans leur *Journal* : « l'intime de mon être²⁹ ». Selon cette définition, l'intime désigne ce qui compose le caractère propre d'un individu, « sa nature essentielle qui se rattache à ce qu'il y a de plus personnel en lui³⁰. » Intime signifie également ce qui règne au plus profond de l'âme. Il peut également, s'il s'agit d'un lieu, signaler « la qualité de ce qui favorise l'épanouissement de la vie privée par sa situation retirée, son caractère douillet³¹. » Lorsque qu'intime est employé comme adjectif pour désigner des amis, il rend compte d'un rapport affectif fort et intense.

Au XX^e siècle, la définition conserve sa dimension psychologique comme en témoigne celle donnée par le *Robert* en 1959 : « ce qui est profondément intérieur, contenu au plus profond d'un être, lié à son essence ; généralement secret, invisible, impénétrable³². » L'adjectif intime devient également le fait de la vie conjugale et de la sexualité dans le courant du XX^e siècle. Intime se lie aussi progressivement à la perception du corps. La notion de privauté va de pair avec l'intime comme le montre la suite de la définition donnée par le *Robert* de 1959 : « qui est tout à fait privé, et généralement tenu caché aux autres. » Ainsi l'idée du secret³³, de ce qui est généralement tenu caché à autrui, sont inhérentes à la notion d'intime, allant de pair avec

²⁷ MONTÉMONT Véronique, art. cit., 2009, p. 19.

²⁸ *Ibidem*, p. 37.

²⁹ GONCOURT Edmond et Jules de, *Journal : mémoires de la vie littéraire*, t. III [1890], Paris, Fasquelle et Flammarion, 1959, p. 370, cité par MONTÉMONT Véronique, art. cit., p. 31, note 18.

³⁰ TERASHIMA Miyuki, *op. cit.*, 2011, p. 30.

³¹ *Ibidem*.

³² Définition citée par MONTÉMONT Véronique, art. cit., 2009, p. 19.

³³ Voir BURNET Éliane, BOUVIER Pascal, LENOIR-BELLE Catherine, *Sémiologie du secret : représentations du secret et de l'intime dans les arts et la littérature*, Malissard, Éd. Aleph, 2004.

l'intériorité. Intériorité, émotion, privé, secret, ami, famille, sexualité sont alors autant de mots qui gravitent autour de la notion d'intime en constituant son champ lexical.

L'adjectif *intime* évolue donc d'un phénomène extérieur au sujet impliquant les sentiments d'amitié, de confiance et d'amour, vers une intériorité, plus proche de sa racine étymologique. Si au XVIII^e siècle, la notion avait davantage trait à la religion et à l'ontologie, elle évolue au siècle suivant vers l'idée d'un ami confident, du secret, de la dimension privée et de l'intériorité, pour s'affilier au XX^e siècle à la psychanalyse³⁴.

1.1.2 Une culture de l'intimité

Si au XVIII^e siècle la famille est déjà perçue comme une source de bonheur avec une place toujours plus importante de l'enfant dans la société³⁵, elle devient peu à peu la clé de voûte de la société du XIX^e siècle. Face à une économie chaotique, la famille est garante de stabilité, synonyme d'une « vie stricte et ordonnée³⁶. » En 1866, Gustave Droz (1832-1895) publie un ouvrage intitulé *Monsieur, Madame et Bébé*³⁷, véritable manifeste familial, faisant, semble-t-il du Second Empire, « le moment de la prise de conscience généralisée de ce rôle de la famille bourgeoise³⁸. »

Émile Littré donne de la famille la définition suivante : « Les personnes d'un même sang vivant sous le même toit, et, plus particulièrement le père, la mère et les enfants³⁹. » Ainsi au XIX^e siècle, les unités de sang et de lieu se conjuguent dans une même définition du mot famille et le foyer, au sens de « l'espace de vie – le toit commun – concrétise la communauté parentale⁴⁰. » Comme le souligne Daniel Madelénat, le XIX^e siècle connaît un véritable développement de « la culture de l'intimité ». Cette dernière, « avec son entourage familial, amical et objectal, devient un trait essentiel de la civilisation libérale⁴¹. » Un des acteurs de cette culture de l'intimité est la maison, véritable « théâtre de la vie privée⁴². » Le philosophe

³⁴ MONTÉMONT Véronique, art. cit., 2009, p. 21.

³⁵ Philippe Ariès remarque à ce sujet que : « dès le XVIII^e siècle, la famille commence à prendre ses distances à l'égard de la société, à la refouler au-delà d'une vie privée toujours plus étendue. » : ARIÈS Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1973, p. 451.

³⁶ Voir SENNETT Richard, *Les Tyrannies de l'intimité*, Paris, Seuil, 1979, p. 114.

³⁷ DROZ Gustave, *Monsieur, Madame et Bébé*, Paris, Jules Hetzel, 1866.

³⁸ CRIBELLIER Maurice, *L'Enfance et la jeunesse dans la société française (1800-1950)*, Paris, Armand Colin, 1979, p. 69. Cité par PERNOUD Emmanuel, *L'Enfant obscur*, Paris, Hazan, 2007, p. 20.

³⁹ LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1869.

⁴⁰ PERNOUD Emmanuel, *op. cit.*, 2007, p. 20.

⁴¹ MADELÉNAT Alain, *op. cit.*, 1989, p. 51.

⁴² PERROT Michelle, « Manières d'habiter », in ARIÈS Philippe et DUBY Georges (dir.), *Histoire de la vie privée*, tome 4, « De la Révolution à la Grande Guerre », Paris, Éditions du Seuil, [1997] 1999, p. 297.

allemand Emmanuel Kant (1724-1804) estime la maison comme un des fondements de la société :

La maison, le domicile, est le seul rempart contre l'horreur du néant, de la nuit et de l'origine obscure ; elle enclôt dans ses murs tout ce que l'humanité a patiemment recueilli dans les siècles des siècles ; elle s'oppose à l'évasion, à la perte, à l'absence, car elle organise son ordre interne, sa civilité, sa passion. Sa liberté s'épanouit dans le stable, le renfermé, et non point dans l'ouvert et dans l'infini. Etre chez soi, c'est reconnaître la lenteur de la vie et le plaisir de la méditation immobile [...] ⁴³.

Pascal Griener, dans un récent article consacré au musée Rodin, fait également remonter au XVIII^e siècle la genèse de l'intimité du domicile : « C'est au XVIII^e siècle que se dessine lentement une conception de l'intimité dont l'habitat privé se donne comme la métaphore naturelle⁴⁴. » Ainsi la maison, comme l'explique Michelle Perrot, demeure « le domaine privé par excellence [...], fondement matériel par excellence et pilier de l'ordre social⁴⁵ ». L'historienne poursuit en précisant qu'« au XIX^e siècle, la maison est affaire de famille, son lieu d'existence et son point de rassemblement. Elle incarne l'ambition du couple et la figure de sa réussite. Fonder un foyer, c'est habiter une maison⁴⁶ ». Posséder son chez soi, son *home*, selon le terme anglais qui gagne en popularité à partir de 1830, constitue alors la grande aspiration des couples souhaitant acquérir leur autonomie. La maison devient ainsi le symbole du foyer.

Ce postulat s'appuie également sur les titres de périodiques publiés au cours du XIX^e siècle qui comprenaient le mot « foyer » dans leur titre. Nous en avons relevé une liste non exhaustive dans le catalogue général de la Bibliothèque nationale de France : *Le Foyer* (1833-1835 puis 1875-1882), *Le Foyer domestique* (1849), *Le Magasin des familles. Journal le plus complet du foyer domestique* (1849-1878), *La Raison : Bien-être du foyer domestique* (1850), *Journal des soirées de famille : magasin complet du foyer domestique* (1859-1861), *La Joie du foyer : journal illustré des modes vraies, de l'éducation, des beaux-arts, de la saine littérature et des travaux à l'aiguille* (1864-1873), *La Femme du foyer* (1879-1882), *La Lecture au foyer* (1880-1890), *Les Plaisirs du foyer* (1890-1891), *Le Foyer : revue bi-mensuelle illustrée des connaissances pratiques de la famille, de l'hygiène et de la santé* (1895), *Le Bonheur du foyer*.

⁴³ EDELMAN Bernard, *La Maison de Kant*, Paris, Payot, 1984, p. 25-26. Cité *Ibidem*, p. 282.

⁴⁴ GRIENER Pascal, art. cit., 2015, p. 103.

⁴⁵ PERROT Michelle, art. cit., 1999, p. 282.

⁴⁶ *Ibidem*.

Revue des épouses et des mères de famille (1898-1899) ou encore *L'Ami du foyer. Revue mensuelle de la famille* (s.n.). La maison en tant qu'habitat a passionné Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) qui publie *Histoire d'une maison* (1873) et *Histoire de l'habitation humaine* (1875) où l'habitat s'inscrit dans un processus de « métaphorisation⁴⁷ » consistant à associer intérieur meublé et intériorité de l'être. Un autre exemple de l'importance du *home* au XIX^e siècle est donné par Edmond de Goncourt (1822-1896) dans *La Maison d'un artiste* publié en 1881 où l'écrivain retrace, pour reprendre les termes de Guy de Maupassant, « l'histoire de son mobilier⁴⁸ » :

De notre temps on va bien encore dans le monde, mais toute la vie ne s'y dépense plus, et le *chez soi* a cessé d'être l'hôtel garni où l'on ne faisait que coucher. Dans cette vie assise au coin du feu, renfermée, sédentaire, la créature humaine, et la première venue, a été poussée à vouloir les quatre murs de son *home* agréables, plaisants, amusants aux yeux ; et cet entour et ce décor de son intérieur, elle l'a cherché et trouvé naturellement dans l'objet d'art pur ou dans l'objet d'art industriel, plus accessible au goût de tous⁴⁹.

Le rôle joué par l'objet d'art dans cette intimité est intéressant à relever. Dépeint comme un « microcosme », l'hôtel des Goncourt situé Boulevard de Montmorency à Auteuil connaît alors la célébrité en tant que lieu d'intimité.

En Lettres, c'est dès le XVIII^e siècle que la notion d'intime se développe en France. La littérature dite personnelle fait alors son apparition. Elle regroupe des genres tels l'épigramme confidentielle, l'autobiographie, le journal intime et la biographie⁵⁰. Pensons par exemple à la correspondance épistolaire de Julie de Lespinasse. Au XIX^e siècle, l'intime tel qu'il se représente dans les diverses pratiques égo-graphiques comme la correspondance épistolaire, les journaux intimes ou encore les mémoires est paradoxalement expansif⁵¹. On assiste dans les années 1830 au développement du terme avec par exemple la notion de « roman intime » lancée

⁴⁷ GRIENER Pascal, art. cit., 2015, p. 105.

⁴⁸ MAUPASSANT Guy de, « Maison d'artiste », *Le Gaulois*, 12 mars 1881, p. 1. [Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5237629.item> consulté le 2 octobre 2016].

⁴⁹ GONCOURT Edmond de, *La Maison d'un artiste*, tome 1, Paris, G. Charpentier éditeur, 1881, p. 2. [Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5432104d/f4.item> consulté le 2 octobre 2016] (Annexe 2F).

⁵⁰ Voir MADELÉNAT Daniel, *op. cit.*, 1989, p. 47.

⁵¹ DIAZ Brigitte et José-Luis, « Le siècle de l'intime », *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 124.

par Sainte-Beuve (1804-1869)⁵² et de « poésie intime ». Dans *Les Consolations* (1830) le moi s'exhibe et « la subjectivité culmine⁵³ » :

L'autre nuit, je veillais dans mon lit sans lumière, / Et la verve en mon sein à flots silencieux / S'amassait, quand soudain, frappant du pied les cieux, / L'éclair, comme un courrier à la pâle crinière, / Passa ; la foudre en char retentissait derrière, / Et à terre tremblait sous les divins essieux ; / Et tous les animaux, d'effroi religieux / Saisis, restaient chacun tapis dans leur tanière. / mais, moi, mon âme en feu s'allumait à l'éclair ; / Tout mon sein bouillonnait, et chaque coup dans l'air / A mon front trop chargé déchirait un nuage. / J'étais dans ce concert un sublime instrument ; / Homme, je me sentais plus grand qu'un élément, / Et Dieu parlait en moi plus haut que dans l'orage. / Août 1829⁵⁴

Sainte-Beuve prône la sincérité, vertu qu'il recommande à un jeune poète : « À vos moments de loisirs, à vos heures d'émotion et de sensibilité plus expansives, faire des vers simples, qui ne songent pas à imiter les auteurs, mais simplement à exprimer avec charme ce qu'on sent.⁵⁵ » Dès 1831, Saint-Chéron écrit sur la mode grandissante de l'intimisme dans la poésie :

C'est aujourd'hui la source la plus vive de poésie que cette existence concentrée dans le foyer domestique, formée de nos larmes sur la mort d'un enfant, d'une épouse ou d'une mère. Dans notre société, veuve de liens et de croyances communes, le poète doit exprimer avec plus de sentiment les détails intimes de sa vie et se chanter lui-même ; et, comme il souffre, la forme poétique qu'il adopte, c'est l'élégie⁵⁶.

Après la période fastueuse que connaît l'intimisme dans l'espace littéraire français des années 1830, il tend progressivement à s'effacer dans la décennie suivante. Mais ce déclin n'est pas pérenne et l'intimisme fait une nouvelle percée au cours du second XIX^e siècle avec des auteurs comme Charles Baudelaire (1821-1867), François Coppée (1842-1908)⁵⁷, Sully

⁵² SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, « Du roman intime et de M^{lle} de Liron », *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1832. Sainte-Beuve revendique la paternité de l'expression « roman intime ».

⁵³ MADELÉNAT, *op. cit.*, 1989, p. 167.

⁵⁴ SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Les Consolations*, Bruxelles, 1837 (3^e édition), Sonnet VII, p. 47-48.

⁵⁵ Sainte-Beuve à M. E. J. Pharou (1836), *Correspondance générale*, t. II, p. 45, cité par MADELÉNAT Daniel, *op. cit.*, 1989, p. 168, note n°16.

⁵⁶ SAINT-CHÉRON A., « Rêves poétiques d'Emile Souvestre », *Revue Encyclopédique*, t. LII, novembre 1831, p. 495, cité par MADELÉNAT Daniel, *op. cit.*, 1989, p. 172.

⁵⁷ Poète populaire élu à l'Académie française, François Coppée (1842-1908), écrit *Les Intimités* (1867), *Promenades et intérieurs* (1872), où il tire avantage de la sphère personnelle.

Prudhomme (1839-1907), Paul Bourget (1852-1935), Charles de Pomairols (1843-1916) ou encore Georges Rodenbach (1855-1898) et son intimité mystique. À partir des années 1880 jusqu'à la fin du siècle il connaît une période d'épanouissement avant de s'étioler. Ce n'est que dans les dernières décennies du XIX^e siècle, plus précisément dans les années 1880-1890, que le mot intime devient une sorte d'« estampille ». L'adjectif est alors particulièrement employé pour les biographies. On le trouve ainsi dans des titres d'ouvrages, dont beaucoup connaissent plusieurs publications, tels que : *Berlioz intime* (1883) de Edmond Hippeau *Victor Hugo intime* par Alfred Asseline (1885), *Napoléon intime* par Arthur Lévy (1885), *Balzac intime : Balzac en pantoufles, Balzac chez lui* (1886) par Léon Gozlan, *Alexandre Dumas intime* (1887) par Charles Glinel, *Diane de Briolles : histoire intime* (1888) de Charles Mérouvel, *Bismarck intime* (1889) par un auteur anonyme, sans oublier les célèbres *Portraits intimes du XVIII^e siècle* des frères Goncourt⁵⁸. Émile Zola (1840-1902), utilise l'intimité des intérieurs bourgeois pour construire ses récits à caractère sociaux, tout particulièrement dans *Germinal* (1885) où il « oppose à l'intimité nonchalante des intérieurs bourgeois la chair à vif des mineurs qui symbolise la réalité dynamique des rapports sociaux objectifs⁵⁹. » Il est intéressant de noter que Zola utilise le terme de « roman intime » dans ses dossiers préparatoires⁶⁰, en particulier dans la décennie 1880-1890, qui s'avère aussi sa période la plus compliquée sur le plan personnel. Ainsi plusieurs œuvres appartenant à la série des Rougon-Macquart constituent des romans intimes où le romancier n'hésite pas à faire intervenir des éléments d'« auto-observation du “moi” qui souffre⁶¹ » comme le précise Miyuki Terashima dans sa thèse de doctorat en littérature comparée intitulée *Le Discours de l'« intime » dans Les Rougon-Macquart. Étude d'une trilogie romanesque : La Joie de vivre, L'Œuvre, Le Docteur Pascal*.

Une catégorie littéraire bien spécifique est le journal intime. Si nous prenons la définition du journal intime, dont la première est celle qu'en donne *Le Robert* en 1959 : « Se dit d'écrits autobiographiques qui touchent à la vie privée d'un auteur et qu'il ne destine généralement pas à la publication » ainsi que celle brossée par Alain Girard en 1963 : « pratique (...) où l'individu s'interroge dans la solitude, voire la culpabilité, pour se chercher une identité

⁵⁸ GONCOURT Edmond et Jules de, *Portraits intimes du dix-huitième siècle*, Paris, G. Charpentier, 1878.

⁵⁹ MADELÉNAT Daniel, *op. cit.*, 1989, p. 57.

⁶⁰ Ces romans intimes de Zola, au nombre de trois, sont définis comme tels dans ses dossiers préparatoires conservés au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France. Voir Paris, BnF, Département des Manuscrits : NAF 10311 *La Joie de vivre* - dossier préparatoire, NAF 10316 *L'Œuvre* – dossier préparatoire et NAF 10290 *Le Docteur Pascal* – dossier préparatoire (Voir Annexe 2I).

⁶¹ TERASHIMA Miyuki, *op. cit.*, 2011, p. 17.

et une personnalité organisées dans le temps⁶² », nous comprenons que ce type d'écriture a vocation à demeurer secret, pourtant ce genre d'écrits connaît dans le courant du XIX^e siècle un essor sans précédents si bien que les journaux intimes de grands écrivains sont publiés au siècle suivant. Nous assistons alors à « un mouvement d'expansion, qui accroît le territoire de l'intime et le fixe comme un périmètre protégé mais partageable⁶³ » ; ce qui auparavant restait privé devient désormais montrable.

Le romantisme intervient comme une étape fondamentale de la représentation de l'intime dans le domaine artistique. Charles Baudelaire (1821-1867) appréhende l'intimité en art telle une voie vers la modernité : « Qui dit romantisme dit art moderne, – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts⁶⁴. » Dans *Les Contemplations*, si le mot « intime » est absent et que le mot « intimité » ne figure qu'une fois, Victor Hugo (1802-1885) ne justifie pas moins le moi par l'intime à son lecteur, tel en est dans la préface des *Contemplations* en mars 1856 :

Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi⁶⁵ !

En outre l'activité du « poète de l'intimité⁶⁶ » en tant que dessinateur est loin d'être marginale⁶⁷. On recense en effet près de trois mille dessins (*ill.* 5) témoins d'une intense activité. Pour l'auteur de *Notre-Dame de Paris* tout est support au dessin, de l'enveloppe au morceau de papier et pour reprendre les termes de Théophile Gautier (1811-1872) au sujet de sa spontanéité : « la transformation d'une tâche d'encre ou de café sur une enveloppe de lettre, sur le premier

⁶² GIRARD Alain, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1963.

⁶³ MONTÉMONT Véronique, art. cit., 2009, p. 37.

⁶⁴ BAUDELAIRE Charles, « Salon de 1846 –II Qu'est-ce que le romantisme ? », *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 145.

⁶⁵ HUGO Victor, « Les Contemplations » (1856), in *Œuvres complètes*, Poésie III, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 249.

⁶⁶ Expression empruntée à Claude Gély : GÉLY Claude, *Victor Hugo poète de l'intimité*, Paris, Nizet, 1969.

⁶⁷ Voir à ce sujet les travaux de Pierre Georgel et en particulier : GEORGEL Pierre, « Pour l'intimité », *Usages de l'image au XIX^e siècle (1848-1914)*, actes de colloque, Paris, musée d'Orsay, 24-26 octobre 1990, p. 185.

bout de papier venu, en paysage, en château, en marine...⁶⁸ ». Son œuvre graphique, longtemps occulté, témoigne d'une intense subjectivité. Cela pourrait être une des causes, selon Pierre Georgel, de sa mise à l'écart au XIX^e siècle. Par leur puissance et leur profondeur, ces dessins s'avèrent être de véritables morceaux d'intimité. Ses dessins font partie intégrante de sa sphère privée puisque l'écrivain les tient cachés, au point qu'il refuse d'en présenter quelques-uns à l'occasion d'une exposition en 1863, prétextant : « Ces griffonnages sont pour l'intimité et l'indulgence des amis tout proches⁶⁹. » Il est intéressant de noter que Victor Hugo ne pose aucune barrière entre la sphère publique et la sphère privée, il n'y a pas pour lui de « contradiction entre la destination publique d'une œuvre et sa subjectivité radicale, sa profonde "dimension" privée.⁷⁰ »

1.2 L'intime au croisement des arts

1.2.1 Les peintres de l'intimité

La peinture des maîtres hollandais, peinture de l'intérieur et des intérieurs, s'avère une des pionnières dans la représentation de l'intime allant des scènes d'intérieur de Johannes Vermeer (1632-1675), Frans Hals (1580-1666) et Gabriel Metsu (1629-1667), aux portraits intériorisés de Rembrandt (1606-1669). L'École hollandaise, qui rencontre les suffrages du public du XIX^e siècle, accorde ainsi une part importante au logis et aux multiples activités qui lui sont associées, n'hésitant pas à montrer la maîtresse de maison en pleines activités ménagères comme la couture ou le repassage, la toilette et l'éducation des enfants. Comme le souligne René Janssens (1870-1936) : « Comme on le voit par l'énumération qui précède, c'est presque exclusivement dans le sentiment de l'intimité que les artistes néerlandais ont trouvé l'expression la plus conforme à leur genre d'émotion. Elle leur est si naturelle qu'ils ne paraissent pas l'avoir cherchée, et qu'elle suffit à satisfaire leurs prédilections esthétiques⁷¹. »

Les nombreuses recherches sur l'intimisme en peinture ont signalé qu'intime et scène de genre étaient associés. En France rappelons la hiérarchie des genres proposée par André

⁶⁸ Théophile Gautier, préface de l'album *Dessins de Victor Hugo gravés par Paul Chenay*, Paris, Castel, 1862, p. 2. Cité *Ibidem*.

⁶⁹ Victor Hugo à Paul Meurice, 6 mars 1863. Lettre publiée dans HUGO Victor, *Œuvres complètes*, t. XII, Paris, Club français du Livre, 1987-1970, p. 1214 (édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin). Cité *Ibidem*, p. 185.

⁷⁰ GEORGEL Pierre, *Ibidem*, p. 190.

⁷¹ JANSSENS René, *Les Peintres de l'intimité*, Bruxelles, Nouvelle Société d'éditions, 1934, p. 88.

Félibien (1619-1695) en 1667 dans sa préface des conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture où il désigne, du genre le plus noble au moins noble : la peinture d'histoire qui représente des thèmes appartenant à l'histoire de la religion, à l'antiquité ou encore des sujets mythologiques ; viennent ensuite la scène de genre, le portrait, le paysage et enfin la nature morte incluant la nature morte de gibiers et autres animaux et la nature morte de fruits, de fleurs ou de coquillage. Même s'il existait au XVII^e siècle avec les œuvres de Johannes Vermeer et de Pieter de Hooch, le terme de « genre » se généralise au XVIII^e siècle afin de désigner toute peinture qui ne relève pas de la peinture d'histoire et plus encore, pour signaler le peintre qui « n'est capable d'exceller que dans un seul genre et ne possède pas la capacité universelle souhaitée pour le peintre d'histoire⁷². » Ainsi, comme le précise Étienne Souriau dans son *Vocabulaire d'esthétique*, le terme de peintres de genre désignait ceux qui se cantonnaient à un genre, entendons par là un seul type de sujet, qu'il s'agisse des peintres portraitistes, paysagistes, de fleurs, animaliers par exemple, mais limitant par là-même leur talent par rapport à la peinture d'histoire qui permettait de représenter à la fois des personnages parfois dans un cadre architectural sur fond de paysage, exigeant ainsi des compétences plus variées. À ce sujet, Diderot déplorait à l'occasion du Salon de 1765 : « On appelle du nom de peintres de genre indistinctement, et ceux qui ne s'occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes de la vie commune et domestique⁷³. » Au XVIII^e siècle le qualificatif de peintre de genre était donc souvent péjoratif, voire condescendant⁷⁴. Par la suite, le terme de genre est attribué à des peintures ayant pour sujets des scènes familiales, appartenant au quotidien comme l'a précisément souligné Quatremère de Quincy (1755-1849) en 1791 conférant à la peinture de genre les caractéristiques de scène de la vie quotidienne ou domestique⁷⁵. La hiérarchie des genres de Félibien plaçant au sommet la peinture d'histoire est mise à mal au XIX^e siècle et plus encore dans la seconde moitié. Est alors qualifiée de peinture de genre « toute peinture qui n'entre pas dans une des quatre classes reconnues : peinture d'histoire, portrait, paysage et marine. Le peintre de ce genre devient donc, paradoxalement, celui qui n'a pas de genre défini⁷⁶ », pour enfin caractériser,

⁷² MARIE Laurence, « La scène de genre dans les Salons de Diderot » *Labyrinthe*, n°3, 1999. Revue mise en ligne le 7 février 2005, consultée le 23 octobre 2015. Lien URL : <http://labyrinthe.revues.org/64>. Sur le sujet, voir aussi : VOTTERO Michaël, *La Peinture de genre en France, après 1850*, Rennes, PUR, 2012 ; VOTTERO Michaël, *La Peinture de genre en France sous le Second Empire et les premières années de la Troisième République 1852-1878*, thèse de doctorat sous la direction de Barthélémy Jobert, Paris, Université Paris IV, 2009.

⁷³ DIDEROT Denis, « Chapitre 5 – Paragraphe sur la composition, où j'espère que j'en parlerai », *Essais sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765*, Paris, Fr. Boisson, 1785, p. 90-91.

⁷⁴ SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, 1990 [1^{ère} édition], Paris, PUF, p. 789.

⁷⁵ VOTTERO Michaël, *op. cit.*, 2012, p. 27.

⁷⁶ *Ibidem*.

dans le courant du XIX^e siècle, la représentation de petites scènes, souvent anecdotiques, tirées de la vie quotidienne ou de la littérature. La définition qu'en donne le *Grand Larousse universel du XIX^e siècle* est particulièrement éclairante :

Le mot genre [...] ne s'emploie plus que pour désigner les peintures de mœurs familiales, les scènes de l'existence rurale, les tableaux d'intérieur, la représentation des usages, des coutumes, des fêtes, des cérémonies, des travaux et des divertissements populaires ; il s'applique en un mot, à toute œuvre qui exprime un côté quelconque de la vie réelle, élégant ou misérable. Les paysages, les portraits, la nature morte, les fleurs, qu'on rangeait jadis dans le genre, forment aujourd'hui des catégories distinctes⁷⁷.

La thèse de Michaël Vottero⁷⁸ situe l'apogée de la scène de genre au Salon au cours du Second Empire et des premières années de la Troisième République. L'attrait pour la scène de genre est alors tel qu'elle finit par laisser dans le courant du dernier quart du XIX^e siècle, comme en témoignent ces quelques mots de Guy de Maupassant (1850-1893) : « cette peinture à émotions tendres, dramatiques ou patriotiques, cette peinture larme à l'œil et romanesque, cette peinture anecdotique, historique, faits divers, familiale ou polissonne, cette peinture qui raconte, qui déclame, qui enseigne, qui moralise ou qui pervertit⁷⁹. » D'ailleurs dans le manifeste de la Rose+Croix, Joséphin Péladan (1858-1918) exclut les scènes de genres et les portraits de son Salon : « L'ordre procède par invitations : et les invités n'ont qu'à observer la règle d'idéalité. Elle bannit toute représentation contemporaine, rustique, militaire ; les fleurs, les animaux, le genre comme l'histoire, et le portrait comme le paysage. Mais accueille toute allégorie, légende, le mysticisme et le mythe, et même la tête d'expression si elle est noble, ou l'étude de nu s'il est beau. Car il faut faire BEAU pour entrer au Salon de la Rose Croix⁸⁰. »

Le premier XIX^e siècle compte nombre de peintres dits d'intérieur. L'historien de l'art et conservateur du musée du Luxembourg Léonce Bénédite (1859-1925)⁸¹ rédige une rétrospective sur l'art français, à l'occasion du *Rapport du jury international de l'Exposition universelle de 1900*, dans laquelle il consacre quelques pages à Martin Drolling (1752-1817) et Marius Granet (1775-1849) en tant que peintres d'intérieurs ou de la vie intime. Bénédite

⁷⁷ LAROUSSE Pierre, *Grand Larousse universel du XIX^e siècle*, Paris, Larousse, 1866-1876, tome 8, p. 1170.

⁷⁸ VOTTERO Michaël, *op. cit.*, 2012.

⁷⁹ MAUPASSANT Guy de, « Les juges », *Gil Blas*, 7 juillet 1885.

⁸⁰ PELADAN Joséphin, « Le Salon de la Rose+Croix », *Le Figaro*, 2 septembre 1891.

⁸¹ BÉNÉDITE Léonce, « Première partie – La peinture – L'École française – VII – Peintres d'intérieurs ou de la vie intime : Drolling et Granet », *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international. Introduction générale. Deuxième partie, Beaux-arts*, Paris, Imprimerie générale, 1905, p. 142-148.

rappelle à travers ces quelques lignes la filiation de ces peintres avec les maîtres hollandais et leurs spécificités :

(...) en face des actes de la vie intime de l'homme, on s'habitue chaque jour, et toujours à la même école des petits peintres des Pays-Bas, mais cette fois des meilleurs, à contempler les plus simples actes de la vie coutumière sans leur demander d'autres significations que de dire la vie elle-même et sans chercher le secours d'aucun élément accidentel ou exceptionnel pour en relever l'intérêt. On comprend déjà que la vie, à elle seule, est non seulement un spectacle suffisant, mais le plus attachant et le plus émouvant des spectacles. [...] Mais ces excellents petits peintres « d'intérieurs », comme on désignait jadis cette subdivision du genre, nous intéresse par leurs efforts touchants pour traduire le charme et la beauté des humbles choses de la vie. L'esprit d'observation réfléchi, le sens de l'intimité, [...], enfin toute cette atmosphère pénétrante d'humanité simple et recueillie qui exalte des vieux maîtres hollandais, mais cette fois, des vrais et des grands, ces qualités fortes et attachantes, nous en retrouvons le rayon ou le reflet plus ou moins également répandu dans les œuvres, éparses aujourd'hui par le dédain ou l'oubli des générations, d'une foule d'inconnus ou de méconnus candides, naïfs et honnêtes⁸².

Les toiles de ces peintres de la vie intime se rapprochent alors davantage de la scène de genre dans la représentation du quotidien.

La fin du XIX^e siècle apparaît comme un moment charnière, c'est à cette période que l'intimisme prend un nouveau tournant : il se « conceptualise et s'inscrit au répertoire explicite des registres artistiques ou littéraires.⁸³ » Le terme « intimiste » apparaît en effet sous la plume de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), friand de néologisme, en 1879 à propos du peintre Jean-François Raffaëlli (1850-1924, *ill. 6*) : « un des seuls qui aient compris l'originale beauté de ces lieux si chers aux intimistes⁸⁴ » puis en 1881 à propos de Gauguin qui donne « plusieurs vues de ce quartier intimiste par excellence, Vaugirard⁸⁵. » Le terme est repris en 1905 par Camille Mauclair (1872-1945) qui lui confère une visée esthétique dans son essai *De Watteau à Whistler* où le critique d'art utilise l'expression *peinture intimiste* dans le but d'établir une distinction entre l'impressionnisme et un certain type de peinture : « C'est seulement depuis

⁸² *Ibidem.*, p. 142-144 (Annexe 2S).

⁸³ MADELÉNAT, *op. cit.*, 1989, p. 210-211.

⁸⁴ HUYSMANS Joris-Karl, « Le Salon de 1879 », *L'Art moderne*, Paris, Charpentier, 1883, p. 84.

⁸⁵ HUYSMANS Joris-Karl, « L'exposition des Indépendants », *L'Art moderne*, Paris, Charpentier, 1883, p. 267.

quelques années que l'École française nouvelle, éblouie par la trop chaleureuse et trop vive clarté du coup de soleil impressionniste, s'est montrée éprise de l'ombre, du silence, des harmonies éteintes, de la poésie de l'intime⁸⁶. » Mauclair consacre un chapitre entier aux intimistes dans son ouvrage *Un siècle de peinture française : 1820-1920*⁸⁷ paru en 1930 devenant ainsi « l'inventeur, le promoteur et l'inlassable glossateur du concept dont il explore les potentialités et les limites⁸⁸ » pour reprendre les termes de Daniel Madelénat.

Comme l'explique Guénola Stork dans sa thèse consacrée à Anna Ancher (1859-1935), la notion d'intime dans le domaine artistique connaît en quelque sorte un âge d'or à la fin du XIX^e siècle : « Les images de l'intimité vont en effet se multiplier et offrir des variations de plus en plus subtiles. Elles illustrent à la fois l'évolution de la société et celle de son rapport à autrui. C'est ainsi que la fin du XIX^e siècle apparaît comme une période cruciale pour la scène de l'intime, car elle va de pair avec la modernité qui caractérise son art⁸⁹. » Si Jean-Siméon Chardin (1699-1779), célèbre pour ses peintures du quotidien familial, est désigné, *a posteriori*, comme peintre de l'intimité, René Janssens le qualifie même de « maître par excellence des scènes de la vie quotidienne, laborieuse et paisible⁹⁰. » Celui qui « livre une vision intime d'un monde bourgeois, sans doute parfois son propre intérieur (...)»⁹¹ pour reprendre les termes de Dominique Jarrassé, contribue à renouveler la peinture française au Siècle des Lumières. René Janssens décrit également les « peintres de mœurs galantes⁹² » – par là on pense immédiatement à Antoine Watteau (1684-1721) et à Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) – comme de « remarquables intimistes⁹³ ».

Au XIX^e siècle, tout comme dans la littérature, l'intime devient particulièrement expansif en peinture avec les nombreuses scènes d'intérieur, sujet prisé par une partie de l'école française représentée par Édouard Vuillard (1868-1840), Pierre Bonnard (1867-1947), Félix Vallotton (1865-1925), Berthe Morisot (1841-1895), Mary Cassatt (1844-1926) ou encore Eugène Carrière (1849-1906) et de l'École danoise avec Anna Ancher⁹⁴ (1859-1935) et Vilhelm

⁸⁶ MAUCLAIR Camille, *De Watteau à Whistler*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1905, p. 138.

⁸⁷ MAUCLAIR Camille, *Un Siècle de peinture française : 1820-1920*, Paris, Payot, 1930, p. 149-163.

⁸⁸ MADELÉNAT, *op. cit.*, 1989, p.21.

⁸⁹ STORK Guénola, *L'Œuvre d'Anna Ancher (1859-1935) en contexte : de la scène d'intérieur vers la scène de l'intime*, thèse de doctorat sous la direction de Ségolène Le Men, Nanterre, Université Paris X, 2003, p. 324-325.

⁹⁰ JANSSENS René, *op. cit.*, 1934, p. 96.

⁹¹ JARRASSÉ Dominique, *op. cit.*, 1998, p. 131-132.

⁹² JANSSENS René, *op. cit.*, 1934, p. 100.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ STORK Guénola, *op. cit.*, 2003.

Hammershøi⁹⁵ (1864-1916), dont les peintres étaient qualifiés de peintres de la vie privée. C'est ainsi que vers 1900 les scènes d'intérieur font leur apparition sur le marché de l'art. Une étude de Frances Borzello parue en 2006 tente de situer les peintres de l'intimité dans l'histoire de l'art⁹⁶ et de placer le foyer domestique au centre de son étude. L'auteur prend pour exemples *La Chaise longue* d'Édouard Vuillard (ill. 7) et *Grains de poussière dansant dans les rayons de soleil* de Vilhelm Hammershøi (ill. 8), tous deux datés de 1900. Il part du postulat que la pièce possède ici une existence et qu'elle « est jugée suffisamment importante pour faire l'objet de la toile⁹⁷. » Véritable peintre du foyer, Hammershøi réalise en 1904, *Intérieur, Strandgate 30* (ill. 9), montrant une vue sur la salle à manger de l'appartement qu'il occupe à Copenhague. Un autre tableau *Intérieur avec piano et femme en noir* (ill. 10) représente un intérieur avec cette fois la présence d'une figure féminine vue de dos. Influencé par Hammershøi, Georg Achen exécute en 1901 *Intérieur* (ill. 11), tableau conservé au musée d'Orsay, dans lequel sont figurées à l'arrière-plan une femme et une jeune fille assises autour d'une table devant une fenêtre. Le premier plan est occupé quant à lui par des meubles et des objets décoratifs éclairés par une lumière naturelle. La polysémie du titre est manifeste : l'intérieur de la demeure côtoie l'intérieur de l'être. Ces peintres de l'intimité cherchent davantage à décrire une ambiance, une atmosphère qui se dégagent d'une pièce que ses spécificités architecturales ou décoratives. Il faut noter, comme le souligne Frances Borzello que : « Des scènes qui mettent à ce point l'accent sur l'intérieur domestique en tant que sujet, et non pas comme simple fond ou décor du tableau, étaient une découverte pour le public de l'époque⁹⁸. » En 1934, René Janssens, peintre et critique d'art belge, publie un des premiers ouvrages consacrés aux peintres de l'intimité et défend l'idée que :

L'Intimité est une forme paisible et familière de la poésie, qui se plaît surtout dans les milieux paisibles et favorables au recueillement. C'est elle qui crée l'ambiance nécessaire à nos études et à nos méditations et aussi à toutes nos affections durables. Elle est discrète et s'enveloppe volontiers de mystère ; une douce mélancolie n'est pas faite pour lui déplaire ; elle supporte difficilement les mouvements violents, préfère le clair-obscur à la vive lumière, l'harmonie des tons au contraste des couleurs, les proportions exactes ou même menues aux masses grandioses et décoratives. L'intimité, c'est la sensation de bien-être éprouvé par l'homme qui rentre dans la paix de son logis,

⁹⁵ CLAUSTRAT Frank, « Vilhelm Hammershøi et la peinture nordique fin de siècle », *48/14 La Revue du musée d'Orsay*, n°7, automne 1998, p. 72-83.

⁹⁶ BORZELLO Frances, *Intérieurs : les peintres de l'intimité*, Vanves, Hazan, 2006.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 6.

⁹⁸ *Ibidem*.

où les meubles, les sièges, les objets usuels semblent l'accueillir, tant l'habitude les a mis à la portée de ces gestes inconscients. C'est l'impression d'entente et de confiance qui réunit les membres d'une même assemblée et leur permet d'échanger librement et cordialement leurs propos. (...) ⁹⁹

Janssens poursuit en évoquant l'intimité dans le domaine artistique :

Dans le domaine de l'art, l'Intimité s'attache, d'une part, aux sculptures et aux peintures nées de l'observation quotidienne et familière et, d'autre part, à celles qui sont empreintes d'un sentiment religieux ou philosophique basé sur des croyances ou des symboles naïfs et populaires. (...) Au réalisme objectif elle ajoute une part de lyrisme, et il n'est si pauvre créature, objet si vulgaire qu'elle n'aide à transposer et à embellir, contrairement à l'opinion courante, son champ d'action n'est donc pas limité aux scènes d'intérieur ou de genre anecdotique, telles que nous les présentent les Pieter de Hooch, les Van Ostade et les Chardin. Il faut y comprendre aussi un grand nombre de tableaux dits « Primitifs », certaines figurations inspirées du folklore, telles que l'illustration de dictons et de proverbes, les portraits de qualité psychologique et certains paysages évoquant avec émotion la présence de l'homme ¹⁰⁰.

Ce même Janssens compte les intérieurs et les scènes familiales comme peintures de l'intimité.

Le XIX^e siècle connaît une incroyable expansion des espaces clos. Le goût pour l'intimisme s'accorde alors avec l'émergence de lieux comme le foyer, les intérieurs bourgeois ou encore les boudoirs, les cabinets de toilette, propices au développement de la vie intime. Dès le XVIII^e siècle¹⁰¹ – Daniel Madelénat défend ce postulat – le phénomène de l'intimisme « s'inscrit dans l'espace architectural qui règle les rapports réciproques des corps¹⁰² ». Parallèlement à une époque où règne le néo-classicisme et son éloquence monumentale, se développent « les « petits appartements » où les pièces s'adaptent aux fonctions de la vie quotidienne (...) ; derrière ce cercle de l'intimité ostensible, parée, objet de mainte

⁹⁹ JANSSENS René, *op. cit.*, 1934, p. 8.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Voir PARDAILHÉ-GALABRUN Annick, *La Naissance de l'intime : 3000 foyers parisiens XVII-XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1988.

¹⁰² MADELÉNAT, *op. cit.*, 1989, p. 45.

représentation picturale, se dissimule la retraite ultime qu'exige la pudeur nouvelle la salle de bains, le cabinet d'aisances¹⁰³. »

Le cabinet de toilette¹⁰⁴ est un lieu autonome qui consiste, dans les appartements bourgeois urbains, en une petite alcôve dans le prolongement de la chambre. Le cabinet de toilette est mentionné par Lorédan Larchey dans les *Documents pour servir à l'histoire de nos mœurs* en 1869 qui le décrit comme un espace sans baignoire mais qui dispose d'un « meuble de toilette en chêne recouvert de marbre blanc avec bidet à l'intérieur¹⁰⁵. » Les transformations immobilières et les progrès techniques comme l'adduction, la plomberie et le chauffe-eau permettent, au début de la Troisième République, l'apparition de la salle de bain, une pièce spécialement réservée à la toilette. Avant l'extension de la salle de bain à toutes les franges sociales, l'eau était acheminée par des porteurs d'eau. Une fois l'eau chauffée dans la rue, elle était transportée à bras dans des seaux. La salle de bain était d'abord à destination des plus aisés, demeurant dans des immeubles des grandes villes où l'adduction d'eau atteignait tous les étages. La façon la plus fréquente de faire sa toilette restait néanmoins le tub, c'est-à-dire de se laver nu dans une bassine comme l'illustre *Le Tub* (1886, *ill. 12*), célèbre pastel d'Edgar Degas (1834-1917) transposé en cire (*ill. 13*). La salle de bain demeure cependant encore bien marginale à la fin du XIX^e siècle. Il faut attendre le XX^e siècle débutant pour qu'elle se généralise et fasse après 1900 de la toilette un moment quotidien¹⁰⁶. Comme en témoignent les photographies d'Eugène Atget des *Intérieurs parisiens* en 1910, les tables de toilette semblables à celle présentée dans *Intérieur de Mme C..., modiste, place Saint-André-des-Arts* (*ill. 14*) se font encore la part belle, tout comme les cuvettes, les bassines et autres tubs encombrant la chambre. Les femmes sont en général les seules à être représentées à la toilette. En France, seuls les peintres Gustave Caillebotte (1848-1894) et Maximilien Luce (1858-1941), comme le soulignent Nadeije Laneyrie-Dagen et Georges Vigarello¹⁰⁷, ont figuré un homme à sa toilette à la fin du XIX^e siècle en peignant respectivement *L'Homme au bain* (*ill. 15*) en 1884 et *La Toilette* (*ill. 16*) en 1887.

Le lieu de la toilette devait être tenu à l'écart des regards indiscrets. La baronne Staffe, dans son livre de 1892 appuie cette idée. Selon elle le « cabinet de toilette [doit être] un

¹⁰³ *Ibidem*, p. 45-46.

¹⁰⁴ Voir LANEYRIE-DAGEN Nadeije et VIGARELLO Georges, « Premier XIX^e siècle. L'exigence de l'isolement », in cat. exp. *La Toilette. Naissance de l'intime*, Paris, musée Marmottan Monet, 12 février-5 juillet 2015, p. 130.

¹⁰⁵ LARCHEY Lorédan, « Toilette et mobilier d'une élégante en 1869 », *Documents pour servir à l'histoire de nos mœurs*, Paris, Frédéric Henry, 1869, t. III, p. 43.

¹⁰⁶ LANEYRIE-DAGEN Nadeije et VIGARELLO Georges, *op. cit.*, 2015, p. 167.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 143, note n°118.

sanctuaire dont personne, pas même l'époux aimé, surtout l'époux aimé, ne franchit le seuil, quand [la femme] se livre aux pratiques du culte de sa beauté¹⁰⁸. » On remarque que le cabinet de toilette était souvent dissimulé par un rideau comme le montre la photographie d'Atget évoquée plus haut. Les impressionnistes ont appréhendé la peinture d'une manière réelle et naturelle, ils ont su peindre la femme sans artifices et représenter dans leur véracité des moments intimes de sorte que :

Pour la toilette, ces artistes-là, relèvent, traquent, soulignent ce qu'aucun de leurs prédécesseurs n'avait jamais figuré. Les corps qu'ils représentent sont-ils imparfaits, les chairs quelquefois affaissées ? Les gestes ne sont-ils plus soignés, délicats ? Les poses ne visent-elles plus à émouvoir, à provoquer ? C'est qu'ils peignent de « vraies » femmes et de « vraies » ablutions. Les silhouettes ont un poids, un âge ; leur histoire personnelle se lit dans leur morphologie [...]¹⁰⁹.

Les femmes sont alors montrées à leur toilette, se brossant les cheveux comme dans un tableau de Maximilien Luce, *Madame Bouin à sa toilette* (1901, *ill. 17*), qui affiche le modèle en jupe et en corsage, occupé à démêler sa longue chevelure ébène, laissant ainsi son aisselle droite à nu.

À la fin du XIX^e siècle, l'intimité n'est plus seulement un caractère mais devient un sujet à part entière. Eugène Carrière, Pierre Bonnard (1867-1947), Edgar Degas, Édouard Vuillard et Félix Vallotton (1865-1925) figurent parmi les maîtres de l'intimisme en peinture, peignant aussi bien des intérieurs, que des femmes à la toilette, des scènes de tendresse maternelle que des œuvres portant explicitement le titre *Intimité*. Dans *Intimité* aussi appelée *La Grande Sœur* (*ill. 18*), huile sur toile que Carrière expose au Salon de la SAF en 1889¹¹⁰, le peintre met en avant, dans une atmosphère vaporeuse qui lui est propre, sa vie de famille par l'intermédiaire de son épouse et leurs deux filles dans une œuvre au réalisme intimiste. En 1891, Bonnard peint une de ses premières scènes intimistes qu'il intitule *Intimité* (*ill. 19*) où il représente son beau-frère et son camarade de régiment le compositeur Claude Terrasse (1867-1923) fumant la pipe et emmitoufflé dans ce qui ressemble à une robe de chambre¹¹¹. À gauche, dans l'ombre, se détache la silhouette d'Andrée Bonnard, l'épouse du peintre, tenant dans sa

¹⁰⁸ SOYER Blanche-Augustine-Angèle dite baronne Staffé, *Le cabinet de toilette*, Paris, Victor Havard, 1891, p. 4.

¹⁰⁹ LANEYRIE-DAGEN Nadeije et VIGARELLO Georges, *op. cit.*, 2015, p. 148-149.

¹¹⁰ Paris, SAF, 1889, n°494.

¹¹¹ Voir cat. exp. *Pierre Bonnard (1867-1947). Peindre l'Arcadie*, Paris, musée d'Orsay, 16 mars-19 juillet 2015.

main droite une cigarette et au premier plan, nous apercevons une main violacée, dont on devine qu'il s'agit de celle de Bonnard, tenant une pipe d'où jaillissent des volutes de fumée. Ce tableau baigne dans une atmosphère à la fois feutrée et mystérieuse rendue par la fumée. Sa composition semble régie par les deux parallèles formées par les pipes et le décor mural n'est pas sans rappeler les volutes de fumée. Quant à Vuillard, il exécute en 1896 un ensemble de quatre panneaux peints destiné à la bibliothèque de l'appartement parisien du docteur Henri Vaquez (1860-1936). L'ensemble, composé de *L'Intimité*, *La Musique*, *Le Choix des livres* et *Le Travail* aujourd'hui conservés au Petit Palais, s'avère un véritable exemple du lien entre la peinture et les arts décoratifs puisqu'il est conçu par Vuillard pour se fondre avec la tapisserie de la pièce. Le panneau intitulé *L'Intimité* (ill. 20) présente trois femmes dans un intérieur décoré de tapis et de coussins au sol et de papier peint au mur qui ressemble aux tapisseries aux mille-fleurs. Ce mélange de motifs aux tons violet, vert et brun crée une sensation de confinement dans un espace clos où la seule ouverture est matérialisée par un cadre de porte donnant sur un mur également couvert de papier peint à motifs floraux. Les intérieurs de Vuillard possèdent « une extraordinaire tension formelle et psychologique lui permettant de capturer les émotions les plus insaisissables¹¹². » Notons que pour Vuillard, l'univers intimiste est essentiellement féminin. Comme le rappelle Timothy Hyman, Vuillard notait dans son journal le 27 juillet 1894 : « Si j'observe les hommes, je ne vois que d'infâmes calomnies [...]. Ce n'est jamais le cas avec les femmes, où je trouve toujours moyen d'isoler certains éléments qui satisfont le peintre en moi. Si j'imagine une composition pour les Natanson, je ne pense qu'à des objets féminins¹¹³. »

Félix Vallotton réalise en 1887 une huile sur toile qu'il intitule *La Visite* (ill. 21). Celle-ci plonge le spectateur dans une pièce vide de toute présence humaine où l'accent est mis sur une porte entrebâillée ; un chapeau haut-de-forme et une canne reposant sur une chaise, un coin de tableau, un médaillon en plâtre accrochés aux murs et un bouquet de fleurs sont les seuls éléments de décor. Le peintre joue de manière subtile sur le schéma présence/absence : nous devinons encore la présence de celui qui vient de s'absenter furtivement de la pièce. Au tournant du XX^e siècle, son talent de graveur reconnu internationalement, Félix Vallotton consacre à ce thème, sous l'impulsion de son commanditaire Thadée Natanson¹¹⁴, une série de dix

¹¹² HYMAN Timothy, *Bonnard*, Paris, Thames & Hudson, 2000, p. 36, traduit de l'anglais par Dominique Lablanche.

¹¹³ Cité *Ibidem*, p. 40.

¹¹⁴ RÜMELIN Christian, « La complémentarité en ligne de mire. La relation entre les techniques chez Félix Vallotton », in cat. exp. *Félix Vallotton. De la gravure à la peinture*, Genève, musées d'art et d'histoire, 7 octobre 2010-10 janvier 2011, p. 29.

xylographies constituant l'ensemble le plus connu de son œuvre. Cet ensemble réalisé entre 1897 et 1898 et qu'il intitule *Intimités* (ill. 22) se compose des estampes suivantes : *Le Mensonge*, *Le Triomphe*, *La Belle Épingle*, *La Raison probante*, *L'Argent*, *Le Grand Moyen*, *Cinq heures*, *Apprêts de visite*, *La Santé de l'autre* et *L'Irréparable*. « L'album noir » est édité à trente exemplaires par *La Revue Blanche* en 1898. Thadée Natanson, co-fondateur de la revue, s'enthousiasme de cette série :

Dix fois un homme et une femme se rencontrent dans toutes les attitudes où les peuvent arrêter les accidents, les stations de vie sentimentale. Elles en expriment tous les aspects imaginables, la naïveté et le ridicule, l'hypocrisie et le mensonge, la cruauté et jusqu'à ce goût de mort qui est dans notre conception de l'amour. On rit, on frémit, on s'attendrit, on s'indigne, on frissonne. Le délicieux, l'inquiétant spectacle¹¹⁵.

Vallotton met ici en scène dix situations de couple surpris dans un instant d'intimité, situations qui selon l'artiste, sont loin de traduire un moment d'union, mais montrent au contraire des femmes, des amants, des hommes, des maîtresses ou encore la difficulté qu'éprouvent certains couples face à un dialogue qui semble de toute évidence rompu. C'est davantage un « réquisitoire contre l'hypocrisie de la société à l'égard du mariage et de la vie de couple¹¹⁶ » que Vallotton présente ici. L'artiste se pose tel un explorateur de l'univers intérieur de la bourgeoisie parisienne. Mais cette fois il ne dépeint plus seulement l'aménagement des intérieurs bourgeois, comme il a pu le faire dans *La Visite*, il « pénètre dans l'intimité des habitants, à l'affût des secrets que cache leur vie sentimentale¹¹⁷. » Chez Vallotton, les œuvres traitant d'un sujet intimiste sont nombreuses, nous pouvons citer par exemple : *Couple dans un intérieur avec paravent* (1898, ill. 23), *La Visite* (1899, ill. 24), *Au Piano* (1899), *Femme se coiffant* (1900, ill. 25), *Papotage* (1902), *Intérieur d'atelier avec la femme de l'artiste* (1902), *Intérieur, chambre à coucher avec deux femmes* (1904, ill. 26), *Intérieur, salon avec escalier et salle à manger* (1904), *Jeune Femme cousant près de la fenêtre* (1904), *Femme nue debout tenant sa chemise à deux mains* (1905, ill. 27), œuvre lui ayant inspiré une sculpture *Femme*

¹¹⁵ NATANSON Thadée, « Petite gazette d'art de M. Vallotton », *La Revue blanche*, 1^{er} janvier 1899, p. 75. Cité par ROSS ROSA DE CARVALHO Fleur, « La quintessence du noir et blanc. Les xylographies », in cat. exp. *Félix Vallotton. Le feu sous la glace*, Paris, Grand Palais, 2 octobre 2013-20 janvier 2014, Amsterdam, Van Gogh Museum, 14 février-1^{er} juin 2014, Tokyo, musée Mitsubischi Ichigokan, 14 juin-23 septembre 2014, p. 257. RÜMELIN Christian, in cat. exp. *Félix Vallotton. De la gravure à la peinture*, Genève, musées d'art et d'histoire, 7 octobre 2010-10 janvier 2011, p. 88.

¹¹⁶ RÜMELIN Christian, « Les Intimités, 1897-1898 », in cat. exp. *Félix Vallotton. De la gravure à la peinture*, Genève, musées d'art et d'histoire, 7 octobre 2010-10 janvier 2011, p. 88.

¹¹⁷ ROSS ROSA DE CARVALHO Fleur, art. cit., 2014, p. 257.

retenant sa chemise (1904, *ill.* 28). À partir 1903 Vallotton expose au Salon d'Automne nouvellement créée, des sujets « plus sages¹¹⁸ ». Cette expression due à la plume de Charles Morice fait référence aux scènes intimes que Vallotton présente au Salon d'Automne. Son mariage en mai 1899 avec Gabrielle Rodrigues-Henriques (1863-1932), fille du marchand Alexandre Bernheim, veuve et mère de trois enfants avec qui il entretenait une relation secrète depuis plusieurs années, apporte un tournant à sa carrière. Il délaisse quelque peu la gravure pour retourner à la peinture, dans un style qui s'éloigne des aplats nabis pour se rapprocher des figures en volume saisies dans un intérieur bourgeois comme en témoignent les toiles présentant Gabrielle « surprise dans l'intimité de sa chambre, en fée du logis ou en mère attentive¹¹⁹ » dans des œuvres telles que *Femme se coiffant* (1900, *ill.* 25) ou encore *Femme fouillant dans un placard* (*ill.* 29). Malgré la nouvelle existence du peintre, « il n'en demeure pas moins un chroniqueur incisif et ses observations de la vie domestique servent de point de départ à des scènes intimes où se mélangent des éléments réels et des réminiscences d'art ancien comme des enfilades d'espaces clos à la Vermeer¹²⁰. »

Après Vuillard et Vallotton, Pierre Bonnard est le troisième représentant des Nabis à la tendance profane. À partir de 1893 le peintre crée de multiples variations sur le thème des femmes à la toilette dont son épouse Marthe de Méligny, de son vrai nom Maria Boursin (1869-1942), est son modèle récurrent. Timothy Hyman rapproche Bonnard et Vuillard de l'influence du philosophe Henri Bergson (1859-1941) et de son *Essai sur les données immédiates de la conscience* paru en 1889 dans lequel comme le signale Hyman : « Bergson soulignait le caractère subjectif de la perception et, du fait du rôle de filtre joué par la mémoire, de la conscience¹²¹. » Ainsi l'on comprend davantage l'idée « des sensations fragiles et fugitives¹²² » comme fondements de leur art.

Outre *Intimité* (1891) œuvre que nous avons évoquée plus haut, Pierre Bonnard produit des toiles où l'intimisme règne en maître. C'est par exemple le cas de *l'Enfant mangeant des cerises* (1895, *ill.* 30) où il met en avant sa grand-mère M^{me} Mertzdorff en compagnie d'un petit garçon au moment du goûter, puis de *Déjeuner sous la lampe* (1898, *ill.* 31) où le peintre

¹¹⁸ MORICE Charles, « Le Salon d'Automne », *Mercure de France*, décembre 1903, p. 694. Cité par CAHN Isabelle, « L'automne à Paris. Vallotton et le salon d'automne, 1903-1925 », in cat. exp. *Félix Vallotton. Le feu sous la glace*, Paris, Grand Palais, 2 octobre 2013-20 janvier 2014, Amsterdam, Van Gogh Museum, 14 février-1^{er} juin 2014, Tokyo, musée Mitsubishi Ichigokan, 14 juin-23 septembre 2014, p. 45.

¹¹⁹ RÜMELIN Christian, art. cit., 2011, p. 29.

¹²⁰ CAHN Isabelle, art. cit., 2013-2014, p. 45.

¹²¹ HYMAN Timothy, *op. cit.*, 2000, p. 36.

¹²² *Ibidem*.

s'affiche en tant qu'observateur attentif de la vie familiale. Il peint ici sa sœur Andrée et ses neveux réunis autour de la table du déjeuner dans une ambiance des plus intimiste par l'effet de contraste entre ombre et lumière exercé par la lampe qui ressemble à une méduse. Seule la table est vivement éclairée alors que les personnages, traités en aplats caractéristiques de la période nabi du peintre, peinent à se détacher de l'ombre. Des scènes d'intérieurs autour d'une table à manger sont également représentées dans *Sous la lampe* (1899, ill. 32) et *Le Petit Déjeuner de Misia Natanson* (1896, ill. 33) où la jeune épouse de Thadée Natanson, directeur de *La Revue Blanche*, apparaît rêveuse devant son petit déjeuner. Timothy Hyman en donne la description suivante : « D'un regard vague, elle contemple l'appétissante assiette de fruits amoncelés. En face d'elle, perdu parmi d'autres morceaux de nature morte, nous finissons par identifier un fragment de main, peut-être celle de Thadée¹²³. » La présence d'un fragment de main tend à se répéter dans les œuvres de Bonnard des années 1890. Nous retrouvons en effet la main de l'artiste au premier plan d'*Intimité* (1891, ill. 19), ici celle qui semble appartenir à Thadée Natanson, et plus tard dans une photographie conservée au musée d'Orsay intitulée *Nu au tub* (1908, ill. 34), nous retrouvons les mains floues de l'artiste au premier plan. Au tournant du siècle Pierre Bonnard opère un tournant dans son art. Il réalise à cette époque ses premiers nus dont Marthe devient le modèle récurrent. Elle est en effet le sujet principal de *L'Indolente* aussi appelée *Femme assoupie sur un lit* (1899, ill. 35), œuvre d'un intimisme dévoilé révélant la nudité de son épouse après l'amour, amorçant ainsi la définition dite du XX^e siècle de l'intime qui intègre l'idée de sexualité. Une fois encore Bonnard joue sur l'ambiguïté entre la présence et l'absence. En effet la pipe disposée sur la table de chevet « a été interprétée comme une preuve de la présence d'un compagnon ; l'angle de vue très en oblique et la zone brune léchant le pied de Marthe comme une vague sombre sont peut-être les marques de la présence de Bonnard, debout près du lit¹²⁴. » Ce tableau semble préfigurer sa célèbre huile sur toile *L'Homme et la femme* (1900, ill. 36) où Bonnard mêle portrait nu de couple et autoportrait dans une démarche hautement introspective. Notons qu'à cette période, féru de photographie¹²⁵, Bonnard réalise de nombreux clichés de Marthe posant nue à la fois en intérieur et en extérieur afin d'étudier diverses postures nécessaires à la réalisation des deux tableaux précédents. Bonnard perçoit donc la photographie comme un médium absolument complémentaire à son

¹²³ *Ibidem*, p. 40.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 59.

¹²⁵ Voir à ce sujet : HEILBRUN Françoise et NEAGU Philippe, « Bonnard intime. Photographies prises par le peintre », *Beaux-Arts*, mars 1984, n°11, p. 68-71 ; cat. exp. *Pierre Bonnard, photographe*, Paris, musée d'Orsay, 26 octobre 1987-25 janvier 1988 ; cat. exp. *Bonnard, Degas, Vuillard photographes*, Paris, Galerie Jeanne Bucher, 30 octobre-15 décembre, 2003 ; cat. exp. *Pierre Bonnard : l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2 février-7 mai 2006.

travail de peintre. Outre les nombreuses photographies de Marthe nue, l'artiste réalise bon nombre de clichés de son entourage familial et amical, la famille Terrasse et Natanson ainsi que plusieurs autoportraits.

Un autre artiste ayant recourt à la photographie est Edgar Degas (1834-1917)¹²⁶. Son intérêt pour le jeune médium se manifeste assez tardivement dans sa carrière. C'est dans la période allant de l'été 1895 à l'été suivant qu'il s'essaye à la photographie réalisant de nombreux portraits à la lumière artificielle. Concentrons-nous tout d'abord sur le nu, un aspect de sa production picturale qui marque profondément son œuvre¹²⁷. La peinture de Degas connaît un tournant vers la fin des années 1860 lorsque le peintre prend le parti de placer son modèle dans son cadre habituel, renouvelant ainsi « la peinture de genre, centrée sur des thèmes de la vie parisienne¹²⁸. » Degas commence alors un véritable travail de scrutateur de la vie intime. Il expose les chambres à coucher s'accordant ainsi avec les préceptes d'Edmond Duranty arguant en 1876 dans son essai *La Nouvelle Peinture* que « notre existence se passe dans des chambres ou dans la rue¹²⁹. » Degas réalise de nombreuses représentations de femmes dans leur chambre comme *Femme s'essuyant après le bain* (1876-1877, ill. 37) dévoilant ici une jeune femme nue debout entre le lit et la table de toilette, occupée à se sécher le corps, *Le Couché* (vers 1883, ill. 38) et, plus dramatique, *Intérieur*, aussi appelé *Le Viol* (vers 1868-1869, ill. 39). Dans son ouvrage *Les Peintres de l'intimité* paru en 1934, René Janssens compare l'art de Degas à celui de Carrière en insistant sur le caractère résolument objectif des œuvres de Degas :

L'art de Carrière est tout subjectif et lyrique. Celui de Degas est tout objectif, plastique et réaliste. Ce dernier est généralement classé parmi les impressionnistes, et certes il a noté aussi bien que les meilleurs d'entre eux les jeux fugitifs de la lumière et de la couleur. Peintre par excellence de la vie moderne qu'il fouille jusque dans ses aspects les plus lamentables et les plus vils, on peut le regarder aussi comme l'adepte le plus talentueux et le plus raffiné du naturalisme. [...] Les œuvres d'intimité de Degas sont

¹²⁶ Cat. exp. *Edgar Degas photographe*, Paris, Bibliothèque nationale de France – Richelieu, galerie Mansart, 27 mai-22 août 1899 ; DARRAGON Éric, « Edgar Degas photographe », *Études photographiques*, n°7, mai 2000. Revue en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/218> [consulté le 20 octobre 2016].

¹²⁷ Ce thème fut le sujet de l'exposition dirigée par George T. M. Shackelford et Xavier Rey, *Degas et le nu* qui s'est tenue au musée d'Orsay du 13 mars au 1^{er} juillet 2012 et Museum of Fine Arts de Boston du 9 octobre 2011 au 5 février 2012.

¹²⁸ SHACKELFORD George T. M. et REY Xavier, « Introduction », cat. exp. *Degas et le nu*, Boston, Museum of Fine Arts, 9 octobre 2011-5 février 2012, Paris, musée d'Orsay, 13 mars-1^{er} juillet 2012, p. 22.

¹²⁹ DURANTY Edmond, *La Nouvelle Peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, E. Dentu, 1876, p. 26. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62436s/f30.vertical.r=chambres> [consulté le 2 septembre 2016].

très nombreuses. Il faut y compter la plupart de ses portraits, [...] Son intimité est d'une inspiration toute particulière. Elle est généralement soulignée par le choix imprévu quoique très étudié de la mise en pages [sic] ; mais aucune sympathie n'a sollicité l'artiste, aucun scrupule ne l'arrête ; un pessimisme ironique remplace chez lui l'émotion. Au point de vue de la ligne, de la forme et du ton, il possède une sensibilité prodigieuse ; il ignore ou dissimule totalement celle du cœur¹³⁰.

Cela serait alors davantage dans un souci de réalisme objectif que Degas aurait réalisé ces figures de femmes à leur toilette, tirant alors l'intimisme vers la quête de vérité. Même si l'on en croit Janssens, la démarche de Degas s'avère empreinte d'une distance indéfectible, les sujets plébiscités par le peintre relèvent bien de l'ordre de l'intime.

1.2.2 Camille Mauclair et Gabriel Mourey : artisans de l'intimisme

Comme nous l'avons vu plus haut, le mot « intimiste » provient de la plume du critique d'art Joris-Karl Huysmans (1848-1907)¹³¹. C'est un terme que reprend dans les toutes premières années du XX^e siècle Camille Mauclair (1872-1945). À cette époque « l'écrivain d'art¹³² » rédige articles et ouvrages consacrés à l'intimisme en peinture, allant jusqu'à la conception d'une école de peinture intimiste. Cet antimoderne partisan d'un art national¹³³ consacre plusieurs articles et chapitres d'ouvrages aux peintres intimistes, faisant ainsi de l'intimisme une spécificité de l'art français. Un article fondateur est publié en 1901 en deux parties dans *La Revue* : « Formation de l'école française – les peintres d'intimité ». En 1902 Mauclair écrit un article « “L'intimisme” au Salon de la Société Nationale » dans *La Revue Bleue*¹³⁴, en 1905 il l'emploie dans son essai *De Watteau à Whistler*, en 1910 il publie un essai *Les Peintres*

¹³⁰ JANSSENS René, *op. cit.*, 1934, p. 113-114 (Annexe 2V).

¹³¹ HUYSMANS Joris-Karl, « Le Salon de 1879 », *L'Art moderne*, Paris, Charpentier, 1883, p. 84. Voir 1.2.1.

¹³² Terme emprunté à Dominique Jarrassé dans « Camille Mauclair », *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre Mondiale (1789-1920)*, BARBILLON Claire et SÉNÉCHAL Philippe (dir.), Paris, en ligne sur le site internet de l'INHA en 2009 : <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/mauclair-camille.html> [consulté le 25 septembre 2016].

¹³³ JARRASSÉ Dominique, « Camille Mauclair », in BARBILLON Claire et SÉNÉCHAL Philippe (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre Mondiale (1789-1920)*, Paris, site internet de l'INHA, 2009 : <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/mauclair-camille.html> [consulté le 25 septembre 2016] : « Mauclair dès lors écrit une histoire de l'art nourrie de la « réaction nationaliste », expression qu'il emploie lui-même dans *La Revue* du 15 janvier 1905 pour caractériser ce courant de pensée qui a fini par l'entraîner. »

¹³⁴ MAUCLAIR Camille, « “L'intimisme” au Salon de la Société Nationale », *La Revue Bleue*, mai 1902, XVII, p. 555 à 561. Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k214842b/f564.item> (consulté le 10 octobre 2016). Dans cet article Mauclair écrit quelques lignes sur la sculpture, p. 560 (Annexe 2Q).

Intimistes, en 1921 *Les États de la peinture française de 1850 à 1920*¹³⁵, et en 1930 il consacre un chapitre entier aux intimistes dans son ouvrage *Siècle de peinture française : 1820-1920*¹³⁶. Selon l'historien de l'art, les peintres intimistes seraient liés aux impressionnistes dont ils constitueraient le prolongement¹³⁷. C'est ainsi que dans son article de 1901 pour *La Revue*, Mauclair confirme l'intimisme de Degas :

Manet, Degas et Rops ont transformé la vision moderne du nu, de la chair féminine surprise dans l'atmosphère des chambres closes, parmi l'intimité des étoffes à fleurs, des porcelaines, des tubs, sous le frisson de l'eau ou dans le repos nonchalant qui succède au bain. Ils ont donné de ce nu délivré de l'académisme mythologique la notation exacte, nerveuse, attachante par l'intense sentiment du vrai¹³⁸.

Plus loin Mauclair explique ce qu'il entend par intimiste : « Et, j'y reviens encore, j'entends par intimiste non pas uniquement l'artiste qui peint des intérieurs, mais avant tout celui qui, même sur des figures de plein air, transporte ce mystère de l'expression créé par la révélation de l'âme, et aidé par la concentration de toutes les tonalités¹³⁹. » Il considère les peintres tels que Henri (1860-1941) et Marie Duhem (1871-1918), Maurice Lobre (1862-1951), François Guignet (1860-1937), Armand Berton (1854-1927), Lucien Simon (1861-1945), René Ménard (1862-1930), Charles Cottet (1863-1925), Henri Le Sidaner (1862-1939) comme le fleuron de cette nouvelle génération de peintres. En 1909, dans une lettre à Maurice Denis (1870-1943), Mauclair rend compte de l'objet de son ouvrage *Les Peintres Intimistes*¹⁴⁰ :

Le terme d'*intimiste* est assez étendu en son acception. Faisant un livre sur certains artistes modernes que je considère comme des gens de savoir et de talent sérieux, j'ai d'abord cherché à grouper ceux qui avaient voulu exprimer la vie intérieure des choses ou des êtres, ce que les allemands appellent « Stilleben » dans la nature morte elle-

¹³⁵ MAUCLAIR Camille, *Les États de la peinture française de 1850 à 1920*, Paris, Py, 1921.

¹³⁶ MAUCLAIR Camille, *Siècle de peinture française : 1820-1920*, Paris, Payot, 1930, p. 149-163.

¹³⁷ PAPANDREOPOULOU Katia, « Les peintres intimistes : un appel national dans la critique d'art de Camille Mauclair en 1900 », *Histoire de l'art*, n°72, 2013, p. 1. Article disponible sur le site de l'Apahau : <http://blog.apahau.org/wp-content/uploads/2014/10/RHA-72-Papandreopoulou.pdf> [consulté le 15 octobre 2016]. Voir aussi : PAPANDREOPOULOU Katia, *Camille Mauclair (1872-1945), critique et historien de l'art : « une leçon de nationalisme pictural »*, thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Éric Darragon, soutenue le 16 novembre 2013.

¹³⁸ MAUCLAIR Camille, « Formation de l'école française - les peintres d'intimité », *La Revue*, n°XXXVI, 1901, p. 29.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 164.

¹⁴⁰ Comme l'indique Katia Papandreopoulou, il ne reste aucun exemplaire de cet ouvrage. Voir PAPANDREOPOULOU Katia, art. cit., 2013.

même, la vie du silence – par opposition aux décorateurs et impressionnistes tout extérieurs. Cela conduisait d’abord à la peinture d’intérieurs, au portrait psychologique, à l’interprétation sentimentale du paysage, à l’étude des races – d’où par exemple Prinnet, Guiguet, Simon, Le Sidaner et Ménard, Cottet. Puis j’ai étendu l’acception à tous ceux qui cherchent, non la peinture « littéraire » mais la peinture « pensée », la peinture décor d’une idée ou d’une croyance, et cela m’a conduit à Desvallières et à vous. Je n’ai pas voulu qu’on m’accusât de faire un livre sur une seule école technique, « la bande noire » de Simon-Cottet Ménard ou autre, et c’est pourquoi j’ai fait place à Vuillard, à Bussy, à Ernest Laurent. En un mot, l’intimisme désigne en mon livre l’envisagement psychologique de tout spectacle et sa transcription *dans ce but d’abord*¹⁴¹.

La peinture intimiste, comme l’explique ici Mauclair n’a pas vocation à regrouper une seule tendance artistique mais bien à en compter plusieurs. C’est précisément ce qu’il entend par « École technique ». Ainsi différents mouvements picturaux pourraient se regrouper sous la bannière commune de l’intimisme répondant à une « tendance à la fois éclectique et conservatrice¹⁴². » Il faut cependant attendre 1905 pour que les peintres intimistes se réunissent en tant que groupe à la galerie Henry Graves à l’occasion d’une exposition intitulée *Première Exposition d’ensemble d’Intimistes (Peintres d’Intérieur)* du 10 au 25 février 1905. Étaient présents : Hugues de Beaumont (1874-1947), Albert Belleruche (1864-1944), Pierre Bonnard, André Bourgeois, Henry Caro-Delvaille (1876-1928), Paul de Castro (1882-1939), Germaine Druon (1878-1959), Jeanne Duranton, Jean Galtier-Boissière, Hermann-Paul (1864-1940), Pierre Laprade (1875-1931), Ernest Laurent (1859-1929), Maurice Lobre (1862-1961), Eugène Martel (1869-1947), Henri Matisse (1869-1954), Richard Millier (1875-1943), Étienne Moreau (1859-1927)¹⁴³, Henri Morisset (1870-1956), René-Xavier Prinnet (1861-1946), Édouard Vuillard, avec la scène d’intérieur comme « dénominateur commun¹⁴⁴ ». L’année suivante une deuxième exposition se tient du 14 février au 3 mars 1906, toujours à la galerie Henry Graves, mais cette fois sous la seule dénomination d’*Intimistes*.

Dans sa caractérisation de l’intimisme, Mauclair passe progressivement d’un idéal régionaliste centré sur le folklore, les paysages, les mœurs et la terre contribuant à renforcer le

¹⁴¹ Lettre de Camille Mauclair à Maurice Denis, Saint-Leu-Taverny (Seine-et-Oise), s.d. [ca. 1909], Saint-Germain-en-Laye, musée départemental Maurice Denis, Ms 7819 (1-2), citée par PAPANDREOPOULOU Katia, art. cit., 2013, p. 1-2.

¹⁴² PAPANDREOPOULOU Katia, art. cit., 2013, p. 4.

¹⁴³ Étienne Moreau-Nélaton (1859-1927).

¹⁴⁴ Terme emprunté à Katia Papandreopoulou. Voir PAPANDREOPOULOU Katia, art. cit., 2013, p. 5.

sentiment national¹⁴⁵ à un idéal psychologique axé sur les sentiments. Dès 1901 le critique d'art affirme dans *La Revue* : « La musique, la littérature, ont inspiré les peintres, d'abord dans une mesure excessive : par le mauvais côté extérieur des *sujets*. Aujourd'hui, c'est par le côté intérieur, par le *sentiment*, qu'elles réagissent sur nos jeunes peintres et augmentent les richesses de leur vision en y joignant une émotion qui ne compromet en rien l'expression picturale¹⁴⁶. » Réfractaire à l'art moderne, Mauclair inscrit son idéal dans un art national puisant sa source au XVIII^e siècle. En cela « la défense des intimistes est, dès 1900, le premier signe de repli conservateur de Camille Mauclair¹⁴⁷ », marquant peut-être, à une époque où le nationalisme¹⁴⁸ gagne du terrain, les balbutiements des propos rétrogrades que le critique défend dans les années 1930¹⁴⁹.

En 1900 le paysage artistique français voit la création d'une société d'artistes se réclamant de l'intimisme¹⁵⁰. Ainsi à l'initiative du critique d'art et poète Gabriel Mourey (1865-1943) peintres et sculpteurs se regroupent autour de « La Société Nouvelle de peinture et de sculpture »¹⁵¹. Ce groupe d'artistes se rassemble jusqu'en 1914¹⁵² à la galerie Georges Petit où des expositions régulières sont organisées au mois de mars. *The Studio* annonce en mars 1900 (ill. 40) la première exposition de « La Société Nouvelle de Peinture et de Sculpture » qui se déroule à la galerie Georges Petit, annonce accompagnée de reproductions de vingt et une des œuvres qui y sont présentées. Cette exposition organisée en partenariat avec le magazine britannique regroupe des peintres français, américains, britanniques, belges et norvégiens. Considérée comme le « troisième Salon », l'exposition des membres de la « Société Nouvelle » intervient avant le Salon de la SNBA et regroupe plus ou moins les mêmes participants. Forte

¹⁴⁵ *Ibidem*, 2013, p. 4 : « Le regard porté sur la terre et les mœurs, indissociablement lié aux principes du régionalisme, est un dénominateur commun pour le groupe, et constitue d'ailleurs l'un des principes fondateurs du renforcement du sentiment national. »

¹⁴⁶ MAUCLAIR Camille, « Formation de l'école française – les peintres d'intimité », *La Revue*, vol. XXXVI, 1^{er} janvier 1901, p. 30.

¹⁴⁷ PAPANDREOPOULOU Katia, art. cit., 2013, p. 8.

¹⁴⁸ Sur le nationalisme et les arts, nous pouvons nous référer aux études de : TILLIER Bertrand, « Nationalisme et "culture visuelle" », *Perspective*, 2007, 3, p. 478-482 et de PASSINI Michela, *La Fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'art en France et en Allemagne 1870-1933*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2012.

¹⁴⁹ JARRASSÉ Dominique, art. cit., 2009 : « Dans l'entre-deux-guerres son discours critique devient de plus en plus réactionnaire et se politise jusqu'à l'outrance dans des pamphlets anti-modernes, anti-bolchéviques et antisémites. »

¹⁵⁰ Voir BLANCHE Jacques-Emile, *Les Arts plastiques : La Troisième République, de 1870 à nos jours*, Paris, Impr. Nouvelle, 1931, p. 124 (Annexe 2U).

¹⁵¹ Voir PONTUS Anne-Françoise, *Autour de la « Société Nouvelle » : un réseau artistique et amical à Paris au début du vingtième siècle (1900-1914)*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Dagen, Université Panthéon-Sorbonne, 2006. Thèse publiée : PONTUS Anne-Françoise, *La « Société Nouvelle » (1900-1914). Un réseau d'amis peintres et sculpteurs*, Sarrebruck, Éditions universitaires européennes, 2010.

¹⁵² Notons que Rodin devient le président de l'association en 1906.

d'une cinquantaine de membres, la société compte aussi bien des peintres appartenant à la « Bande Noire » que des sculpteurs, et c'est en cela que réside la nouveauté. Pour la première fois l'adjectif intimiste est associé à un groupe de sculpteurs à l'instar d'Auguste Rodin (1840-1917), Constantin Meunier (1831-1905), Albert Bartholomé (1848-1928), Jules Desbois (1851-1935), Antoine Bourdelle (1861-1929), Aristide Maillol (1861-1944), Lucien (1864-1909) et Gaston (1866-1953) Schnegg, Louis Dejean (1872-1851), Jane Poupelet (1874-1932) et Charles Despiau (1874-1946). Si le fil conducteur de la société est l'intimisme, Anne-Françoise Ponthus estime qu'« à certains égards, la sculpture rejoint la peinture¹⁵³ » et établit un parallèle entre Troubetzkoy et Blanche considérant que le premier est à la sculpture ce que le second est à la peinture, à savoir « un artiste qui donne corps aux personnalités de l'époque¹⁵⁴. » Même si les sculpteurs sont en minorité, ils exercent une influence de taille, celle de porteurs de la modernité. Comme le souligne Anne-Françoise Ponthus : « Il semble évident que c'est Rodin qui, à travers leurs sculptures de ses “protégés”, va amener la modernité dans ce groupe de peintres “officiels” bon teint¹⁵⁵. »

L'intimisme est ainsi très présent dans la peinture française du dernier quart du XIX^e siècle. Il faut attendre le tournant du siècle suivant pour qu'un groupe mêlant peintres et sculpteurs voie le jour.

1.2.3 Objets d'art

Présent dans la peinture dans les dernières décennies du XIX^e siècle, l'intimisme l'est également dans les objets d'art. Dans l'ouvrage collectif *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Françoise Simonet-Tenant se met « À la recherche des prémices d'une culture de l'intime¹⁵⁶ », article dans lequel elle précise : « Le succès des clefs, serrures et autres fermoirs – où s'allient à la fois la quête de l'intimité, le goût du secret et la jubilation de l'ingéniosité technique – se rencontre spectaculairement dans la mode des *lockets* : bijou muni d'un fermoir qui peut abriter, tenu caché, le portrait en miniature de l'aimé(e), parfois galonné d'une mèche de ses cheveux¹⁵⁷. » Tel un talisman, le portrait en miniature permet lorsqu'il est monté en camée de conserver au plus près de soi l'image, voire la présence de l'être aimé tel

¹⁵³ PONTTHUS Anne-Françoise, *op. cit.*, 2006, introduction.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 304.

¹⁵⁶ SIMONET-TENANT Françoise, « À la recherche des prémices d'une culture de l'intime », *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 39-62.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 44.

que l'exprime Balzac dans *Splendeurs et Misères des courtisanes* (1838-1847) lorsque Esther Gobseck écrit à son amant Lucien de Rubempré dans les derniers instants qui la séparent de la mort :

Mon Lucien, je n'ai pas une heure devant moi [...] J'ai ton délicieux portrait fait par M^{me} de Mirbel devant moi. Cette feuille d'ivoire me consolait de ton absence, je la regarde avec ivresse en t'écrivant mes dernières pensées, en te peignant les derniers battements de mon cœur. Je te mettrai sous ce pli le portrait, car je ne veux pas qu'on le pille ou qu'on le vende. La seule pensée de savoir ce qui a fait ma joie confondue sous le vitrage d'un marchand parmi des dames et des officiers de l'Empire ou des drôleries chinoises, me donne la petite mort. [...] Ne le donne jamais [...] je viens de m'abîmer dans tes yeux en les regardant avec ivresse [...] tu penserais, en y reprenant l'amour que j'ai tâché d'incruster sur cet ivoire, que l'âme de ta biche aimée est là¹⁵⁸.

Ainsi la miniature se démocratise à la fin du XVIII^e siècle et n'est plus seulement réservée à l'aristocratie¹⁵⁹.

Dès 1884, Spire Blondel, collectionneur d'objets et d'œuvres d'art et collaborateur à la *Gazette des Beaux-arts* entre 1878 et 1886, publie en 1884, *Grammaire des arts et de la curiosité : L'art intime et le goût en France. Grammaire de la curiosité*¹⁶⁰. L'ouvrage s'inscrit dans la lignée de la célèbre *Grammaire des arts décoratifs* de Charles Blanc parue deux ans plus tôt, laquelle a également ouvert la voie à la *Grammaire de l'ameublement* de Henry Harvard (1884) publiée dans la même maison d'édition. Dans cet ouvrage « à mi-chemin entre le manuel pratique de gestion d'une collection et le traité d'esthétique », Spire Blondel dispense de conseils de mise en valeur d'une collection, d'entretien et de restauration des objets ainsi qu'une histoire des matériaux et des techniques. Pour Blondel, la décoration du « foyer domestique » est primordiale, tout comme l'avait exprimé un peu avant Charles Blanc. Spire Blondel traite d'un large éventail de sujets : les marbres et les terres cuites sous forme de bustes, de statuettes et des bas-reliefs ; le bronze d'art et d'ameublement ; les cires, en peinture, les portraits, les paysages et les tableaux de genre ; les pastels, les aquarelles, les éventails, les

¹⁵⁸ BALZAC Honoré de, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Garnier classiques, [1838-1847] 1987, p. 235-236. Texte établi et annoté par Antoine Adam. Référence également citée par PASQUIER Jacqueline du, *La Miniature, portrait de l'intimité*, Paris, Norma éditions, 2010, p. 13.

¹⁵⁹ Voir PASQUIER Jacqueline du, *op. cit.*, 2010, p. 159.

¹⁶⁰ BLONDEL Spire, *L'Art intime et le goût en France. Grammaire de la curiosité*, Paris, Ed. Rouveyre et G. Blond, 1884.

miniatures, les estampes, les pierres gravées, les vases, l'orfèvrerie, les bijoux, les joyaux, les pierres précieuses, la céramique, les perles, les émaux, les ouvrages d'art en fer repoussé et ciselé, la damasquinerie, les armes, la coutellerie d'art, la dinanderie, l'horlogerie, les verres et les cristaux, les tapis et les tentures, les dentelles et les broderies, les cuirs dorés et enfin les reliures¹⁶¹. L'auteur, collectionneur invétéré, perçoit ainsi les avantages de ce qu'il nomme l'art intime :

La meilleure des conclusions à tirer c'est que, de toutes les distractions propres à faire oublier les côtés matériels de l'existence, celles que procure L'Art intime offrent les plus réels, les plus précieux avantages. L'Art intime, en effet, reconforte notre âme et nous attache au foyer domestique ; il nous crée un milieu dans lequel la pensée travaille, où le rêve se développe, où les heures s'écoulent en paix¹⁶².

Du 10 décembre 1912 au 7 janvier 1913 se tient à la galerie Marcel Bernheim du 2bis rue de Caumartin dans le IX^e arrondissement de Paris, une exposition intitulée *L'Art intime*¹⁶³. Sur les 99 œuvres présentées et réalisées par 22 artistes différents, seulement cinq sont des sculptures exécutées respectivement par Michel Cazin (1869-1917)¹⁶⁴ et par le sculpteur animalier Charles Valton (1851-1918). Cazin expose un buste d'enfant en bronze et Valton une *Lionne et ses petits*, une *Tête de lionne*, un *Lynx d'Abyssinie* et une *Girafe* toutes des fontes à cire perdue. Cependant la majeure partie des œuvres exposées relève de la catégorie des objets d'art. Outre les 44 peintures, les quelques pastels, aquarelles et eaux fortes, sont montrés à la galerie Marcel Bernheim des éventails brodés, un peigne en argent, un coupe papier, un service à thé, des coussins, des bijoux, des sacs en cuir, des reliures, des émaux, des pièces de broderie, des tapisseries, des pièces de céramique ainsi que des vases, coupes et lampes signées Daum. Se trouve alors exposée une multitude d'objets tant décoratifs qu'utilitaires ayant leur place dans des intérieurs feutrés répondant à la qualification globale de l'art intime tel que l'avait signifié Spire Blondel près de trente ans auparavant.

* *
*

¹⁶¹ *Ibidem* – table des matières (Annexe 2H).

¹⁶² *Ibidem*, p. 388.

¹⁶³ Cat. exp. *L'Art intime*, Paris, Galerie Marcel Bernheim, 10 décembre 1912-7 janvier 1913.

¹⁶⁴ Michel Cazin (1869-1917) est le fils du peintre Jean-Charles Cazin et de Marie Cazin, peintre et sculptrice.

La seconde moitié du XIX^e siècle se caractérise par une époque de changements, voire de bouleversements. C'est notamment à cette période que surgissent de nouvelles disciplines telles la psychanalyse ou encore la physique atomique, « qui interdisent d'écrire, de peindre ou de se regarder comme on le faisait autrefois¹⁶⁵ » et laissent ainsi une plus grande place à l'introspection. Si la notion d'intime est présente au XVIII^e siècle, c'est bien au siècle suivant qu'elle s'intensifie et prend le sens qu'on lui connaît, en même temps qu'elle devient un marqueur de style dans les arts comme la littérature, la peinture ou encore les objets d'art. Le dépouillement du catalogue de l'exposition *L'Art intime* à la galerie Marcel Bernheim en 1912-1913, ainsi que les expositions consacrées aux peintres intimistes tendraient à faire avancer le postulat selon lequel l'intime existerait finalement dans tous les domaines artistiques avec néanmoins une présence moindre en sculpture où il occuperait une place minimale. Mais pour reprendre la formule de Raymond Bouyer en 1906, « *L'intimisme est partout*¹⁶⁶ », considérons que la notion d'intime a tout autant sa place en sculpture.

Nous l'avons vu précédemment, tout au long du XIX^e siècle, la peinture, accorde une place grandissante aux scènes d'intérieur, aux femmes au bain, aux femmes s'habillant, se coiffant, ou encore se maquillant laissant apparaître au premier plan poudre, bâtons de rouge à lèvres et autres houppettes. De telles représentations sont-elles envisageables, voire possibles, en sculpture ? Ce qui est vrai en peinture l'est-il tout autant en sculpture ? Si l'intimisme est un genre pour la peinture et la littérature, en sculpture il peut d'abord s'observer par l'autportrait, sujet le plus propre à l'introspection.

¹⁶⁵ VIGUIER Philippe, « Le moi et l'image », *Usages de l'image au XIX^e siècle (1848-1914)*, actes de colloque, Paris, musée d'Orsay, 24-26 octobre 1990, p. 183.

¹⁶⁶ BOUYER Raymond, « Expositions et concours. Les concours de Rome en 1906 (peinture et sculpture) », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 28 juillet 1906, p. 213.

Chapitre 2

L'autoportrait sculpté

Le célèbre aphorisme affirmant que « Tout peintre se peint lui-même¹ », peut-il être transposé en sculpture ? L'autoportrait sculpté est un genre paradoxal pouvant « simplifier ou multiplier les difficultés² » selon Anne Pingeot. Si nombreux sont les peintres du XIX^e siècle, à l'instar de Courbet, à s'être essayés à cette discipline, plus rares sont les sculpteurs. La notion d'intime dans les portraits d'artistes trouve à l'évidence sa place dans l'autoportrait, permettant au sculpteur de dépasser sa seule condition, laissant ainsi surgir l'homme dans une démarche introspective. La quête de son intériorité, de sa ressemblance ou de la façon dont l'artiste se perçoit sont autant d'éléments conférant à l'autoportrait un caractère favorable à la notion même d'intimité. Si Otto Dix (1891-1969) sort de notre champ, ses propos sur l'autoportrait résonnent avec les préoccupations des sculpteurs du siècle précédent. Il affirme : « La reproduction de l'apparence extérieure permet également de saisir l'être intime³. » Dix ajoute par ailleurs : « Les autoportraits sont des témoignages d'un état intérieur. Je constate avec un étonnement toujours renouvelé : tu ressembles à tout autre chose que ce que tu viens de représenter. Il n'y a pas d'objectivité, il se passe une suite de transformations ; il y a tant de côtés dans un être. La meilleure manière de les étudier est l'autoportrait⁴. » La pratique de l'autoportrait diffère d'un artiste à l'autre. Bien souvent l'autoportrait ne constitue qu'une part infime dans l'abondante production des sculpteurs et ce en raison notamment des difficultés techniques inhérentes à

¹ Proverbe toscan du Quattrocento : « Ogni dipintore dipinge se », traduit et cité par GAMBONI Dario, *Paul Gauguin au centre mystérieux de la pensée*, Dijon, les Presses du réel, 2013, p. 58.

² PINGEOT Anne, « Introduction », « *L'Âge mur* » de *Camille Claudel*, Paris, RMN, Les Dossiers du Musée d'Orsay, 1988, p. 5.

³ Cité par BILLETER Erika, cat. exp. *L'Autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Lausanne, musée cantonal des beaux-arts, 18 janvier-24 mars 1985, Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 19 avril-9 juin 1985, Berlin, Akademie der Künste, 1^{er} septembre-6 octobre 1985, p. 17.

⁴ Propos d'Otto Dix rapportés dans SCHMIDT Diether, *Otto Dix im Selbstbildnis*, Henschelverlag, 1981, p. 6 : « Die Selbstbildnisse sind Bekenntnisse eines inneren Zustandes. Immer wieder stelle ich erstaunt fest : Du siehst doch ganz anders aus, als du dich selbst bis jetzt dargestellt hast. Es gibt da keine Objektivität, fortgesetzt erfolgt eine Wandlung ; es gibt so viele Seiten eines Menschen. Am Selbstbildnis kann man das am besten studieren. » cite et traduit par BILLETER Erika, cat. exp. *L'Autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Lausanne, musée cantonal des beaux-arts, 18 janvier-24 mars 1985, Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 19 avril-9 juin 1985, Berlin, Akademie der Künste, 1^{er} septembre-6 octobre 1985, p. 17.

l'exercice. Cependant certains se démarquent en faisant de leurs traits un objet qu'ils questionnent à de nombreuses reprises et parfois sous différentes formes. C'est par exemple le cas chez Carriès, Gauguin ou encore Sarah Bernhardt.

Qu'il s'agisse en effet d'autoportrait individuel, intégré au sein d'un groupe ou encore transformé ou déguisé, l'autoreprésentation du sculpteur est sujette à de nombreuses réflexions. Alors qu'à l'époque romantique, plus précisément entre les années 1830 et 1850, le domaine de l'autoportrait et du portrait de sculpteur amenait à de multiples questionnements, comme les a relevés Frédéric Chappey⁵, notamment à propos du culte du génie inspiré, de la démythification de ce même génie, de l'exhibition des passions de l'âme, de la caricature ou encore de l'évolution du statut de l'artiste, il semble essentiel de s'interroger afin de vérifier si ces mêmes enjeux perdurent durant le second XIX^e siècle. Il convient également de questionner la façon dont les sculpteurs se représentent : en artiste, dans une apparence bourgeoise ou au contraire populaire ?

Il existerait, selon Pierre Vaisse qui a consacré une étude à l'autoportrait au XIX^e siècle, deux approches qui permettraient d'appréhender l'art de l'autoportrait : l'une psychologique et l'autre sociologique ou plutôt socio-historique. La première examine les motivations de l'artiste qui le poussent à poser devant son miroir et la seconde vise à décrire « à travers l'image qu'il donne de soi la place qu'au cours des âges il a cru ou voulu occuper dans la société⁶. » À ces approches s'ajoute aussi la quête existentielle⁷ conférant à l'autoportrait une dimension spirituelle. De son côté Erika Billeter, devant le développement de l'artiste autonome, dégagé de l'exigence d'un commanditaire parfois trop sourcilleux, considère que l'autonomie de l'artiste l'isole davantage, soutenant ainsi l'idée de l'autoportrait en tant que refuge : « Aussi, l'autoportrait est-il souvent pour lui [l'artiste] une sorte de refuge, un moyen privilégié de réfléchir aux conditions de sa vie personnelle⁸. » Et l'auteur d'ajouter :

Un autoportrait n'est pas un travail de commande. Le commanditaire n'est autre que l'artiste lui-même. Chaque autoportrait est un instant de vérité. Nul besoin de plaire à un patron. Si l'artiste se représente sous des traits agréablement idéalisés, c'est parce

⁵ Frédéric Chappey s'intéresse particulièrement à la question des portraits et autoportraits de sculpteurs au XIX^e siècle. Il a développé la question du portrait de sculpteurs entre 1830 et 1850 au cours d'une intervention intitulée « Qu'est-ce qu'un portrait de sculpteur au XIX^e siècle ? Entre classification et décryptage », donnée le 23 novembre 2013 à l'INHA à l'occasion de la 3^e journée d'études du CES20 : « Du sensible vers l'immatériel : le portrait sculpté dans tous ses états ». Voici le lien vers l'enregistrement audio de cette communication : <http://www.ces20.fr/index.php/archives/60> consulté le 6 mars 2015.

⁶ VAISSE Pierre, « L'autoportrait. Questions de Méthodes », *Romantisme*, n°56, 1987, p. 103.

⁷ Voir à ce sujet : LEJEUNE Philippe, « Regarder un autoportrait », *Corps écrit*, n°5, 1983, p. 135-146.

⁸ BILLETER Erika, *op. cit.*, 1985, p. 16.

qu'il l'a voulu ainsi et la confrontation avec la réalité, autrement dit la vérité, n'en demeure pas moins présente. Chaque autoportrait est un dialogue avec le Moi profond du peintre. Moins il sera prisonnier des conventions et des traditions, et plus il s'approchera de son être intime. Les autoportraits ont toujours un caractère privé. Même si certains d'entre eux sont traités par la distanciation, le peintre se trahit par son intention. La situation intime occupée par l'autoportrait dans l'ensemble d'une œuvre est particulièrement claire chez Edvard Munch, par exemple⁹.

Cette analyse qui prévaut pour la peinture est également applicable en sculpture. Ainsi l'autoportrait au cœur de l'introspection « revêt la fonction d'une auto-analyse¹⁰. » Dans son étude, Pierre Vaisse prétend qu'« on a beaucoup exagéré le caractère intime de l'autoportrait¹¹. » Cette assertion nous semble convaincante dans le sens où, comme l'explique l'auteur, tous les autoportraits ne peuvent pas être qualifiés d'œuvre intime, en particulier ceux « destinés à être vus du public, et dans lesquels l'artiste ne peut pas ne pas prendre la pose¹². » Pour lui le caractère intime d'un autoportrait résiderait alors dans son usage. Les autoportraits restés dans la famille, donnés à un proche parent ou conservés par l'artiste, seraient plus enclins à véhiculer son intimité. Face à cette théorie, nous sommes en mesure d'apporter quelques exceptions, le cas de Jean Carriès et *Mon Portrait* en particulier en est un exemple type.

Prenons garde toutefois de ne pas verser dans les interprétations faciles consistant à opposer artistes académiques et indépendants en affirmant que les seconds seraient plus disposés à l'exercice de l'autoportrait en raison d'une plus grande solitude et donc d'un repli sur soi plus marqué, tandis que les premiers seraient trop occupés par leurs commandes et ne trouveraient par conséquent pas le temps de se représenter. Il n'en est rien. Pierre Vaisse¹³ avance cet argument au sujet des peintres du XIX^e siècle, nous sommes d'avis que la transposition peut s'effectuer chez les sculpteurs.

L'autoportrait de sculpteur est une pratique ancestrale, qui se retrouve au Moyen-Âge et se fait remarquer au XVI^e siècle, avec des exemples chez Jean de Bologne (1529-1608) autour de 1599-1660 qui réalise son propre portrait en bronze miniature en se représentant habillé tel un noble. L'autoportrait sculpté possède une fonction allant du décor à l'apparat et connaît un renversement au XIX^e siècle où il se raréfie¹⁴. Malgré la rareté du genre, quelques

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ VAISSE Pierre, art. cit., 1987, p. 106.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, p. 104.

¹⁴ *Ibidem*, p. 105.

autoportraits essentiellement réalisés dans le dernier quart du XIX^e siècle jusqu'aux balbutiements du XX^e siècle, permettent de mesurer le foisonnement stylistique que connaît la sculpture à cette époque et de s'interroger sur le retour de certains artistes à une pratique qui semble désuète. Ce sous-genre du portrait s'avère-t-il l'un des meilleurs véhicules de l'intimité en sculpture ? Certains sculpteurs à l'instar de Carriès et de Marquet de Vasselot utilisent leurs traits pour satisfaire un besoin d'expérimentation, réalisant ainsi de subtils essais de patine. Interviennent ensuite l'influence autobiographique et la place que celle-ci occupe dans l'autoreprésentation sculptée, en particulier chez Claudel et Gauguin, ainsi que les principales difficultés que rencontre l'autoportrait sculpté.

2.1 La patine pour épiderme

2.1.1 L'omniprésence du « moi » chez Carriès

Déjà dans la série des « Désolés » (*ill. 41 – Cat. 98*), que Carriès débute vers 1879 jusqu'en 1882, année de son exposition au Cercle des arts libéraux, « semble surgir en creux la figure de l'artiste en bohème¹⁵ » comme le suggère Amélie Simier, s'appuyant sur une lettre du sculpteur affirmant : « Comme vous le voyez ces œuvres ne sont point gaies. Je les appelle *les désolés* - comme l'artiste du reste – qui ne mériterait pas de l'être¹⁶. » Cette mise en exergue de la part du sculpteur est significative du processus d'identification de l'artiste à son œuvre. Il s'agirait ici de portraits de l'artiste par analogie dont résulteraient des autoportraits moraux plus que physiques, où le sculpteur se présenterait clairement en miséreux, témoignage de sa condition sociale de l'époque. La ressemblance est à chercher dans les sentiments et non dans l'exactitude de la représentation. Amélie Simier voit, cette fois dans une œuvre tardive, voire ultime, un autre autoportrait. Il s'agit de la tête du *Christ* (*ill. 42 – Cat. 97*) conservée au Petit Palais où « L'identification de l'artiste au malheureux ira jusqu'à prendre une dimension mystique : modelant à la fin de sa vie une tête de *Christ* à l'imitation d'une tête de « Désolés », il nous renverra ici l'image du pauvre, figure christique par excellence¹⁷. »

¹⁵ SIMIER Amélie, « C'est le Moi dans le Rêve... », dans cat. exp. *Jean Carriès (1855-1894). La matière de l'étrange*, Paris, Petit Palais, 11 octobre 2007-27 janvier 2008, p. 99.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

C'est à partir de 1888, au moment de son installation à Saint-Amand-en-Puisaye, que Carriès débute la réalisation de masques en série en grès émaillé lui permettant d'étudier toutes les possibilités expressives qu'offrait son visage. L'année 1888 compte dans la vie et dans l'œuvre de Jean Carriès (1855-1894) comme une année charnière puisqu'elle marque sa « conversion radicale à la céramique¹⁸ » et par là son installation dans la ville de tradition potière de Saint-Amand-en-Puisaye où il « s'est fait construire un four qui lui permet de se livrer à des essais de cuisson et d'émaillage¹⁹. » Il s'agit de l'année où « le métier de céramiste l'emportera sur celui de statuaire²⁰. » C'est aussi l'année de réalisation de son célèbre autoportrait (*ill. 43 – Cat. 112*) qu'il expose au Salon de la SNBA en 1892²¹. D'ailleurs, des quatorze œuvres que Carriès présente dans la section sculpture, l'autoportrait est le seul dont Edmond Pottier fait mention dans sa critique publiée dans la *Gazette des Beaux-arts* : « *Mon Portrait*, buste en cire expressif et vivant de M. Carriès, mérite aussi une mention spéciale : l'auteur s'est représenté vu à mi-corps, debout devant sa selle garnie de masques ébauchés, tenant entre ses doigts une statuette terminée. C'est un compromis entre le buste et la statue en pied qui dénote un esprit curieux des formes inédites²². » Comment, face à cette figure à mi-corps, ne pas penser au *Mineur de la Loire* (vers 1884, *ill. 44*), une de ses œuvres antérieures appartenant à la série des *Déshérités*. Dans *Mon Portrait*²³ Carriès s'entoure dans une veine réaliste de ce qui le caractérise : son tablier, des vases, la statuette dite *Le Callot*, en hommage au graveur, statuette qu'il tient du bout de la main droite. Plus que la figuration de sa seule condition de sculpteur, l'autoportrait permet à l'artiste de dépasser cette dernière, laissant ainsi surgir l'homme dans une démarche introspective. Carriès complète ainsi son portrait moral par l'ajout à la base de la sculpture d'un masque de sa mère (*ill. 45 – Cat. 113*) qu'il perdit alors qu'il était enfant, constituant ainsi une sorte de portrait idéal de sa mère dont le souvenir ne l'a jamais quitté. La trace mémorielle de la mère absente est bien présente, et apparaît presque comme le ciment de son autoportrait ou comme « la figure de proue d'un vaisseau pris dans une tempête

¹⁸ PAPET Édouard, « « Seulement une gueule de bouledogue » : Carriès, portrait de l'artiste en masque », dans cat. exp. *Masques de Carpeaux à Picasso*, Paris, musée d'Orsay, 21 octobre 2008-1^{er} février 2009, Darmstadt, Institut Mathikdenhöhe, 8 mars-7 juin 2009, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, 7 août-1^{er} novembre 2009, p. 115.

¹⁹ MOREL Dominique, « Un magicien arrache au feu le secret... », in cat. exp. *Jean Carriès (1855-1894). La matière de l'étrange*, Paris, Petit Palais, 11 octobre 2007-27 janvier 2008, p. 110-113.

²⁰ BELLANGER Patrice, *Jean-Joseph Carriès (1855-1894)*, Paris, Galerie Patrice Bellanger, 1997, p. 19.

²¹ Notons qu'il s'agit ici du premier Salon de la SNBA auquel Carriès participe. Sa dernière participation au Salon de la SAF remonte à 1883.

²² POTTIER Edmond, « Les Salons de 1892 : la sculpture, les arts industriels », *GBA*, 1892, II, p. 22.

²³ Jean Carriès, « Mon portrait », 1888, buste à mi-corps en cire sur âme de plâtre, H. 125 x L. 67 x P. 60 cm, Paris, Petit Palais (n°inv. : PPS 00387) ; SNBA 1892 et 1895 ; EU 1900 / bronze (1914), placé sur la tombe de l'artiste, au cimetière du Père Lachaise, fondu par Bingen, souscription à l'initiative d'Albert Bartholomé.

intérieure²⁴ », selon Édouard Papet. L'autoportrait révèle, dans ce cas précis, à quel point le portrait intime est proche de l'intériorité de l'artiste.

Arsène Alexandre, à qui l'on doit la célèbre étude biographique et monographique sur Carriès, donne de *Mon Portrait* une vivante description :

Mais le voici, ce beau et parfait portrait où, sous l'image fière, vit l'esprit inquiet et créateur de l'ouvrier. [...] Sa force, sa joie et ses inquiétudes sont racontées dans cette statue. La force s'affirme dans la vigueur et la simplicité de cette silhouette qui semble jaillir du sol devant vous, prête à parler, prête à agir. Elle s'affirme dans la sobriété admirable et dans le grand arrangement noble de la mise, qui est celle d'un ouvrier, la blouse au col relevé, le tablier noué autour de la taille et passant aux épaules, le chapeau rejeté en arrière et dont les bords, coupant net, arrêtent et retiennent votre regard sur la beauté de l'énergique visage. [...] Pour l'inquiétude, elle est dans le front chargé de soucis, dans les yeux clairs, anxieux, effrayés, qui conservent leur expression de volonté indomptable, mais qui se fixent sur des choses invisibles, lointaines, inconnues, tandis que le grand et triste et fier profil de la mère, aux yeux de douceur, au menton et à la bouche de révolte, semble attirer toute cette activité vers la terre toujours entr'ouverte, vers un repos sombre et prématuré. [...] Ainsi Carriès a-t-il écrit lui-même toute son histoire, l'histoire de son corps et de son esprit, dans cette figure qui domine et éclaire toute son œuvre. Elle est une des plus complètes expressions de lui, et qu'on la considère sous le rapport de l'expression, ou sous celui de l'arrangement, elle dit sa nature, son goût et sa passion²⁵.

Louise Breslau, peintre et amie de Carriès qui réalise le *Portrait de Jean Carriès dans son atelier* (1886-1887, *ill. 46*), se souvient de l'apparence du sculpteur lors de leur première rencontre : « un jeune artiste, vêtu pittoresquement d'un habit de velours d'ouvrier, bleu, sous lequel il avait l'air d'un prince déguisé. Sa tête fine, étrangement pâle, à la légère barbe blonde, son regard aigu et clair, ses mains longues et sensibles faisaient penser aux figures de ces rois dont les gothiques ont décoré le portail de leurs cathédrales²⁶. » Elle ajoute plus loin : « son teint livide et verdâtre inquiétait parfois²⁷. » Notons que ce teint a longuement arrêté l'artiste puisqu'elle a cherché à le rendre dans le portrait de son ami. Louise Breslau est, avec Georges

²⁴ PAPET Édouard, art. cit., 2009, p. 116.

²⁵ ALEXANDRE Arsène, *Jean Carriès, imagier et potier. Étude d'une œuvre et d'une vie*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1895, p. 94-96.

²⁶ ZILLHARDT Madeleine, *Louise Breslau et ses amis*, Paris, Edition des Portiques, 1932, p. 12.

²⁷ *Ibidem*, p. 14.

Hoentschel (1855-1915), l'instigatrice de l'érection de l'autoportrait de Carriès sur sa tombe (ill. 47 – Cat. 113) au cimetière du Père-Lachaise²⁸.

Faut-il voir dans *Mon Portrait* la volonté d'un testament artistique ? Et ainsi le masque de sa mère pourrait être considéré tel un manifeste du nouveau tournant que prenait alors l'art de Carriès : la réalisation de masques en grès émaillé. Notons que Carriès choisit la cire, matière sensuelle et charnelle par essence, pour fixer ses traits et qu'il s'agit là de l'une des dernières manifestations de l'utilisation de ce médium chez l'artiste. Arsène Alexandre, en dévoilant la technique de travail de sculpteur, témoigne aussi de son rapport privilégié à cette matière : « Lorsque Carriès travaillait la cire au lieu de la terre, il lavait de même sa sculpture, avec de l'essence cette fois, au lieu d'eau ou de barbotine ; et comme la cire a elle-même, malgré sa fragilité alarmante, une remarquable qualité de définitif, une de ses cires peut être considérée comme un objet absolument rare et précieux²⁹. »

Le mouleur Ganet qui travaillait avec Carriès note le 14 janvier 1887 avoir « moulé sur nature de Mr Carriès / Le torse avec une blouse et les bras³⁰. » Ainsi l'analyse génétique de l'œuvre atteste que l'artiste a eu recours à la technique du moulage sur nature, technique par ailleurs si souvent décriée³¹. S'agit-il alors d'un simple document de travail ou du détournement de ce moulage pour la conception d'une de ses œuvres primordiales ? La question reste ouverte. Édouard Papet, dans le catalogue de l'exposition consacrée au moulage sur nature au XIX^e siècle, indique que bien souvent « pour beaucoup d'artistes impécunieux, les empreintes sur natures permettaient surtout l'économie d'un modèle³² », et ce dans le but de parfaire leur apprentissage. Arsène Alexandre tente de réhabiliter cette pratique :

Le mot a été trop souvent prononcé de façon malveillante [...] Carriès a longuement interrogé, regardé, palpé les moulages. Il les a étudiés avec sa main étonnamment souple, habile et sensible. Les moindres rapports de plans et de saillies, il les savait par cœur ; ils lui étaient devenus familiers ; ces rapports, ces plans s'étaient classés dans sa tête comme une orthographe. Il sentait les formes sous ses doigts comme d'autres les

²⁸ *Ibidem*, p. 15.

²⁹ ALEXANDRE Arsène, *op. cit.*, 1895, p. 67.

³⁰ Voir PAPET Édouard, cat. exp. *À fleur de peau, le moulage sur nature au XIX^e siècle*, Paris, musée d'Orsay, 29 octobre 2001-27 janvier 2002, Leeds, Henry Moore Institute, 16 février-19 mai 2002, Hambourg, Kunsthalle, 14 juin-1^{er} septembre 2002, Ligornetto, Museo Vela, Office fédéral de la culture, 14 septembre-17 novembre 2002, p. 37.

³¹ Voir *infra*, 2.4.2 L'épreuve de soi en trois dimensions.

³² PAPET Édouard, *op. cit.*, 2001-2002, p. 29.

conçoivent ; il aurait pu, pour ainsi dire, continuer à faire de la sculpture en devenant aveugle ; et voir les formes était pour lui encore une façon de les toucher³³.

Carriès aurait ainsi utilisé le moulage sur nature afin d'employer un document de travail grandeur nature. En cette fin de XIX^e siècle, le sujet est encore tabou et Carriès fait ici figure d'exception, exception qui préfigure le travail de Rodin dans l'élaboration de son célèbre *Balzac* avec le moulage de la robe de chambre³⁴. Rodin érige alors cette technique d'atelier en processus de création. Quoi qu'il en soit, la volonté d'introduire des moulages sur nature dans un autoportrait confirme la témérité de l'artiste, depuis longtemps accusé de recourir à cet usage. Le mot est en effet lâché lors d'une de ses premières expositions : « dans les premières têtes qu'il exposa, l'on fut frappé, chez un artiste aussi jeune, d'une telle solidité revêtue d'une telle couleur, et l'on ne s'expliqua pas d'abord d'où cela sortait. Ce style déroutait, cette exécution ne ressemblait pas aux autres, et la malveillance étant toujours l'inspiratrice des premiers jugements, le mot de moulage sur nature fut prononcé³⁵. »

Mon Portrait héberge une combinaison entre le réalisme et le symbolisme naissant, en particulier avec des éléments comme le masque de la mère de l'artiste à la base de la sculpture³⁶. La sensibilité exacerbée, quintessence de cet autoportrait symboliste, apparaît ici tel un *leitmotiv*, mettant au jour la dimension intérieure de l'artiste. Plus qu'un portrait physique, Carrière livre ici un portrait moral, à l'image de la description qu'il fait de lui-même devant un miroir le 26 mai 1892 :

On ne voit d'abord que deux yeux fixes, inquiets, d'un gris vert et changeant comme le revers d'une feuille de ronce. En regardant de plus près, le nez apparaît, aquilin, d'aspect large, avec une ferme ossature et des ailes remuantes. La bouche, presque amère, est close et appuyée sur les mâchoires par saccades nerveuses. Barbe et cheveux châtain, broussailleux, à l'aventure. L'oreille, plutôt petite, est grassement ourlée, vivante, saine, écouteuse. Rien à ajouter à ce masque, sinon deux mâchoires qui l'emportent sur le tout, mâchoires tenaces que rien ne lasse. J'emporte de ce portrait comme impression finale

³³ ALEXANDRE Arsène, *op. cit.*, 1895, p. 18.

³⁴ PAPET Édouard, *op. cit.*, 2001-2002, p. 29.

³⁵ ALEXANDRE Arsène, *op. cit.*, 1895, p. 19.

³⁶ Voir à ce sujet : COOPER Jeremy, *Nineteenth-Century Romantic Bronzes, 1830-1915*, Newton, Abbot, 1975, p. 47, 51.

deux mains éperdûment [sic] longues, souples et nerveuses, faites pour les caresses, pâles et olivâtres comme le visage³⁷.

Dans l'ouvrage qu'il consacre à Carriès, Arsène Alexandre donne les clefs permettant de comprendre le mécanisme de l'autoportrait chez l'artiste :

Carriès, continuellement, interrogeait son visage, se regardant attentivement dans la glace, variant, nuancant, accentuant ses expressions, la fixité, la joie, le dédain, l'inquiétude, la colère, la souffrance même, l'éclat de révolte ou l'éclat de rire. Il se composait ainsi tout un répertoire d'expressions complexes et subtiles ; il les reproduisait avec une légèreté extrême, avec des finesses de modelé insaisissables, sur la solidité de construction de ses têtes, qu'il possédait, ainsi que nous l'avons dit comme une orthographe³⁸.

Carriès semble manifestement obsédé par son visage, au point de le questionner sans cesse, constituant ainsi une véritable palette d'expressions. Par le biais du masque, son visage est devenu un véritable laboratoire d'expressions grimaçantes. Édouard Papet souligne que l'un des premiers essais d'émaillage réussi est un masque réalisé au début de l'année 1889 et rapidement acquis par le musée de Hambourg³⁹. Il n'est alors pas anodin que l'un de ses premiers essais d'émaillage qui ait abouti soit un masque et cela témoigne bien de l'obsession de l'artiste pour son visage. Les écrits d'Arsène Alexandre montrent précisément que Carriès façonnait des autoportraits de manière presque compulsive :

Il s'observe aussi profondément lui-même qu'il observe les hommes, et ce n'est pas une fatuité qui le pousse à se regarder, fréquemment dans la glace, pour satisfaire son avidité de lignes, d'expressions, de nuances, avec des mines de colère, de rire, de dégoût, de terreur. Il interroge son âme aussi souvent que son visage, s'exerçant, se forçant, avec une obstination presque rageuse, à tirer de lui-même ce qu'il y a d'exquis, comme en interrogeant les autres il tire d'eux tout ce qu'il y a d'utile⁴⁰. » L'auteur ajoute : « Les masques sont vraiment de ces apparitions grotesques et menaçantes comme des avenir,

³⁷ ALEXANDRE Arsène, *op. cit.*, 1895, p. 178.

³⁸ *Ibidem*, p. 96.

³⁹ PAPER Édouard, art. cit., 2009, p. 116.

⁴⁰ ALEXANDRE Arsène, *op. cit.*, 1895, p. 142.

ou bien douces comme des souvenirs anciens un peu enlaidis et bouffis par la fièvre et qui viennent vous hanter pendant le sommeil agité⁴¹.

Carriès réalise plusieurs autoportraits surgis de son imagination. Il est intéressant de noter que le musée du Petit Palais conserve ce qui pourrait constituer le premier essai d'autoportrait connu de Carriès. Il s'agit d'un buste de jeunesse intitulé *Bellone* (ill. 48 – Cat. 96) en plâtre de patine bleu-vert et brune recherchant ici, comme le souligne Thérèse Burollet⁴², les patines végétales ou les reflets d'oxyde métalliques. Ici déjà le sculpteur se distingue par ses essais de coloration de ses plâtres. *Le Guerrier* (1884, ill. 49 – Cat. 108), buste en plâtre patiné conservé au musée des beaux-arts de Lyon, tout comme *Le Faune* (1885, ill. 55 – Cat. 109), sont deux bustes dans lesquels les traits du sculpteur sont particulièrement identifiables. Dans le premier, Carriès, fasciné par l'art gothique, s'est représenté vêtu d'une armure médiévale et coiffé d'un casque de conquistador. La frontalité de la pose participe à la mise en valeur du visage impassible et du regard mélancolique de l'artiste. Pour cet autoportrait imaginaire, qui porte l'inscription sur le devant de l'armure en bas « M. Moy Carriès », l'artiste apparaît tel un « décapité⁴³ » en employant la découpe à la florentine, c'est-à-dire qu'il arrête le buste en haut des épaules comme le fait en 1892 René de Saint-Marceaux (1845-1915) dans le portrait en buste de son ami le peintre *Pascal Dagnan-Bouveret* (ill. 50 – Cat. 240). Mais Carriès surenchérit dans l'expérimentation puisque la découpe de son buste n'est pas rectiligne mais accidentée, un peu à la manière d'un moulage pris sur nature. L'audace ne s'arrête pas là. Comme il l'a déjà fait pour les portraits héroïques de *Charles I^{er} d'Angleterre* (ill. 51), *Madame Hals* (ill. 52), *Loyse Labé* (ill. 53) ou *Diego Vélasquez* (ill. 54)⁴⁴, le sculpteur renonce au socle. Il n'utilise, comme la tradition du portrait sculpté le veut, aucun piédoche ou élément permettant de mettre le buste en valeur, « les œuvres deviennent leur propre support⁴⁵ », permettant ainsi de réduire la distance entre l'œuvre et le spectateur, voire un décloisonnement du monde de la représentation, dans un mouvement proche de celui de Rodin. À l'occasion du

⁴¹ *Ibidem*, p. 156.

⁴² BUROLLET Thérèse, « “Le combat avec l'ange“ ou Jean Carriès céramiste », dans *Les Cahiers de Mariemont*, volume 24/25 – 1993/1994, musée royal de Mariemont, 1996, p. 120. Voir aussi : PAPET Édouard, « Une autre polychromie : plâtres patinés et sculptures céramiques de Jean-Joseph Carriès », dans 48-14. *La Revue du Musée d'Orsay*, n°18, printemps 2004, p. 74.

⁴³ MICHEL André, « Nécrologie - J. Carriès », *Le Journal des Débats*, lundi soir 2 juillet 1894, p. 3 : « On l'avait vu paraître au Salon de 1881 avec deux bustes de décapités, que quelques jeunes gens avaient remarqués et aimé pour le romantisme de leurs intentions et la fougue nerveuse de leur exécution. »

⁴⁴ Cette idée de l'abandon du socle pour les portraits héroïques a été développée dans la notice rédigée par Mathieu Néouze sur *Loyse Labé* dans le cat. exp. *Sculptures 1880-1910*, Paris, Galerie Mathieu Néouze, 19 septembre-20 octobre 2012.

⁴⁵ BELLANGER Patrice, *op. cit.*, 1997, p. 56.

Salon de 1881, la critique Judith Gautier pointe l'audace du jeune sculpteur : « Ces bustes ou plutôt ces têtes, sur des bouts d'épaules comme déchiquetées, posées à plat sans piédouche ni socle, sont tellement saisissantes qu'on les croirait au premier abord moulées sur le vif⁴⁶. » Carriès conçoit donc ses bustes tels des fragments, à la manière d'une décollation. Un lien peut d'ailleurs être établi avec le masque mortuaire de sa mère qu'il place au pied de son célèbre autoportrait. Même si les œuvres dont il est ici question sont antérieures à son autoportrait de 1888, nous pouvons penser que ce motif serait sous-jacent dans ses portraits et autoportraits du début des années 1880 et ne s'exprimerait pleinement que dans *Mon Portrait*.

Le Guerrier témoigne du soin que le sculpteur accorde à la patine de ses plâtres. Ici un ton qui tend vers le gris, conférant au buste un aspect de « vieux fers rouillés⁴⁷ », rend compte de l'implication de Carriès dans l'élaboration des patines, qu'il juge comme une étape primordiale dans la réalisation d'une œuvre. Carriès parvient, en appliquant une patine sur le plâtre, à créer l'illusion du métal. Ces quelques mots d'un amateur belge, visiteur du Salon des XX à Bruxelles, en témoignent : « À remarquer aussi un personnage vêtu de fer dont la cuirasse est un vrai trompe-l'œil. On se figure qu'en frappant du doigt cette armure de plâtre elle va raisonner de cliquetis bruyants⁴⁸. »

Le Faune est une autre œuvre pour laquelle Carriès expérimente les essais de coloration. Il s'agit ici davantage d'un portrait moral de l'artiste que d'un autoportrait à strictement parler. L'œuvre est d'abord réalisée en cire (1885), avant d'être traduite en plâtre patiné (*ill. 55*), puis fondue en bronze (*ill. 56 – Cat. 121*)⁴⁹ et traduite en grès émaillé (*ill. 57 – Cat. 116*). Tourment et angoisse sont autant d'impressions qui émanent de ce visage, à la fois touchant et quelque peu ridicule. Notons qu'avec son *Faune*, Carriès s'inscrit dans une période offrant une large part au thème du satyre, survivance de l'antiquité gréco-romaine, revenu en vogue grâce à Stéphane Mallarmé (1842-1898) avec *L'Après-midi d'un faune* (1865-1875). Arsène Alexandre voyait dans cette *Tête de Faune* :

La *Tête de Faune*, par exemple, est une chose vaguement déchirante, d'une pénétration de mélancolie, d'apaisement peut-être, de douleur calmée, qui n'appartient pas aux expressions et aux émanations habituelles de la sculpture, toujours arrêtés et définissables, si compliquées ou si légères qu'elles soient. L'irrégulière construction de

⁴⁶ GAUTIER Judith, *Le Rappel*, 30 mai 1881. Notons que Judith Gautier est la fille de Théophile Gautier.

⁴⁷ ALEXANDRE Arsène, *op. cit.*, 1895, p. 70.

⁴⁸ *La Belgique*, 22 février 1886. Cité par PAPET Édouard, *art. cit.*, 2004, p. 74.

⁴⁹ Le bronze, aujourd'hui conservé au musée d'Orsay (RF3679) est fondu par Pierre Bingen en 1893.

cette longue tête penchée, avec ses yeux clos, construction ainsi déformée volontairement et instinctivement, et accentuant un caractère qui n'est tout à fait ni de souffrance, ni de repos, ni de sommeil, ni de mort, est une des plus inquiétantes pièces de l'œuvre de Carriès et une des plus troublantes de l'art moderne. Il est inutile et impossible de dire à quoi cela tient⁵⁰.

L'œuvre s'inscrit dans « une série de personnages fantastiques, voire monstrueux créés par le sculpteur et frappe par l'expression indéfinissable de tristesse sereine qui émane de ce visage⁵¹. » Le galeriste Patrice Bellanger, qui a consacré une exposition à Carriès en 1997, a rapproché, à juste titre, le *Faune* avec le diable aux longues oreilles de lapin de Louis Breton dont la gravure fut publiée dans le *Dictionnaire infernal*, gravure (ill. 58) que le sculpteur a très certainement vue ou encore aux fameuses gargouilles de Notre-Dame de Paris « restaurées jusqu'à l'outrance, sous la direction d'un Viollet-le-Duc, par des sculpteurs tels Geoffroy Dechaume ou Toussaint qui surent inventer l'expression d'un nouveau style⁵². » Notons que cette œuvre était initialement intitulée *Le Roi Midas*. Ceci est lourd de sens. En effet une transposition s'impose entre Carriès qui s'enferme dans son atelier et Midas dans un trou, le tout dans une subtile provocation de la part de l'artiste. Toujours selon Patrice Bellanger qui pointe ici une volonté de provocation que de se représenter en Midas, un « être inculte et dépourvu de sentiment artistique⁵³. » Tel le roi Midas, c'est « [l']image d'un homme résigné se livrant à son sort⁵⁴ » et ne pouvant échapper à sa destinée que Carriès met ici en avant. L'artiste conçoit alors un portrait moral de lui-même plus qu'un autoportrait à strictement parler. Ces deux œuvres comptent, avec *Mon Portrait*, parmi les 24 qu'il présente lors de son exposition particulière chez ses mécènes Paul et Aline Ménard-Dorian, au 55 rue de la Faisanderie à Paris, en avril 1888, exposition qui connaît un vif succès dans la sphère aristocratique et qui participe à asseoir sa renommée. Notons que Carriès n'est pas d'un tempérament à courir les expositions. Loin d'être un coutumier de Salon, auquel il ne participe qu'à cinq reprises, en 1875, 1876, 1879, 1881, et 1883, il privilégie les expositions plus personnelles comme celle chez les Ménard-Dorian ou comme sa première exposition d'ensemble au Cercle des Arts libéraux en 1882. Toutefois, il est le seul sculpteur invité, probablement sur les conseils du peintre belge

⁵⁰ ALEXANDRE Arsène, *op. cit.*, 1895, p. 93-94.

⁵¹ Cat. exp. *Au temps de Mallarmé, le Faune*, Vulaines-sur-Seine, musée départemental Stéphane Mallarmé, 10 octobre 2004-2 janvier 2005, p. 75.

⁵² BELLANGER Patrice, *op. cit.*, 1997, p. 74.

⁵³ *Ibidem*, p. 76.

⁵⁴ HIROTA Haruko, « De la poterie à la sculpture. Aubé, Carriès et Gauguin », dans *Histoire de l'art*, n°50, juin 2002, p. 114.

Théo Van Rysselberghe (1852-1926)⁵⁵, à exposer ses œuvres au Salon des XX à Bruxelles en 1886⁵⁶. La consécration a lieu au Salon de la SNBA de 1892 où il présente deux cents pièces réparties entre les sections sculpture et objets d'art⁵⁷ qui lui valent de recevoir la médaille de chevalier de la Légion d'honneur et le statut de sociétaire de la SNBA. Claude Roger-Marx s'enthousiasme alors pour « ce sens du buste décoratif dont seul lui avec Bartholomé témoigne, comme pour cette accentuation du modelé qui doue de vie sa sculpture et la fait parente à celle de M. Carpeaux⁵⁸. » Carriès illustre parfaitement l'évolution du statut de l'artiste, déjà enclenchée dans les années 1830-1850. Les artistes ne dépendent alors plus exclusivement des commanditaires publics et privés mais acquièrent une certaine autonomie grâce à l'essor des circuits commerciaux non officiels que constituent les galeries et les marchands.

La décennie 1880 marque les expérimentations de Carriès en matière de plâtres patinés qui enthousiasmaient des artistes comme Félix Bracquemond, saluant cette « sculpture cherchant des effets picturaux⁵⁹. » La polychromie dite *naturelle*⁶⁰, à savoir réalisée à partir d'un assemblage de matériaux, atteint son apogée en cette fin de siècle. C'est d'ailleurs ce que souligne Edmond Pottier dans sa critique des Salons de 1892 : « La grande nouveauté des Salons modernes est la polychromie. Depuis quelques années un courant très sensible s'établit qui ramène la plastique française à la fois vers ses origines nationales et vers les sources antiques⁶¹. » Carriès se distingue également par ses expériences de patines qu'il applique sur les bronzes à cire perdue. La fonte à cire perdue connaît en effet un retour en vogue depuis sa réhabilitation par Eugène Gonon (1814-1892) qui lui consacre un traité en 1876 et l'Exposition Universelle de 1878 où étaient présentées les fontes des artisans japonais. Lassés par le procédé de la fonte au sable, qui permet certes une plus large diffusion des œuvres, des sculpteurs tels que Anatole Marquet de Vasselot, Dalou ou Carriès se tournent alors vers un procédé qu'ils

⁵⁵ BELLANGER Patrice, *op. cit.*, 1997, p. 21.

⁵⁶ Bruxelles, Cercle d'Art des Vingt, Salon, du 6 février au 14 mars 1886.

⁵⁷ Paris, Salon de la SNBA, 1892. Section sculpture : n°1457 à 1470. Section objets d'art : n°20 « vitrine contenant des bustes, des animaux et poteries de grès émaillé avec fragments de brique destinés à une porte en exécution pour M^{me} Winaretta Singer ».

⁵⁸ ROGER-MARX Claude, « Mouvements des Arts décoratifs », *Revue Encyclopédique*, 15 octobre 1892, col. 1497-1498. Cité par BELLANGER Patrice, *op. cit.*, 1997, p. 29.

⁵⁹ GONCOURT Edmond et Jules de, *Journal*, t. IV, 4 juillet 1894, Flammarion, 1956, p. 606, cité par PAPET Édouard, art. cit., 2004, p. 75.

⁶⁰ La polychromie *naturelle* se distingue de la polychromie *artificielle*, c'est-à-dire la sculpture peinte. Cette distinction est établie par Édouard Papet dans : PAPET Édouard, art. cit., 2004, p. 73. Un assemblage de marbre noir et blanc constitue un exemple de polychromie naturelle. Voir aussi : BARBILLON Claire, « Polylythe ou polychrome, les résistances à la couleur chez les théoriciens de la sculpture en France et en Grande-Bretagne au XIX^e siècle », dans *Splendor Marmoris, I colori del marmo, tra Roma e Europa, da Paolo III a Napoleone III*, a curi di Grégoire Extermann e Ariane Variela Braga, De Luca editori, 2016.

⁶¹ POTTIER Edmond, « les Salons de 1892 », *GBA*, II, 1892, p. 26.

jugent plus précis et plus fidèle au modelé du plâtre original, procédé qui a acquis ses lettres de noblesses au temps de la Renaissance avec les florentins Donatello (c.a.1386-1466) et Cellini (1500-1571). Carriès se rapproche de l'artisan fondeur Pierre Bingen (1842-1900) qu'il rencontre en octobre 1883. Bingen est alors connu pour avoir amélioré la technique de la fonte à cire perdue. Leur coopération s'avère être un succès. Arsène Alexandre rapporte que les premières fontes datent de 1884 et que *Le Guerrier* en faisait partie⁶². Soucieux de la qualité des bronzes et aussi dans l'optique de garder la main sur ses œuvres en limitant les intermédiaires, Carriès reprenait la patine de chaque fonte, faisant ainsi de « chaque fonte une œuvre différente et unique⁶³. » Firmin Javel met en avant la réussite de leur collaboration : « Les bronzes à cire perdue par un des artisans de Paris le plus méritoire, le plus passionné et envers qui la fortune se montre le plus injustement rigoureuse, M. Pierre Bingen, ont été recouverts de patines surprenantes vertes, fauves, sobrement orangées, glauques et ajoutant une piquante saveur aux exquises évocations de *Frans Hals*, du *Guerrier* [...]»⁶⁴. »

Jean Carriès puise à l'évidence ses inspirations à la fois dans l'art médiéval et dans l'art japonais, pour ses masques en particulier. L'influence du pays du Soleil-Levant est alors grandissante en ce dernier quart du XIX^e siècle. En 1889, il a coutume de se rendre souvent chez l'un de ses futurs mécènes, son voisin de la Cité Fleurie du 65 boulevard Arago, le collectionneur Paul Jeanneney (1861-1920) qui y possède un logement et un atelier où est exposée sa collection de poterie japonaise, coréenne et chinoise. Le sculpteur devenu potier peut ainsi comparer les résultats de ses propres expériences avec les céramiques extrême-orientales. On raconte qu'en passant la main sur des céladons, il aurait affirmé : « J'aime encore mieux caresser ça que la peau de la plus jolie femme de Paris⁶⁵. » Ainsi en témoigne donc son intense rapport à la matière.

Si la décennie 1880 est marquée, dans l'œuvre de Carriès, par ses expérimentations en matière de patine qu'il applique au plâtre et au bronze, la décennie suivante est quant à elle caractérisée par l'émaillage du grès. Cette dernière technique, d'une infinie délicatesse, s'avère bien moins onéreuse que le bronze, même si elle nécessite un temps de cuisson assez long. Elle

⁶² En 1884, en plus du *Guerrier*, Bingen fond pour Carriès : la *Tête de Moine*, les bustes de *Galhau* et *Villeroy*. Voir à ce sujet : ALEXANDRE Arsène, *op. cit.*, 1895, p. 72.

⁶³ BELLANGER Patrice, « Bingen / Carriès : le renouveau de la fonte à cire perdue », dans cat. exp. *Jean Carriès (1855-1894). La matière de l'étrange*, Paris, Petit Palais, 11 octobre 2007-27 janvier 2008, p. 62.

⁶⁴ JAVEL Firmin, « Jean Carriès », dans *L'Art français*, 30 juillet 1892.

⁶⁵ ALEXANDRE Arsène, *op. cit.*, p. 190, note n°10.

permet une fois de plus d'éviter les intermédiaires. Le résultat est dû « aux secrets de l'émaillage et aux aléas des cuissons⁶⁶ », laissant ainsi « libre cours à l'indétermination de la cuisson sur ses masques aux nez cabossés ou aux rides grimaçantes⁶⁷. » Les masques autoportraits de Carriès sont spécifiquement élaborés pour le grès, sans doute pour tester ses formules d'émaillage et ainsi s'exercer sur un matériau qu'il souhaite hisser au rang de la modernité. C'est ainsi qu'il affirme à propos du grès : « Ça se fera et ça sera épatant d'art nouveau⁶⁸. » Carriès disait juste car à la fin des années 1890, le grès était admis comme « un nouveau matériau pour la sculpture et son influence allait marquer plus d'une décennie⁶⁹ », surtout en matière de sculpture polychrome. D'ailleurs René de Saint-Marceaux rend compte en 1897 de la façon dont la technique a su s'imposer au premier plan de la sculpture polychrome : « La céramique préoccupe beaucoup maintenant les ouvriers de la forme ; ils trouvent dans l'art du feu un procédé inaltérable pour colorer les œuvres, tandis que les couleurs déposées simplement sur les pierres et les marbres ont, malgré tous les moyens auxquels on a recours pour les fixer, presque la fragilité du pastel, fragilité d'autant plus regrettable que la polychromie a souvent produit des œuvres exquises⁷⁰. » C'est ainsi que Carriès met ses traits à contribution pour mener à bien ses expérimentations en matière de sculpture polychrome. Sa série de masques autoportraits reprenant le même motif semble cependant davantage motivée par « la recherche picturale que de l'effort d'introspection⁷¹ » ainsi que le relève Pierre Vaisse. À l'occasion de l'exposition *Masques de Carpeaux à Picasso* qui s'est tenu en 2008-2009 au musée d'Orsay, une section entière était réservée aux œuvres de Carriès, section dans laquelle étaient présentés pas moins de sept masques intitulés *Masque « autoportrait »*, tous exécutés entre 1889 et 1892⁷². Le galeriste Patrice Bellanger en dénombre quant à lui une quinzaine. Le masque est pour lui l'expression de son visage, dénuée de tout artifice, étant un « objet de métamorphose, il devient objet de réalité⁷³. » Ses essais de masques coïncident avec son installation à Saint-Amand-en-Puisaye et plus spécifiquement avec ses essais d'émaillage. À travers ses figures grimaçantes, Carriès parvient à l'essentiel, il touche l'âme. Son masque en grès émaillé, qui

⁶⁶ PAPET Édouard, art. cit., 2004, p. 78.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Lettre de Carriès à Klotz datée du 12 septembre 1891. Cette lettre fut transmise par Henri Lapauze à Ivanhoé Rambosson, lequel la publie dans son article : « Jean Carriès au Petit-Palais », *L'Art décoratif*, 1905, p. 165.

⁶⁹ PAPET Édouard, art. cit., 2004, p. 83.

⁷⁰ SAINT-MARCEAUX René de, « La sculpture aux Salons de 1897 », *GBA*, I, 1897, p. 493.

⁷¹ VAISSE Pierre, « L'autoportrait. Questions de Méthodes », *Romantisme*, n°56, 1987, p. 106.

⁷² Voir cat exp *Masques : de Carpeaux à Picasso*, Paris, musée d'Orsay, 21 octobre 2008-1^{er} février 2009, Darmstadt, Institut Mathikdenhöhe, 8 mars-7 juin 2009, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, 7 août-1^{er} novembre 2009.

⁷³ BELLANGER Patrice, *op. cit.*, 1997, p. 80.

semble être son premier essai d'émaillage⁷⁴ qu'il intitule *Mon Portrait vu en décor* (ill. 59 – Cat. 114) d'après l'inscription au revers, reprend le principe des mascarons qui ornaient les édifices. Il se représente dans le plus grand dénuement. Ses expressions, telles un froncement de sourcils accentués, le regard fixe, constituent une véritable grammaire d'expressions. Un autre masque, celui de *Carriès faisant la moue* (ill. 60 – Cat. 118), témoigne quant à lui d'une grande faculté introspective et le *Carriès grimaçant* (ill. 61 – Cat. 117) de l'influence nipponne. Même si la métamorphose était déjà manifeste pour *Le Guerrier* (ill. 49), elle s'opère cette fois par la transformation du visage qui tend parfois à la défiguration.

Si le regard que porte Carriès sur lui-même est puissant dans son autoportrait à mi-corps, véritable portrait de l'âme de l'artiste, son introspection va de pair avec ses expérimentations dans les autoportraits suivants. Il utilise ses traits comme support privilégié pour servir ses recherches en matière de patine et d'émaillage. Il fait de son visage un modèle toujours disponible pour s'essayer aux expérimentations les plus audacieuses à la frontière entre la sculpture et les arts décoratifs.

2.1.2 Anatole Marquet de Vasselot

À l'image de Joseph Chinard (1756-1813) qui fixe ses traits vers 1795 en orateur romain drapé dans un long manteau à la manière du portrait antique du philosophe Eschine devenu un poncif dans la représentation de l'orateur, certains sculpteurs du second XIX^e siècle n'hésitent pas à s'auto-représenter « en » ou « à la manière de⁷⁵ ». C'est par exemple le cas lorsqu'il s'agit pour un sculpteur de s'identifier à un maître célèbre. Le buste en bronze fondu selon le procédé de la cire perdue *Ung Ymagier du Roy* (1883, ill. 62 – Cat. 223) dans lequel le sculpteur Anatole Marquet de Vasselot (1840-1904) se représente en Cellini entre dans cette catégorie et rejoint ainsi *Le Guerrier* de Carriès. Le sculpteur à la carrière quelque peu hésitante s'est illustré dans la statuaire publique et religieuse, mais c'est dans le genre du portrait qu'il se distingue puisque qu'il compte à son actif près de deux cents portraits. Il est également l'auteur d'une *Histoire du portrait en France* qu'il publie en 1880, ouvrage découpé en deux parties traitant respectivement du portrait dans la peinture et dans la sculpture et de façon systématique dans

⁷⁴ Archives départementales de la Nièvre, 73 J 2 : propos de Carriès en août 1893 : « un masque de grès émaillé représentant le portrait de l'auteur Jean Carriès "vu en décor" ; ce masque est unique et précieux en ceci qu'il est la pièce la plus ancienne de mes essais d'émaux mats ».

⁷⁵ Voir la théorie de la « représentation en » de Nelson Goodman : *infra* 7.2.3.

les arts qui s'y rattachent. C'est aussi en qualité d'historien de la sculpture qu'il assoit sa renommée en publiant successivement une *Histoire de la sculpture à l'époque de la Renaissance* (1882), puis *Histoire des sculpteurs français de Charles VIII à Henri III* (1889). Avec cet autoportrait, nous sommes ici en présence d'un buste étrange qui aurait pu s'intituler « autoportrait en Benvenuto Cellini » comme le souligne Emmanuelle Héran⁷⁶. Il faut rappeler que le XIX^e siècle connaît un engouement sans pareil pour celui qui était à la fois orfèvre et sculpteur grâce notamment à la traduction de son autobiographie *Vita*⁷⁷, traduite pour la première fois en français en 1822 par M. T. de Saint Marcel, très vite suivie par ses *Œuvres complètes* publiées par Léopold Leclanché en 1843⁷⁸. En 1857 Leclanché traduit les deux traités de Cellini, à savoir *Trattato delle Scultura* et *Trattato dell'Orificeria* datant de 1567, véritable renversement du Paragone. Il est à noter qu'Anatole Marquet de Vasselot réalise donc son autoportrait en Cellini en 1883, soit l'année de la parution d'une monographie consacrée au maître italien par Eugène Plon livrant « des éclairages fondamentaux sur les activités de Cellini artiste et médailleur⁷⁹. » Cet autoportrait fut présenté sous plusieurs titres. Celui ici admis, *Ung Ymagier du Roy*, en référence au fait que Cellini ait travaillé pour François I^{er} entre 1540 et 1547, était le titre inscrit au livret du Salon de 1883, puis l'œuvre fut présentée en marbre au Salon de la SAF en 1891 sous le titre *Sculpteur de la Renaissance*, titre traduit en anglais par *Sculptor of the Renaissance* à l'occasion de l'Exposition universelle de Chicago en 1893. La gestuelle que Marquet de Vasselot adopte dans son autoportrait est troublante, il positionne en effet sa main gauche et semble la contempler. Une version du buste conservée à Caen apporte à ce sujet un éclairage important puisqu'elle présente le sculpteur graveur tenant un chérubin et un stylet entre les mains. On comprend ainsi qu'il est en train d'observer le chérubin qu'il vient de ciseler et qu'il compte peut-être même lui donner un dernier coup de stylet. Ces deux éléments nous éclairent sur la portée de l'œuvre puisqu'ils nous permettent de comprendre que Marquet de Vasselot a choisi d'immortaliser ses traits dans un portrait de l'artiste au travail. Sa représentation en Cellini est due à sa dévotion pour la cire perdue qu'il adopte en réaction à la fonte au sable et contribue au renouveau de ce procédé hérité de la Renaissance italienne. Il fut, avec Carriès et Pierre Bingen, un des principaux acteurs de ce renouveau. Marquet de Vasselot

⁷⁶ HÉRAN Emmanuelle, « Anatole Marquet de Vasselot, *Ung Ymagier du Roy* », 48-14. *La Revue du Musée d'Orsay*, n°22, printemps 2006, p. 62.

⁷⁷ Notons que *Vita* de Cellini est considérée comme la première autobiographie occidentale. Voir Brigitte Urbani, « « Andare con Dio... » La fuite dans la *Vita* de Benvenuto Cellini », *Cahiers d'études romanes*. [En ligne], n°22, 2010, mis en ligne le 01 décembre 2012, URL : <http://etudesromanes.revues.org/315>, consulté le 17 mars 2016.

⁷⁸ Voir LUCAS FIORATO Corinne, « La genèse douloureuse et la réception difficile des écrits de Benvenuto Cellini », *Seizième siècle*, 2009, n°5, p. 304.

⁷⁹ *Ibidem*.

fait appel à Pierre Bingen pour la fonte de l'exemplaire de son autoportrait aujourd'hui conservé à Caen, autoportrait qui s'avère un échec dans sa diffusion comme le remarque Patrice Bellanger : « Le prix de revient prohibitif de cette œuvre de grande taille empêchera sa vente, mettant Marquet de Vasselot dans une situation des plus précaires⁸⁰. » Son autoportrait conduit en partie l'artiste à la ruine. En effet après avoir hésité pour que l'œuvre intègre les collections du futur musée des portraits d'artistes au Louvre, l'État n'en fait pas l'acquisition. Emmanuelle Héran précise que Marquet de Vasselot était tellement féru du procédé retrouvé qu'il créa une fonderie lui permettant d'intervenir jusque dans les « étapes finales de la ciselure et de la patine, qui lui assuraient le contrôle sur la qualité⁸¹. » Rappelons l'intérêt pour la fonte à cire perdue suscité par les œuvres appartenant à la section d'art japonais de l'Exposition universelle de 1878. Notons que le sculpteur-graveur s'inscrit dans le « courant néo-Renaissance, qui traverse le XIX^e siècle, quelques années à peine après les « néo-Florentins » que furent Mercié, Falguière, Dubois ou Chapu⁸². » Cet autoportrait en Cellini est à rapprocher du buste hérité de la Renaissance, celui de *Cosme I^{er} de Médicis* par Cellini (*ill. 63*) conservé au musée du Bargello à Florence. Le statut de l'artiste est ici mis à l'épreuve puisque Marquet de Vasselot n'hésite pas à se placer en digne successeur du maître florentin et par là il s'inscrit en « digne poursuiveur de la tradition du travail du métal⁸³. » Le titre de l'autoportrait contribue à ancrer l'œuvre dans un contexte artistique bien précis, celui du dernier quart du XIX^e siècle pendant lequel certains sculpteurs se considéraient davantage comme des artisans, d'où l'émergence du terme « imagier » qui désignait, comme le souligne Emmanuelle Héran, le « sculpteur » au Moyen-Âge et à la Renaissance. La conservatrice retrace d'ailleurs l'histoire du mot au XIX^e siècle : « Ces termes avaient été remis à la mode à la fin du XIX^e siècle. En effet, par réaction à l'industrialisation de la production, notamment à la fabrication de bronzes en série, certains sculpteurs souhaitaient revenir aux pratiques de l'ère préindustrielle, tels Dampé, Carriès ou Fix-Masseau. En adoptant cette terminologie archaïque, les sculpteurs et les critiques qui les soutenaient dans leurs articles revendiquaient le retour à un travail artisanal de qualité, visant à produire des œuvres uniques, dans la mesure où la fabrication était entièrement contrôlée par le sculpteur. Pour les bronzes, ce contrôle allait jusqu'à l'étape finale de la ciselure⁸⁴. »

⁸⁰ BELLANGER Patrice, art. cit., 2007-2008, p. 61.

⁸¹ HÉRAN Emmanuelle, art. cit., 2006, p. 62.

⁸² *Ibidem*, p. 63.

⁸³ HÉRAN Emmanuelle, *Proposition d'achat de l'œuvre*, Paris, doc M'O, dossier d'œuvre RF 4728.

⁸⁴ *Ibidem*.

Pour ces deux artistes que sont Carriès et Marquet de Vasselot, la quête de leur intériorité passe par un travail recherché de l'épiderme. Carriès, tel un Bernard Palissy, et Marquet de Vasselot, tel Cellini, ouvrent ainsi à leur manière la voie de l'autoreprésentation à d'autres sculpteurs tels que Paul Gauguin (1848-1903), Albert Bartholomé qui se représente au chevet de sa défunte épouse et Camille Claudel.

2.2 Quand l'autobiographie domine

2.2.1 Albert Bartholomé : les débuts d'un sculpteur

À la mort de son épouse Prospérie de Fleury (1849-1887) en 1887, Albert Bartholomé encore peintre, sur les conseils de son fidèle ami Degas, voit dans la sculpture un exutoire à sa souffrance et ressent le besoin de se confronter à la pierre. Cette conversion à la sculpture se fait donc sous le regard bienveillant de Degas qui estime que : « le corps à corps avec la matière serait un dérivatif à sa violente peine⁸⁵. » L'artiste entreprend alors la réalisation d'un monument funéraire pour la tombe de son épouse au cimetière de Bouillant à Crépy-en-Valois (*ill. 64 – Cat. 9*). La base du monument (*ill. 6 – Cat. 95* et *ill. 66 – Cat. 9*) présente le couple Bartholomé-de Fleury coupé à la taille, ne conservant ainsi que la partie essentielle, ce qui a pour effet de « lui assurer de ce fait un impact plus fort⁸⁶ » et comme le fait remarquer Antoinette Le Normand Romain : « Bartholomé s'incline au point que les deux visages se touchent ; le sien étant d'ailleurs dissimulé par celui de sa femme, tandis qu'à sa main gauche appuyée près de la tête de celle-ci, l'anneau de mariage est mis en évidence⁸⁷. » Ainsi le visage du nouveau sculpteur demeure dans l'ombre, dans un ultime tête-à-tête avec son épouse. Afin d'accentuer la puissance émotionnelle de l'œuvre, Bartholomé s'est à la fois représenté à mi-corps aux côtés de son épouse ainsi que dans le Christ souffrant (*ill. 67 – Cat. 9*) qui surmonte le tombeau. Celui qui, selon Degas, avait une « figure très fine, [des] tempes incurvées et amenuisées, [des] yeux observateurs et en même temps voilés de quelque mélancolie »⁸⁸ a d'ailleurs réalisé un autoportrait qui le montre défiguré par la douleur. Cet autoportrait, vu par Thérèse Burollet comme une étude préparatrice au monument funéraire destiné à Prospérie de Fleury semble

⁸⁵ BUROLLET Thérèse, « Bartholomé et Degas », *L'Information d'Histoire de l'art*, 1967, n°3, p. 123.

⁸⁶ LE NORMAND ROMAIN Antoinette, « Chapitre 25 : Assembler ou couper ? », in cat. exp. *Le Corps en morceaux*, Paris, musée d'Orsay, 5 février – 3 juin 1990, Francfort, Schirn Kunsthalle, 23 juin-26 août 1990, p. 255.

⁸⁷ LE NORMAND ROMAIN Antoinette, *Mémoires de marbre : la sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1995, p. 180.

⁸⁸ Cité par BUROLLET Thérèse, art. cit., 1967, p. 123.

postérieur à 1888 et correspondrait davantage au fragment de la première maquette (*ill. 68*) du *Monument aux Morts*, non repris dans l'œuvre définitive⁸⁹. Il pourrait s'agir aussi d'une étude en vue de transcrire dans la pierre l'expression d'infinie souffrance rendue avec justesse par celui en qui Gustave Geffroy voyait dès 1891 « un noble esprit, un savant artiste, un sculpteur de la douleur⁹⁰. »

Le drame que vit Bartholomé l'a alors poussé à fixer ses traits au chevet de sa défunte épouse comme pour immortaliser leur amour.

2.2.2 Camille Claudel

Dans un poème en hommage à sa sœur Camille, Paul Claudel rend compte de l'influence qu'exerce l'histoire personnelle de Camille Claudel sur son art faisant ainsi de son œuvre sculptée une véritable autobiographie : « L'œuvre de ma sœur, ce qui lui donne un intérêt unique, c'est que toute entière elle est l'histoire de sa vie, son vestige. C'est une âme passionnée qui s'exprime⁹¹. » Il en est évidemment ainsi de *L'Âge mûr* (*ill. 69 – Cat. 133*), considérée par Anne Rivière et Bruno Gaudichon comme « l'œuvre la plus dramatiquement autobiographique de Camille Claudel⁹². » Camille Claudel révèle par le biais de ce groupe allégorique « sans mièvrerie mais avec des accents pathétiques des éléments autobiographiques⁹³. » L'artiste évoque ce groupe dans une lettre destinée à son frère Paul en décembre 1893, lettre dans laquelle elle annonce présenter son groupe au Salon de 1894 : « [...] Je suis toujours attelée à mon groupe de trois je vais mettre un arbre penché qui exprimera la destinée ; [...] et le groupe de trois si j'ai fini. Voilà comment il sera [dessin du groupe] tout en largeur⁹⁴. » Si l'œuvre est présentée comme une sculpture allégorique mettant en scène : « l'homme entraîné vers l'avenir par une figure symbolique de la mort, tandis qu'une femme, la jeunesse ou la beauté, agenouillée en arrière s'efforce en vain de le retenir⁹⁵ », c'est bien de sa propre histoire dont il

⁸⁹ Documentation du musée d'Orsay, section sculpture, dossier Bartholomé.

⁹⁰ GEFFROY Gustave, *La Vie artistique*, vol. 1, Paris, Dentu, 1892, p. 291.

⁹¹ CLAUDEL Paul, « Ma sœur Camille » (1951), *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1965, p. 283 (Annexe 2X)

⁹² GAUDICHON Bruno et RIVIÈRE Anne, « Camille Claudel. Au miroir d'un art nouveau », cat. exp. *Camille Claudel. Au miroir d'un art nouveau*, Roubaix, La Piscine – musée d'art et d'industrie André Diligent, 8 novembre 2014 – 8 février 2015, p. 12.

⁹³ BARBILLON Claire et MOUQUIN Sophie, *Écrire la sculpture. De l'Antiquité à Louise Bourgeois*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2011, p. 402.

⁹⁴ Lettre de Camille Claudel à Paul Claudel, n.d. [décembre 1893], Paris, BnF, Département des Manuscrits, Fonds Paul Claudel, NAF 28255.

⁹⁵ MORHARDT Mathias, « M^{lle} Camille Claudel », *Mercur de France*, mars 1898, p. 741. Cité par Anne Rivière, « Une frémissante amertume », cat. exp. Roubaix, 2014, p. 141.

s'agit. Ainsi des transpositions s'opèrent entre l'homme et Rodin, la figure de la mort et Rose Beuret (*ill. 70*) et la jeune femme (*ill. 71*) et Camille Claudel⁹⁶. Paul Claudel le confirme en 1951 dans la préface du catalogue de l'exposition consacrée à Camille Claudel au musée Rodin :

Mais tandis qu'une spirale flamboyante s'en prenait pour l'arracher jusqu'au ciel au couple déraciné, ici c'est l'homme d'une fourche écrasante, maintenu, chevauché, entraîné la tête basse, vers son destin. Et la femme cependant, la jeune fille plutôt, cette âme nue, cette jeune fille à genoux, l'ai-je oublié dans mon commentaire ? Ah ! Laissez-moi, par un retour sur moi-même, n'y voir qu'Anima dans cette composition dont le lien est fait d'une rupture, laissez-moi n'y voir qu'Anima cruellement déchirée de son encombrant Animus qu'engloutit la vocation ultra-marine ! Mais non, cette jeune fille nue, c'est ma sœur ! Ma sœur Camille. Implorante, humiliée, à genoux, cette superbe, cette orgueilleuse, c'est ainsi qu'elle s'est représentée. Implorante, humiliée, à genoux et nue ! Tout est fini ! C'est ça pour toujours qu'elle nous a laissé à regarder ! Et savez-vous ? ce qui s'arrache à elle, en ce moment même, sous vos yeux, c'est son âme ! C'est tout à la fois l'âme, le génie, la raison, la beauté, la vie, le nom lui-même⁹⁷.

Il existe deux versions de *L'Âge mûr* : une première en plâtre (*ill. 72 – Cat. 129*) aujourd'hui conservée au musée Rodin et une seconde en bronze dont il subsiste deux exemplaires, une fonte réalisée par Thiébaud Frères, Fumière et Gavignot en 1902 (*ill. 73 – Cat. 130*) aujourd'hui au musée d'Orsay et une deuxième par Frédéric Carvilhani après 1913 conservée au musée Rodin (*ill. 69*). Dans le premier acte, les personnages campés sur une base rectangulaire et plate sont liés entre eux, la jeune femme retient la main de l'homme aux bras démesurés soutenu par la figure de la vieille (*ill. 74 – Cat. 129*) qui ressemble vivement à *Clotho* (*ill. 75*). Dans le second, la jeune femme est isolée, l'homme lui a lâché la main, sous l'emprise de la vieille, ressemblant davantage à la figure de la mort arborant un drapé tournoyant, qui l'emporte vers une rupture définitive. Les protagonistes sont ici présentés sur une base instable, faite de méandres comme pour signifier les tourments de la vie sentimentale de Camille Claudel. En 1905 Paul Claudel rapporte dans le journal *L'Occident* : « [...] *l'Âge mûr*, enfin, où le mouvement est donné par les vêtements, par le sol, par une sorte de directrice fatale qui impose leur place aux acteurs, par l'obligation de l'oblique génératrice, qui, arrachant

⁹⁶ La figure de la jeune femme a fait l'objet de sculpture « tirées à part » sous le titre de *L'Implorante* ou *Le Dieu envolé*.

⁹⁷ CLAUDEL Paul, « Ma sœur Camille », préface au cat. exp. du musée Rodin, 1951, p. 10 (Annexe 2X). Ce texte est repris par BARBILLON Claire et MOUQUIN Sophie, *op. cit.*, 2011, p. 402-404 comme texte de référence sur l'œuvre de Camille Claudel.

l'homme aux mains de la jeunesse, l'entraîne vers son destin, collé au maigre ventre de la vieillesse ricanante et lubrique⁹⁸. »

Autant la première version, commencée en 1893, fait référence à leur première tentative de séparation la même année, autant l'œuvre définitive germe au moment de leur ultime séparation en 1898. Ces deux états biographiques sont décrits avec justesse par Paul Claudel :

En réalité, il ne s'agit pas de deux versions d'un même événement, il s'agit de deux chapitres d'un seul drame. Comme le dit l'annotation de *l'Art décoratif* « tandis que dans le deuxième projet l'Homme vaincu se laisse conduire, dans le premier, il résiste encore ». Il résiste, c'est vrai, de son pilier central, mais la jambe droite s'est engagée et tâte la libération, tandis que le long membre qui part de l'épaule gauche et qui a l'air de s'abandonner à l'implorante, en réalité c'est l'instrument de la libération, il la repousse ! C'est lui qui crée ce qu'on appellerait en musique le *mouvement*. Il déchire, la déchirure est là, béante⁹⁹.

À la suite d'une visite dans l'atelier de Camille Claudel le 3 juillet 1895, Armand Silvestre, inspecteur des Beaux-arts, qui était venu lui proposer la commande d'un buste, remarque le groupe de *L'Âge mûr* alors à l'état de maquette que Camille propose de réaliser en marbre si l'État lui en fait la commande. Le 25 juillet 1895 elle est chargée par la direction des Beaux-arts d'exécuter le modèle en plâtre de son groupe. Trois ans plus tard, son groupe est achevé et fait alors l'objet d'une nouvelle visite d'Armand Silvestre :

L'homme à la fin de sa maturité [est] vertigineusement entraîné par l'âge tandis qu'il tend une main inutile vers la jeunesse qui voudrait le suivre en vain. L'artiste n'a fait à sa maquette que peu de modifications. M^{lle} Claudel a séparé la main de son principal personnage de celle de la figure de la jeunesse pour en mieux exprimer l'éloignement. Elle a de plus enveloppé la figure de l'Âge, de draperies volantes qui accusent la rapidité de sa marche¹⁰⁰.

⁹⁸ CLAUDEL Paul, « Camille Claudel, statuaire », *L'Occident*, août 1905, repris dans *L'Art décoratif*, juillet 1913, retranscrit dans cat. exp. *Camille Claudel : au miroir d'un art nouveau*, Roubaix, La Piscine – musée d'art et d'industrie André Diligent, 8 novembre 2014 – 8 février 2015, p. 247.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Rapport d'Armand Silvestre daté du 1^{er} novembre 1898, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F²1 2162.

En 1899 après avoir enclenché les démarches pour une commande en bronze, l'État finit par l'annuler. Faut-il y voir une intervention de Rodin qui ne souhaitait certainement pas voir ainsi déballé tout un pan de sa vie privée ? Camille Claudel en était persuadée puisqu'elle écrivait déjà quelques mois auparavant au directeur des Beaux-arts au sujet du solde de son groupe qui tardait à lui être payé : « Je me bornerai à vous faire remarquer que j'ai fait sur ce groupe 2000^F d'avances et que cela plaise ou non à Rodin ou à Morhardt, il faut que j'en sois payée sans cela c'est à eux que j'aurai à faire¹⁰¹. » Son œuvre fut dans la foulée refusée pour l'Exposition Universelle de 1900 ainsi que le *Portrait de comtesse de Maigret*¹⁰². La version en bronze en deux parties, aujourd'hui exposée dans la galerie Françoise Cachin au musée d'Orsay, fut commandée par le capitaine et amateur d'art Louis Tissier en 1902.

Camille Claudel réalise en 1894 le *Dieu envolé* (ill. 76) ainsi qu'une variation intitulée *L'Implorante* (ill.77 – Cat. 132) correspondant respectivement à la première et à la seconde version de *L'Âge mûr* et considérées comme deux autoportraits de la sculptrice. Le *Dieu envolé*¹⁰³ présenté au Salon de la SNBA de 1894 intervient avant *L'Âge mûr* dans le sens où cette œuvre précède le drame de la rupture qu'incarne *l'Âge mûr*. La posture diffère : dans la première, la figure agenouillée est beaucoup plus redressée que dans la seconde, ses mains tout en retenue sont portées à sa poitrine tandis que dans *l'Implorante* elle tend les bras en signe de supplication. Mathias Morhardt en donne une très bonne description : « Une jeune fille agenouillée, la main gauche levée à la hauteur des seins, tend le bras droit au-dessus de la tête dans un mouvement d'une merveilleuse élégance¹⁰⁴. » Pendant les cinq années qui séparent les deux versions de *L'Âge mûr*, la figure agenouillée évolue pour devenir *l'Implorante*, en écho aux figures de la *Douleur*¹⁰⁵, présentant cette fois une jeune fille agenouillée qui tend les bras dans un sentiment passant de l'espoir au désespoir. *L'Implorante* est rapprochée par Anne Rivière à une figure en cire de François-Rupert Carabin, *Femme agenouillée sur un bûcher* (1886-1888, ill. 78), qu'il « présenta sans doute au Salon des Indépendants en 1888 sous le titre

¹⁰¹ LAS de Camille Claudel au directeur des Beaux-Arts, s.d. [26 décembre 1898], AN F21 2162, cité dans Anne Rivière et Bruno Gaudichon, *Camille Claudel correspondance*, Paris, Gallimard, 2008, n°138, p. 149-150.

¹⁰² LAS de Camille Claudel à Maurice Fenaille, s.d. [printemps 1900], SMAF dans Anne Rivière et Bruno Gaudichon, *Camille Claudel, correspondance*, Paris, Gallimard, 2008, n°163, p. 166.

¹⁰³ Paris, palais des Beaux-Arts, Champ-de-Mars, Salon de la SNBA, n°35 : *Le Dieu envolé*, statuette plâtre. La localisation de cette œuvre nous est aujourd'hui inconnue. Nous en avons connaissance grâce à une reproduction de l'esquisse publiée dans l'article de Paul Claudel dans la revue *L'Art décoratif* en 1913. À cette époque l'œuvre devait encore se trouver dans l'atelier de Camille Claudel. Voir RIVIÈRE Anne, GAUDICHON Bruno et GHANASSIA Danielle, *Camille Claudel : catalogue raisonné*, Paris, A. Biro, 2000, p. 142.

¹⁰⁴ MORHARDT Mathias, « Mlle Camille Claudel », *Mercur de France*, mars 1898, p. 739-740 (Annexe 2L).

¹⁰⁵ Voir RIVIÈRE Anne, « Portrait funéraire : l'âge mûr », « *L'Âge mur* » de *Camille Claudel*, Paris, RMN, Les Dossiers du Musée d'Orsay, 1988, p. 73.

*Prière*¹⁰⁶. » Même si le succès que remporte *L'Âge mûr* lors de son exposition au Salon de la SNBA de 1899¹⁰⁷ n'est plus à démontrer, certaines critiques sont tellement éloquentes que nous ne pouvons nous dispenser de les mentionner ici : « *L'Âge mûr* de M^{elle} Claudel est une sorte de chef d'œuvre et son *Portrait de M. le comte de M...* en est une autre. Depuis Carpeaux on n'a rien fait de plus mouvementé que *L'Âge mûr*. La Jeunesse, personnifiée à genoux, tend désespérément les bras à l'homme qui s'éloigne d'elle et que la Vieillesse, vers laquelle il tombe à regret, attire et guide déjà. Rien de plus dramatique et rien non plus de plus vivant dans le fantastique, tant cet homme marche et tant ces deux femmes sont expressives dans leurs mouvements¹⁰⁸. » Louis Vauxcelles témoigne en 1907 du même enthousiasme : « Contemplez longuement ce groupe où la science s'allie à l'émotion [...] Camille Claudel est sans contredit l'unique femme sculpteur sur le front de laquelle brille le signe du génie¹⁰⁹. » Cependant certains remarquent un rapprochement avec Rodin, dont on sent encore discrètement l'empreinte dans cette œuvre de Camille Claudel. C'est ce que Charles Morice (1860-1919) soulève tout en défendant l'artiste : « Son groupe en bronze, *L'Âge mûr*, marqué d'une frémissante amertume, est digne du beau nom que s'est fait cette vaillante femme. On lui reproche de ressembler à Rodin. Ces gens admirables veulent que tout le monde ne vienne de personne¹¹⁰. » L'intitulé que l'artiste donne à l'œuvre semble à plus d'un titre ambivalent. *L'Âge mûr* semble en premier lieu symboliser un âge avancé, un âge décisif où l'on fait des choix, ce qui pourrait être le cas de Rodin qui à 54 ans décide de rompre. Mais *L'Âge mûr* pourrait également se référer à Camille Claudel, qui âgée de 30 ans au moment de la conception de la première version de l'œuvre décide de prendre ses distances avec son maître et amant, de s'affirmer en tant qu'artiste indépendante et non plus comme la protégée de Rodin. *L'Âge mûr* est une œuvre ambivalente qui se rattache à l'esthétique rodinienne par son sentiment expressionniste et à la fois s'en éloigne par le puissant effort décoratif qui en émane¹¹¹.

Il ne faut pas, selon nous, voir nécessairement dans la figure de la jeunesse ou dans le visage de l'*Implorante* et dans l'*Étude pour la tête de l'Implorante* en particulier un autoportrait

¹⁰⁶ RIVIÈRE Anne, GAUDICHON Bruno et GHANASSIA Danielle, *Camille Claudel : catalogue raisonné*, Paris, Adam Biro, 2001 (3^e édition augmentée), p. 144. *Femme agenouillée au bûcher* de François-Rupert Carabin est conservée au musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg.

¹⁰⁷ Paris, palais des Beaux-Arts, Champ-de-Mars (SNBA), n°28 : *L'Âge mûr*, groupe plâtre.

¹⁰⁸ RAMBOSSON Ivanhoé, « La sculpture aux Salons », *L'Art décoratif*, juin 1899, n°IX, p. 98.

¹⁰⁹ VAUXCELLES Louis, « Introduction », cat. exp. *Sculptures nouvelles par Camille Claudel et peintures par Manguin, Marquet, Puy, du 24 octobre au 10 novembre 1907, à la galerie Eugène Blot*, Paris, 1907.

¹¹⁰ MORICE Charles, « Le Salon des Artistes français », *Mercure de France*, juin 1903, p. 691. Cité par RIVIÈRE Anne, « Une frémissante amertume », cat. exp. *Camille Claudel. Au miroir d'un art nouveau*, Roubaix, La Piscine-musée d'art et d'industrie André-Diligent, 8 novembre 2014-8 février 2015, p. 143.

¹¹¹ RIVIÈRE Anne, GAUDICHON Bruno et GHANASSIA Danielle, *op. cit.*, 2001, p. 152.

fidèle répondant aux codes de la mimésis mais plus un autoportrait moral qui représente le moment présent de la vie de Camille Claudel, le moment de sa séparation avec Rodin. La nudité des figures, la vague sur laquelle elles reposent, les métaphores de l'Homme, de l'Âge qui parcourent ce groupe le place dans le registre de l'allégorie mais l'intime peut se nicher dans cette polyvalence d'interprétations car en filigrane l'œuvre est motivée par l'histoire personnelle de la sculptrice qui vit à ce moment-là un profond drame intérieur.

Le visage de Camille Claudel est encore à l'honneur avec *Persée et la Gorgone*. L'œuvre est le fruit d'une commande de la comtesse veuve Arthur de Maigret pour son hôtel particulier situé au 22 rue de Téhéran à Paris. La sculptrice débute alors en 1897 une première étude en plâtre¹¹² de ce qui est un de ses derniers grands groupes qu'elle expose en plâtre en 1899 au Salon de la SNBA¹¹³ et en marbre en 1902 (*ill. 79 – Cat. 134*) dans sa version définitive au même Salon¹¹⁴. Notons que le marchand-éditeur Eugène Blot en réalise en 1905 des exemplaires en bronze. L'œuvre semble, selon Anne Rivière, inspirée de deux de ses œuvres antérieures que sont *David et Goliath* (vers 1876-1877)¹¹⁵ et la *Femme accroupie* (vers 1884-1885)¹¹⁶ pour le corps nu de Méduse. L'idée que le trophée de Persée constituerait un autoportrait de la sculptrice est corroborée par François Pompon (1855-1933). Alors ouvrier au service de Rodin et de Claudel, le sculpteur s'est chargé d'exécuter la tête de la *Gorgone* (*ill. 80 – Cat. 134*) qu'il qualifie bien comme autoportrait de la sculptrice¹¹⁷. Paul Claudel authentifie également les traits de sa sœur dans le visage de la Gorgone : « Et j'en arrive à cette figure sinistre en qui se dresse comme la conclusion d'une carrière douloureuse, avant que s'ouvrent les ténèbres définitives : *Persée* (celui qui tue sans regarder.) Quelle est cette tête à la chevelure sanglante qu'il élève derrière lui, sinon celle de la folie ? Mais pourquoi n'y verrai-je pas plutôt une image du remords ? Ce visage au bout de ce bras levé, oui, il me semble bien en reconnaître les traits décomposés¹¹⁸. » Ainsi son visage devait apparaître doublement, sur la tête de Méduse ainsi que dans le reflet du bouclier créant ainsi un double portrait déguisé,

¹¹² Œuvre non localisée, présente dans l'atelier de Camille Claudel en 1913.

¹¹³ Paris, Salon de la SNBA de 1899, n°29.

¹¹⁴ Paris, Salon de la SNBA de 1902, n°47.

¹¹⁵ RIVIÈRE Anne, GAUDICHON Bruno et GHANASSIA Danielle, *op.cit.*, 2001, p. 60-61.

¹¹⁶ *Idem*, n°14, p. 70-71.

¹¹⁷ Voir COLAS Liliane, « Portraits de praticiens », « *L'Âge mur* » de Camille Claudel, Paris, RMN, Les Dossiers du Musée d'Orsay, 1988, p. 59 : « Mais le livre des comptes [de Pompon] nous révèle d'une part le rôle joué par Pompon dans l'exécution de la taille et d'autre part le paiement fait par Rodin, au profit de Camille, en 1902 – quatre ans après la « rupture définitive ». À cet intérêt s'ajoute le fait que Pompon a réalisé deux portraits de Camille Claudel – un pour Rodin : une *Pensée*, dont il se souviendra, et l'autre, la tête de la *Gorgone*, autoportrait. »

¹¹⁸ CLAUDEL Paul, « Ma sœur Camille », (préface au catalogue de l'exposition du musée Rodin, 1951) (Annexe 2X), reproduit dans le cat. exp. *Camille Claudel. Au miroir d'un art nouveau*, p. 257.

véritable et inédit tour de force. Gustave Babin traite ainsi du reflet du visage de la Gorgone dans le bouclier de Persée :

À gauche, c'est un groupe de M^{lle} Camille Claudel, *Persée et la Gorgone*, un peu dégingandé d'arrangement, mais d'une conception originale. Le héros, d'une sveltesse nerveuse d'athlète, dressé au-dessus du corps, strapassé et tremblant du dernier spasme du monstre qu'il vient de vaincre, élève de la main droite son bouclier poli, pour y mirer, confondus, son visage de fier belluaire et le hideux chef aux cheveux serpentins de la Gorgone, comme s'il craignait encore de regarder en face ce masque horripilant. [...] Et si ce n'est pas là, sans doute, une œuvre complète en tous points, c'est du moins une chose devant laquelle on ne peut se défendre d'une sympathie mêlée de quelque admiration¹¹⁹.

Eclipsé par *L'Âge mûr*, le groupe en plâtre passe quasiment inaperçu au Salon de la SNBA de 1899, hormis du critique Henry Marcel qui considère que « M^{lle} Claudel a cherché, dans son *Persée vainqueur de Méduse*, le style ramassé et nerveux de la Grèce archaïque ; mais son héros est d'un galbe bien rachitique, et l'horreur du masque hagard, hérissé de serpents, s'atténue de toute la vulgarité d'un type de mégère¹²⁰. » Outre la portée mythologique de l'œuvre, celle-ci prend une dimension singulière « lorsqu'on évoque la ressemblance frappante qui lie le masque de la Gorgone et le visage de Camille Claudel à cette époque, tel qu'il apparaît sur la photographie prise dans l'atelier la montrant près du groupe en plâtre¹²¹. » Cette œuvre, comme ce fut le cas avec *L'Âge mûr*, pourrait une fois de plus évoquer sa séparation, cette fois-ci bien définitive, avec Rodin. Anne Rivière et Bruno Gaudichon se sont demandés : « Quelle est la signification exacte de cet investissement personnel dans une œuvre, répétons-le, très traditionnelle¹²² ? » Plus encore que la sculpture, peut-être que Camille Claudel envisage l'autoportrait comme une forme de thérapie lui permettant d'exprimer dans la matière ses tourments. Une fois encore, l'implication personnelle¹²³ de l'artiste dans la réalisation de son œuvre peut paraître démesurée. Ne lâche-t-elle pas dans une lettre adressée à Gustave Geoffroy en 1902 : « ce Persée de malheur qui m'a déjà fait tant de mal¹²⁴ ? »

¹¹⁹ BABIN Gustave, « Les Salons de 1902 », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, XI, janvier-juin 1902, p. 370.

¹²⁰ MARCEL Henry, « Les Salons de 1902 », *GBA*, II, 1902, p. 133.

¹²¹ RIVIÈRE Anne, GAUDICHON Bruno et GHANASSIA Danielle, *op.cit.*, 2001, p. 170.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Voir à ce sujet : NANTET Marie-Victoire, « Camille Claudel médusée », *De Claudel à Malraux. Mélanges offerts à Michel Autrard*, Paris, Impr. Jouve, 2004, p. 17-34.

¹²⁴ Voir RIVIÈRE Anne et GAUDICHON Bruno, *Camille Claudel, correspondance*, Paris, Gallimard, 2008, p. 183 : LAS de Camille Claudel à Gustave Geoffroy, s.d. [printemps 1902].

Notons que même si les autoportraits détournés de Camille Claudel font partie intégrante de ses autoreprésentations, on connaît d'elle au moins un autoportrait « simple » datant probablement de 1897¹²⁵ et intitulé *Autoportrait coiffé de fruits* (ill. 81 – Cat. 131) dont une reproduction fut publiée dans *L'Art décoratif* de 1913 sous le titre de « portrait de l'artiste par elle-même » attestant sa présence dans l'atelier de la sculptrice à cette date. L'œuvre aujourd'hui disparue montre Camille Claudel coiffée de feuilles et de fruits comme elle avait coutume de se coiffer au moment de son internement à Ville-Évrard. Il s'agit donc d'un autoportrait lourd de symboles : en plus de son caractère autonome dans la production de l'artiste, il s'agit probablement d'un des derniers autoportraits traduisant une santé mentale des plus précaires, à la frontière entre l'extravagance et la folie.

2.3 Autoportraits primitivistes de Gauguin

C'est assez tardivement que Gauguin débute sa carrière artistique. Bien qu'attiré par la peinture, il s'adonne très vite à la sculpture sous l'influence de Jean-Paul Aubé chez qui il séjourne de 1877 à 1880. La période allant de 1888 à 1896 est une période pendant laquelle son visage l'occupe puisqu'il réalise une quinzaine d'autoportraits. Sa physionomie l'aide à s'affirmer en qualité d'artiste. Le poète et essayiste Charles Morice dresse en ces quelques lignes un portrait précis de Gauguin :

Ce soir-là, arrivant en retard à *la Côte d'Or*, j'aperçus un visage nouveau dans le groupe de mes amis, un grand visage osseux et massif, au front étroit, au nez non pas courbé, non pas brusqué, mais comme cassé, avec une bouche aux lèvres minces et sans inflexion, avec des paupières lourdes qui se soulevaient paresseusement sur des yeux un peu saillants, dont les prunelles bleuâtres circulaient dans leur orbite pour regarder à gauche ou à droite, sans que le buste et la tête, presque, prissent la peine de se déplacer. Il y avait peu de charme chez cet inconnu ; pourtant il attirait, par une très personnelle expression mêlée de noblesse hautaine, évidemment native, et d'une simplicité qui confinait à la trivialité ; on s'apercevait très vite que ce mélange signifiait la force : l'aristocratie se retrempait dans le peuple. Et si la grâce manquait, le sourire, qui, pourtant, convenait mal à ces lèvres aux lignes trop droites, trop minces, - en se détendant, elles semblaient regretter et démentir comme une faiblesse l'aveu de la

¹²⁵ LE NORMAND ROMAIN Antoinette, *Camille Claudel et Rodin. Le temps remettra tout en place*, Paris, musée Rodin, 2011, p. 55.

gaieté, – le sourire de Gauguin n'en avait pas moins une douceur étrangement ingénue. Surtout, cette tête devenait vraiment très belle dans la gravité, quand elle s'éclairait, cédant à l'ardeur de la discussion, des rayons, soudains devenus intensément bleus, jaillis des yeux¹²⁶.

2.3.1 Des pots aux masques

En sculpture, c'est par le biais de matériaux aussi divers que la céramique et le bois que Gauguin scrute son visage. La céramique s'avère néanmoins le matériau le plus propice à ses expérimentations les plus poussées comme en témoignent son *Pot en forme de tête – autoportrait* et le *Pot anthropomorphe*, tous deux réalisés en 1889. Sa phase d'auto-observation débute alors en sculpture avec ses autoportraits en forme de pots. La céramique est un matériau qui lui est cher et qui « le pousse à lui imprimer ses préoccupations les plus intimes¹²⁷ » comme l'exprime Laurence Madeline. Haruko Hirota explique la façon dont Gauguin s'intéresse à la céramique et à son intégration à la sculpture¹²⁸. Selon elle : « l'exemple d'Aubé [...] l'encouragea à se mettre à modeler des vases, en juin 1886, dans l'atelier de Chaplet qu'il rencontra par l'intermédiaire de Bracquemond¹²⁹. » À la différence d'Aubé, Gauguin occulte l'aspect utilitaire de ses poteries pour en faire des exercices de spatialité¹³⁰. Après une collaboration infructueuse avec le céramiste Ernest Chaplet (1835-1909) en 1886, Gauguin décide de se concentrer sur le grès « à la surface rugueuse et austère¹³¹ » si caractéristique de la rusticité de ce matériau. La céramique, par son passage d'un état originel à un état nouveau, permet à l'artiste d'envisager sa sculpture-céramique telle une forme de résurrection générée par le grand feu. C'est précisément ce qu'il exprime dans un de ses textes : « La matière sortie du feu revêt donc le caractère de la fournaise et devient donc plus grave, plus sérieuse à mesure qu'elle passe par l'enfer¹³². » À partir de novembre 1887, Gauguin renoue avec l'atelier de céramique de la rue Blomet, alors repris par Auguste Delaherche et fait véritablement ses premiers pas en tant que sculpteur céramiste avec des œuvres comme *Potiche à la baigneuse*,

¹²⁶ MORICE Charles, *Paul Gauguin*, nouvelle édition, Paris, H. Floury, 1920, p. 25-26.

¹²⁷ MADELINE Laurence, *Ultra-sauvage, Gauguin sculpteur*, Paris, éditions Adam Biro, 2002, p. 121.

¹²⁸ HIROTA Haruko, *La Sculpture de Paul Gauguin dans son contexte (1877-1906)*, thèse de doctorat soutenue en 1998 à l'Université de Paris I – Panthéon Sorbonne, sous la direction de Françoise Levailant. HIROTA Haruko, « La sculpture en céramique de Gauguin : sources et significations », *Histoire de l'art*, n°15, octobre 1991, p. 43-60. Voir aussi BODELSEN Merete., *Gauguin's Ceramics*, Londres, Faber, 1964.

¹²⁹ HIROTA Haruko, « De la poterie à la sculpture. Aubé, Carriès et Gauguin », *Histoire de l'art*, n°50, juin 2002, p. 111.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² GAUGUIN Paul, « Notes sur l'art à l'Exposition universelle », *Le Moderniste illustré*, 13 juillet 1889.

soleil couchant (1887-1888, *ill.* 82), *Pot en forme de tête de Martiniquaise* (1887-1888, *ill.* 83) ou encore *Vase avec Léda et le cygne* (1887-1888, *ill.* 84). Respectant la forme du pot, Gauguin se présente la tête coupée dans le *Pot en forme de tête, autoportrait* (*ill.* 85 – *Cat.* 210) conservé au Kunstindustrimuseet de Copenhague qu’il réalise en janvier 1889¹³³. Cet « autoportrait en guillotiné¹³⁴ » répond donc, comme chez Carriès, à l’iconographie de la tête coupée¹³⁵ qui tend à devenir un poncif dans la sculpture des années 1880-1890, plus particulièrement dans la sculpture symboliste. Mais à la différence de Carriès ou de Rodin, comme l’explique Laurence Madeline, « c’est bien Gauguin qui offre virtuellement sa tête au supplice¹³⁶», devenant à la fois Saint Jean-Baptiste et Salomé. Gauguin assimile ici à son autoportrait le thème particulièrement violent de la tête coupée, opérant par là un détournement vers l’intime d’un thème qui se situe en théorie à l’opposé. Un lien entre cet autoportrait et un fait divers peut être établi puisque Gauguin assiste à la décapitation de Prado, un criminel guillotiné le 28 décembre 1888 à la prison de la Roquette¹³⁷. Les yeux clos, les oreilles coupées et le visage parcouru de coulures de sang s’amassant dans le cou, telle est la façon dont Gauguin se donne à voir. Fasciné par les décollations, il réalise en 1892 *Arii Matamoe (La Fin royale)* (*ill.* 86) présentant une tête coupée disposée sur un coussin. Arrivé à un haut degré de maturité dans l’art de la céramique, l’artiste réalise un « rouge sang de bœuf, tel que Chaplet en avait recherché le secret, dense, mat, violent¹³⁸. » Pour ce premier autoportrait, Gauguin avait réalisé une ébauche à la plume dans une lettre à son fidèle ami Émile Shuffenecker en date du 8 octobre 1888 (*ill.* 87) dans laquelle il écrit :

J’ai fait un portrait de moi pour Vincent qui me l’avait demandé. C’est je crois une de mes meilleures choses : absolument incompréhensible (par exemple) tellement il est abstrait. Tête de bandit au premier abord, un Jean Valjean, (les Misérables), personifiant [sic] aussi un peintre impressionniste déconsidéré et pourtant toujours une chaîne pour

¹³³ À cette époque Gauguin séjournait chez son ami Émile Schuffenecker, rue Boulard à Paris. Il louait également un atelier au n°16 rue Saint-Gothard à Paris depuis le 5 janvier 1889.

¹³⁴ DAGEN Philippe, « Têtes coupées. Gauguin lecteur de Villiers de L’Isle-Adam », *Gauguin*, actes du colloque Gauguin, Paris, musée d’Orsay, 11-13 janvier 1989, p. 216.

¹³⁵ Voir PINGEOT Anne, « Chapitre 16 : Têtes coupées », in cat. exp. *Le corps en morceaux*, Paris, musée d’Orsay, 5 février-3 juin 1990, Francfort ? Schirn Kunsthalle, 23 juin-26 août 1990, p. 159-170.

¹³⁶ MADELINE Laurence, *op. cit.*, 2002, p. 122.

¹³⁷ GAUGUIN Paul, *Avant et après*, Paris, G. Crès, 1923, p. 179-181 : « À 2 heures et demie du matin, nous étions, place de la Roquette, à attendre l’exécution, battre la semelle car il faisait un grand froid cette nuit très sombre. [...] Enfin le moment était proche ; les quelques lueurs qui annoncent le lever du soleil me permirent d’entrevoir l’aspect de la place. [...] Je voulais voir cependant et quand je veux, je suis très obstiné [...] Je fis mes efforts pour voir sortir la tête de sa boîte ; trois fois je fus repoussé. [...] Voilà donc ce fameux spectacle qui donne satisfaction à la société. »

¹³⁸ MADELINE Laurence, *op. cit.*, 2002, p. 126.

le monde. Le dessin en est tout à fait spécial, abstraction complète. Les yeux, la bouche, le nez, sont comme des fleurs de tapis persan personifiant [sic] aussi le côté symbolique. La couleur est une couleur loin de la nature ; figurez-vous un vague souvenir de la poterie tordue par le grand feu ! Tous les rouges, les violets, rayés par des éclats de feu comme une fournaise rayonnant aux yeux, siège des luttes de la pensée du peintre¹³⁹.

Cette ébauche constitue un autoportrait clef puisqu'il fait référence en premier lieu à un autoportrait peint de Gauguin, l'*Autoportrait dit « Les Misérables »* (ill. 88) exécuté à la fin du mois de septembre 1888 au cours de son deuxième séjour en Bretagne. Cet autoportrait en Jean Valjean, que Gauguin offre aussitôt en cadeau à son ami Vincent Van Gogh alors à Arles, est aussi considéré comme une préfiguration du *Pot autoportrait*, par les arrêtes saillantes des sourcils et du « nez brusqué que Gauguin associait à son origine péruvienne¹⁴⁰. » Ce *Pot en forme de tête, autoportrait* peut apparaître comme un témoignage de la bivalence entre « son statut d'homme et d'artiste en butte à de perpétuelles difficultés¹⁴¹ », comme le souligne Laurence Madeline. Cette dernière établit également un parallèle entre Gauguin et le Christ en assimilant les coulures de sang qui courent sur son visage à celles provoquées par la couronne d'épines¹⁴². Si nous suivons cette analogie cela serait alors en martyr de son art que l'artiste protéiforme apparaîtrait dans cette œuvre témoin d'un renouveau. Sans aller jusqu'à assimiler ses souffrances à celles du Christ, Gauguin a pu souhaiter exprimer une identification plus générale, voire plus intime dans le but de figurer son mal être. Le Christ est une figure qui revient souvent chez Gauguin dans sa période bretonne, dans des œuvres telles que *l'Autoportrait au Christ jaune* (ill. 95) ou encore *Le Christ jaune*. Une analogie avec le *Portrait-vase d'une bretonne* (hiver 1886-1887, ill. 89) est envisageable et pourrait même constituer un pendant.

À la fin de l'année 1889, Gauguin fixe de nouveau ses traits dans la poterie. Il s'agit cette fois d'un pot à tabac laissant apparaître sur un des côtés un *Portrait de Gauguin en forme de tête de grotesque* (ill. 90 – Cat. 211) qu'il offre à Émile Schuffenecker comme en témoigne la dédicace portée sur une étiquette : « La Sincérité d'un Songe / à l'idéaliste Schuffenecker,

¹³⁹ LAS de Gauguin à Émile Schuffenecker datée du 8 octobre 1888 et écrite à Quimperlé. Voir MALINGUE Maurice, *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1946, lettre n°LXXI, p. 140-141.

¹⁴⁰ GAMBONI Dario, *Paul Gauguin « au centre mystérieux de la pensée »*, Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 141.

¹⁴¹ MADELINE Laurence, *op. cit.*, 2002, p. 122.

¹⁴² *Ibidem*, p. 126.

Souvenir / Paul Gauguin ». Dans une lettre à Émile Bernard de novembre 1889, il livre ses sentiments sur ce pot aux apparences aussi absurdes que dérisoires. Voici ce qu'il confie :

En outre toute cette bile, ce fiel que j'amasse par les coups redoublés du malheur qui m'opresse me rendent malade et, en ce moment, j'ai à peine la force, la volonté de travailler. Et le travail autrefois me faisait oublier. À la fin cet isolement, cette concentration en moi-même, alors surtout que toutes les joies principales de la vie sont dehors, et que la satisfaction intime fait défaut, crie de la faim en quelques sorte, comme un estomac vide, à la fin cet isolement est un leurre, en tant que bonheur, à moins d'être de glace, absolument insensible. Malgré tous mes efforts pour le devenir, je ne le suis point, la nature première revient sans cesse. Tel le Gauguin du pot, la main étouffant dans la fournaise, le cri qui veut s'échapper. Enfin, je passerais là-dessus, qu'est-ce-que l'homme dans cette immense création, et que suis-je de plus qu'un autre pour réclamer. Mais en ceci je vois malheureusement la suite chez d'autres, et ce qui pourrait chez un méchant l'aider à souffrir de ne pas être seul, me fait un effet contraire¹⁴³.

Ainsi décrit-il dans ces quelques phrases un profond sentiment de solitude mêlé d'un fort sentiment d'oppression dont le pot autoportrait en forme de grotesque devient le témoignage. Par sa facture primitive, le *Pot en forme de grotesque* se transforme presque en un manifeste du nouveau versant de l'œuvre de Gauguin, une ode au primitivisme. Le caractère résolument intime de ce pot, mêlant à la fois un autoportrait de l'artiste, dans lequel transparaissent ses sentiments les plus profonds devenant un symbole de ses plus grandes souffrances, ainsi qu'un puissant témoignage de ce vers quoi se tourne son art, en fait une œuvre fortement autobiographique. La sculpture lui permettrait plus que la peinture d'interroger l'idée de la métamorphose de l'être comme il l'a fait avec son *Pot anthropomorphe*. Ses deux pots-autoportraits exécutés en 1889 demeurent des œuvres fondamentales puisqu'elles marquent « l'aboutissement de sa réflexion sur sa destinée d'homme et d'artiste¹⁴⁴. » La céramique devient l'expression de sa souffrance : « je cherche le caractère dans chaque matière. Or le caractère de la céramique de grès est le sentiment du grand feu, et cette figure calcinée dans cet enfer, en exprime, je crois assez fortement le caractère. Tel un artiste entrevu par Dante dans sa visite de l'enfer. Pauvre diable ramassé sur lui-même, pour supporter la souffrance¹⁴⁵. » C'est bien son

¹⁴³ LAS de Gauguin à Émile Bernard s.d. (novembre 1889) localisée à Le Pouldu. Voir MALINGUE Maurice, *op. cit.*, 1946, lettre n°XCI, p. 170-171.

¹⁴⁴ HIROTA Haruko, art. cit., 2002, p. 113.

¹⁴⁵ MALINGUE Maurice, *op. cit.*, 1946, lettre n°CVI, p. 194, lettre de Paul Gauguin à Émile Bernard [juin 1890].

intériorité que l'artiste révèle subtilement ici, comme le confirme Anne Roquebert : « Dans cette sculpture Gauguin fait une sorte d'autoportrait au second degré, portrait intérieur qui révèle son essence profonde¹⁴⁶. » Le caractère intimiste de l'autoportrait est accentué par son usage de pot à tabac. Gauguin, fumeur invétéré, remplit sa propre effigie de tabac et chaque fois qu'il bourre sa pipe, se prélève et se consume lui-même dans un circuit sans fin.

En cette fin de décennie 1880, Gauguin se trouve en proie aux tourments. Difficultés dans la reconnaissance de son art et problèmes familiaux rythment l'année 1889. Ce pot, jamais exposé du vivant de Gauguin, fait l'objet à plusieurs reprises de témoignages d'amitié puisqu'après l'avoir offert à Schuffenecker, l'artiste ambitionne de l'offrir à Madeleine Bernard comme en témoigne une lettre qu'il lui adresse à la fin du mois de novembre 1889 : « En ce moment je voudrais vous faire plaisir et signer notre contrat de fraternité. Demandez à Émile de prendre chez Schuff un gros pot qu'il m'a vu faire, il représente vaguement une tête de Gauguin le sauvage, et acceptez-le de moi comme un faible hommage de reconnaissance pour le plaisir que votre lettre m'a fait dans ma solitude du Pouldu¹⁴⁷. » Mais la jeune femme ne l'accepte pas. Cette fois-ci ce sont des traits déformés, à peine apparents, qui le définissent dans un pot à mi-chemin entre la gargouille et la toby-jug¹⁴⁸ qui connaît un engouement à la fin du XIX^e siècle. Tout comme Carriès, son goût pour la monstruosité est indéniable. À mi-chemin entre humanité et animalité, le monstre fascine ces artistes. Gauguin évoque ainsi les gargouilles : « Gargouilles aussi, monstres inoubliables : mon œil en suit les accidents sans effroi, bizarre enfantements¹⁴⁹. » Voici comment cette œuvre est pensée à l'occasion de l'exposition *The Colour of Sculpture* décrit cette œuvre : « Gauguin s'est représenté tel un artiste maudit, en proie aux supplices de la création, qui sont en effet exprimés par la nature même des pots de grès, dont les craquelures et l'aspect essentiellement rustique transmettent l'agonie de l'épreuve par le feu. La silhouette elle-même est déformée, grotesque et remplie de pathos, une image de l'artiste...¹⁵⁰ »

¹⁴⁶ ROQUEBERT Anne, « Primitivisme », in cat. exp. *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986, p. 397-398.

¹⁴⁷ LAS de Gauguin à Madeleine Bernard s.d. (fin novembre 1889) et écrite au Pouldu. Voir MALINGUE Maurice, *op. cit.*, 1946, lettre n°XCVI, p. 180-181. Madeleine Bernard et la sœur du peintre Émile Bernard. Gauguin fait de nouveau référence à son pot en *post scriptum* d'une lettre qu'il adresse à Émile Bernard en juin 1890 : « A Madeleine tous mes regrets de la rudesse de son pot. » voir MALINGUE Maurice, *infra*, lettre n°CVI, p. 194.

¹⁴⁸ MADELINE Laurence, *op. cit.*, 2002, p. 129.

¹⁴⁹ GAUGUIN Paul, *Avant et après*, Paris, Les éditions G. Grès et C^{ie}, 1923, p. 225.

¹⁵⁰ Cat. exp. *The Colour of Sculpture*, p. 128. Citation originale : « Thus Gauguin has represented himself as the accursed artist, pray to the torments of creation, which are indeed expressed by the very nature of stoneware, whose cracks and essentially rustic aspect convey the agony of trial by fire. The figure itself is deformed, grotesque, and full of pathos, an image of the artist's... »

Grotesque, pathétique, tragique, désespéré sont autant d'adjectifs utilisés par l'historiographie pour qualifier ce pot autoportrait de Gauguin dans lequel il n'a pas hésité à user de la difformité pour décrire son mal-être. En considérant l'aspect technique, il ressort que Gauguin a réalisé ce pot en deux parties, à savoir le pot auquel il a adjoint un masque, devenant ainsi comme l'a souligné Claire Barbillon « une surface traitée en relief¹⁵¹ ».

Ce masque et par-là même son autoportrait se retrouvent comme bloqués dans le coin supérieur droit du bas-relief en bois polychrome et autobiographique s'il en est, *Soyez amoureuses et vous serez heureuses* (1889, ill. 91 – Cat. 212 et ill. 92 – Cat. 212), réalisé la même année lors de son séjour automnal au Pouldu en Bretagne. Cette œuvre marque avec son pendant *Soyez mystérieuses* (ill. 93 – Cat. 213) une « deuxième phase de son investissement dans la sculpture¹⁵² ». Cette fois le peintre-sculpteur façonne une œuvre à la frontière entre la peinture et la sculpture. Il utilise le procédé de la taille directe pour sculpter son relief, procédé qui selon Claire Barbillon « restaurait une intimité profonde, du premier au dernier geste, entre l'artiste et le matériau¹⁵³ », et une fois la taille terminée, il peint l'ensemble. Alors que le bas-relief est façonné en Bretagne, l'esprit de Gauguin est resté en Martinique où il a découvert la part sauvage de son être. Notons malgré tout que la Bretagne reste pour Gauguin un endroit où s'exprime cet aspect de lui-même comme il l'affirme dès 1888 dans une de ses nombreuses lettres adressées à Émile Schuffenecker : « J'aime la Bretagne : j'y trouve le sauvage le primitif¹⁵⁴. » Le bas-relief taillé dans le bois de tilleul présente de façon compartimentée un espace réel et un espace imaginaire correspondant à la figure de la femme nue pour l'un et aux mains contenues dans le coin supérieur gauche et à l'autoportrait de Gauguin dans le coin supérieur droit pour l'autre. Un jeu entre les échelles des personnages est à distinguer. En effet la femme nue, l'autoportrait de Gauguin et les mains prédominent la scène, tandis que les autres figures, de dimensions moindres, la complètent en lui apportant tout un univers de symboles comme le renard qui est d'ailleurs perçu comme le symbole de la perversité¹⁵⁵ ; au-dessus on retrouve la figure de l'*Ève bretonne*. Enfin cette sentence « Soyez amoureuses vous serez heureuse » inscrit ce bois polychrome dans la sphère littéraire. N'oublions pas que le

¹⁵¹ BARBILLON Claire, *Le Relief au croisement des arts du XIX^e siècle*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 2014, p. 206.

¹⁵² *Ibidem*, p. 207.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 208.

¹⁵⁴ LAS de Gauguin à Émile Schuffenecker, s.d. (20 février 1888), Paris, bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet (n°inv. Autographes 113-47-06).

¹⁵⁵ CACHIN Françoise, « Soyez mystérieuses », in cat. exp. *Gauguin*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 14 janvier-24 avril 1989, p. 199.

symbolisme puise ses origines dans la littérature. Gauguin ne tarit pas d'éloges à propos de son œuvre : « C'est aussi comme sculpture ce que j'ai fait de mieux et de plus étrange. Gauguin (comme un monstre) prenant la main d'une femme qui se défend, lui disant : Soyez amoureuse, vous serez heureuse. Le renard symbole indien de la perversité, puis dans les interstices des petites figures. Le bois sera coloré¹⁵⁶. » Le mois suivant, dans une lettre à son fidèle ami Vincent Van Gogh, accompagnée d'un croquis du bas-relief, il raconte son œuvre :

Depuis 2 mois j'ai travaillé à une grande sculpture de (bois peint) et j'ose croire que c'est jusqu'ici ce que j'ai fait de mieux en tant que puissance et harmonie (mais le côté littéraire de cela [sic] est insensé pour beaucoup. Un monstre qui me ressemble prend la main d'une femme nue – voilà le sujet principal. Dans les intervalles des figures plus petites. Le haut une ville une Babylonne [sic] quelconque, le bas la campagne avec quelques fleurs imaginées (une vieille désolée) et un renard, l'animal fatidique de la perversité chez les Indiens. Il est difficile de vous donner la sensation de cela avec un dessin, il faut voir la couleur du bois se mariant avec le fond peint vert, ocre jaune, et fleurs jaunes des cheveux or, quelques figures verdâtres. Car malgré l'inscription les personnes ont l'air triste en contradiction avec le titre. Sur ce bois ciré il y a des reflets que donne la lumière sur les parties bosses qui donne de la richesse. Je vais l'envoyer à Paris dans quelques jours. Peut être cela plaira plus que ma peinture¹⁵⁷.

L'œuvre semble emplies d'un tel nombre de symboles, *a fortiori* de symboles très personnels, que seule l'expérience et les curiosités particulières de Gauguin le laissent à même de déchiffrer. Il se dégage par ailleurs de ce bas-relief une vive impression d'angoisse, à l'opposé de la vision plutôt optimiste de son titre. Françoise Cachin considère :

[qu'] il veut, semble-t-il illustrer ici ses idées sur l'amour. Il vient d'éprouver, en la personne de Madeleine, la jolie sœur d'Émile Bernard, une toute jeune fille intelligente et quelque peu exaltée, tous les tourments d'un amour interdit et non partagé, bien propres à lui faire ressentir péniblement et son âge et son personnage de paria social. [...] On le sent à l'époque en quête systématique de son « moi » immémorial, des mystères de son propre inconscient où il veut voir une sensibilité sauvage : « Je le sens

¹⁵⁶ LAS de Gauguin à Émile Bernard, début septembre 1889, in MALINGUE Maurice, *op. cit.*, 1946, lettre n°LXXXVII, p. 166-168.

¹⁵⁷ Lettre de Gauguin à Vincent Van Gogh [Le Pouldu, environ le 8 nov. 1889]. Voir GAUGUIN Paul, *45 lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh : collection Rijksmuseum Vincent Van Gogh*, La Haye, Staatsuitgeverij, Lausanne, Bibliothèque des arts, 1983, p. 285-287.

et ne l'exprime pas encore : je suis sûr d'y arriver, mais lentement malgré mon impatience [...] Ce que je désire, c'est un coin de moi-même encore inconnu¹⁵⁸. »

Soyez amoureuses vous serez heureuses (ill. 9 – Cat. 212) place Gauguin en qualité d'initiateur du primitivisme¹⁵⁹. Ces deux bas-reliefs, exposés au Salon des XX à Bruxelles en février 1891, font l'objet de véhémentes critiques telles que celle-ci : « le tempérament érotico-macabre d'un génie de la luxure, d'un dilettante de l'infamie hanté par le vice¹⁶⁰ » ou une autre visant à caractériser ces bas-reliefs comme : « la sculpture distordue d'un faune sadique, dont les baisers sont baveux et dégoutants, dont la langue fourchue lèche voluptueusement une barbe trempée de salive¹⁶¹. » Une des rares critiques obligeantes est tirée de la plume de son ami Albert Aurier, ancien rédacteur en chef de la revue *Le Moderniste illustré*, qui tire de ces œuvres, leur substantifique moelle : « Comment dire la philosophie sculptée dans ce bas-relief ironiquement libellé : *Soyez amoureuses et vous serez heureuses*, où toute la luxure, toute la lutte de la chair et de la pensée, toute la douleur des voluptés sexuelles se tordent, et, pour ainsi dire, grincent des dents ? [...] Comment raconter enfin ces étranges et barbares et sauvages céramiques où, sublime potier, il a pétri plus l'âme que l'argile¹⁶² ? » Alors que le critique fonde son article sur l'étude de *La Vision après le sermon* (1888, ill. 94) vue comme fondement de la peinture symboliste, il accorde néanmoins une place non négligeable à ces deux bois sculptés mariant la sculpture à la peinture.

La main portée à la bouche est un motif récurrent dans ses œuvres de cette époque. Alors qu'il apparaît pour la première fois dans le *Pot anthropomorphe*, on le retrouve dans plusieurs autres de ses œuvres comme son *Autoportrait au Christ jaune* (1890-1891, ill. 95) ou encore dans son autoportrait contenu dans le bas-relief *Soyez mystérieuses, vous serez heureuses* où il apparaît le pouce à moitié enfoui dans la bouche. Dans le bas-relief *Soyez mystérieuses*, la figure féminine principale bloque le cri qui sort de sa bouche en mordant son point droit. Ce motif

¹⁵⁸ Lettre de Gauguin à Émile Bernard, [Le Pouldu, août 1889] in MALINGUE Maurice, *op. cit.*, 1946, lettre n°LXXXIV, p. 162-163.

¹⁵⁹ Terme emprunté à Anne Roquebert dans : ROQUEBERT Anne, « Primitivisme », in cat. exp. *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986, p. 393. Il est toutefois nécessaire, comme le précise Anne Roquebert, de confier au terme d'art primitif le sens qu'il possédait au XIX^e siècle, c'est-à-dire tout ce qui n'est pas occidental.

¹⁶⁰ SHACKELFORD George T. M., « Prologue », in cat. exp. *Gauguin-Tahiti, l'atelier des tropiques*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 30 septembre 2003-19 janvier 2004, Boston, Museum of Fine Arts, 29 février-20 juin, 2004, p. 15 (article complet p. 12-16)

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² AURIER Albert, « Le Symbolisme en peinture », *Mercure de France*, 2, n°15, mars 1891, p. 165. (article complet p. 155-165).

réapparaît à la fin de sa vie dans un dessin très « redonien¹⁶³ », l'*Autoportrait au pouce sur la lèvre* (ill. 96), constituant son ultime autoportrait où il se présente une dernière fois dans l'attitude enfantine qu'est celle du pouce dans la bouche¹⁶⁴. Dario Gamboni confirme l'aspect primitiviste du geste rappelant la prime enfance : « L'allusion à ce geste autoérotique, caractéristique de la petite enfance, contribue dans le *Pot-autoportrait au pouce sur la lèvre* à l'aspect embryonnaire d'une figure en train d'émerger de la matière¹⁶⁵. »

Ces autoportraits en forme de pots apparaissent comme des éléments indissociables de la peinture de Gauguin puisque dans les deux cas l'artiste consacre à ces objets sculptés une place de choix dans certains de ses tableaux comme *Nature morte à l'estampe japonaise* (1889, ill. 97) où son premier pot autoportrait se transforme en pot de fleurs, fleurs qui pour reprendre les mots de Dario Gamboni « se propagent dans toutes les directions, suggérant que la tête de l'artiste demeure au-delà de la mort une source de « pensées » et de créativité¹⁶⁶. » Dans son célèbre *Autoportrait au Christ jaune* (1890-1891, ill. 95) l'artiste fait fi de la rivalité entre les arts et n'hésite pas à faire côtoyer autoportraits peint et sculpté, créant ouvertement un autoportrait dans l'autoportrait, une mise en abyme de la sculpture dans la peinture. Gauguin exécute cet autoportrait en deux temps. Il commence par peindre ses traits en novembre 1890 devant un miroir dans l'atelier de Schuffenecker où se trouvait disposé derrière lui le *Christ jaune* et il achève son autoportrait chez Daniel de Monfreid où il ajoute le *Pot anthropomorphe*. Ces deux phases de réalisation sont déterminées par Isabelle Cahn en raison du sens de présentation des œuvres qui diffère, l'une à l'envers, l'autre à l'endroit, laissant ainsi poindre deux campagnes d'exécution interrompues par sa dispute avec Schuffenecker. La présence du *Pot anthropomorphe* dans cet autoportrait est considérée par Claire Barbillon comme « une alternative à la fois intime et sauvage à la figure du Crucifié, peinte de l'autre côté de l'autoportrait central¹⁶⁷. » Son *Autoportrait au Christ jaune* serait sinon le dernier, l'un des derniers qu'il exécute avant son départ pour Tahiti conférant à l'œuvre, ainsi que le souligne Isabelle Cahn une double valeur, à la fois de bilan et de manifeste¹⁶⁸ où il inclut deux œuvres phares de la période qui s'achève, lui permettant d'enterrer symboliquement sa période du synthétisme pour accueillir le sauvage qu'il entend devenir. La figure christique peut ici être

¹⁶³ Terme emprunté à Dario Gamboni. Voir GAMBONI Dario, *Paul Gauguin au "centre mystérieux de la pensée"*, Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 382.

¹⁶⁴ Voir BODELSEN Merete, *Gauguin's Ceramics*, Londres, Faber, 1964, p. 135.

¹⁶⁵ GAMBONI Dario, *op. cit.*, 2013, p. 382.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 159.

¹⁶⁷ BARBILLON Claire, *op. cit.*, 2014, p. 206.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

interprétée comme la résurrection de l'artiste¹⁶⁹. Erika Billeter voit chez Gauguin un artiste en marge, ce qui pourrait expliquer la signification de ce Christ : « Comme lui [Ensor], Gauguin et Rouault se sentaient outragés, méconnus par la société et se représentaient dans le rôle du Christ¹⁷⁰. » Gauguin revêt donc la posture de martyr dans son *Autoportrait au Christ jaune*, témoin d'une époque de tension psychologique à la suite de l'échec de l'exposition du café Volpini et au départ de Mette et de leurs enfants pour Copenhague. Cette période douloureuse voit donc cette toile comme point de départ.

L'année 1889 compte une citation supplémentaire de son autoportrait contenu dans la statuette en grès émaillé flammé *La Vénus noire* (ill. 98 – Cat. 214). On retrouve en effet dans le giron de cette *Vénus noire* un masque aux traits de l'artiste, semblable à son *Pot en forme de tête - autoportrait* conservé à Copenhague et datant également de 1889. Merete Bodelsen retranscrit une lettre non publiée de Gauguin à Schuffenecker probablement datée de décembre 1889 dans laquelle l'artiste mentionne ces deux œuvres : « Deux mots à la hâte ! Van Gogh m'écrit qu'il voudrait avoir ma statue. Je ne sais point où elle en est et j'écris à celui-ci pour qu'il s'adresse à vous. Vous serez donc bien aimable de vous en occuper. Le pot que vous m'avez envoyé est très réussi, espérons [sic] que la statue sera de même¹⁷¹. » La genèse de l'œuvre remonte à l'Exposition universelle de 1889 au cours de laquelle Gauguin rencontre une métisse qui lui sert de modèle pour sa sculpture¹⁷². Gauguin mentionne sa statue dans une lettre à Théo Van Gogh datant des premiers jours du mois de juillet 1889 où il indique en *post-scriptum* : « La statue doit être bientôt cuite. Si vous la jugez convenable exposez la. Je crois que c'est une bonne chose¹⁷³. » Il est fort probable que la *Vénus noire* fut exposée à la galerie Durand-Ruel en novembre-décembre 1893 sous le titre de *Femme noire*. Malgré ses dimensions restreintes, elle possède l'allure d'une femme monumentale, agenouillée, légèrement penchée en avant, les bras tombant le long du corps comme ses boucles d'oreilles, statique, « au regard fixe, aux formes épanouies, enveloppée d'un émail noir et épais¹⁷⁴ » ajoute Laurence Madeline. Le masque de Gauguin aux yeux clos tel un saint Jean-Baptiste, évoque une offrande, la Vénus

¹⁶⁹ Voir MADELINE Laurence, *op. cit.*, 2002, p. 130.

¹⁷⁰ BILLETER Erika, *op. cit.*, 1985, p. 19.

¹⁷¹ BODELSEN Merete, *op. cit.*, 1964, note n°66, p. 217.

¹⁷² *Ibidem*, p. 120 et MALINGUE Maurice, *op. cit.*, 1946, Lettre n°LXXXI, p. 157-158, datée de mars 1889 où il précise : « J'y retourne jeudi car j'ai rendez-vous avec une mulatresse. »

¹⁷³ Lettre de Gauguin à Théo Van Gogh (Pont-Aven, environ le 1^{er} juillet 1889). Voir GAUGUIN Paul, *45 lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh : collection Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam, Paris, Bibliothèque des arts*, 1983, p. 107.

¹⁷⁴ MADELINE Laurence, *op. cit.*, 2002, p. 140.

noire deviendrait alors une idole¹⁷⁵. Ce masque, par son emplacement, n'est pas sans rappeler celui de la mère de Carriès dans l'autoportrait que le sculpteur réalise en 1888. Ce masque pourrait également être lu comme une préfiguration d'un masque mortuaire. À cette époque en effet, Gauguin, dans un profond mysticisme, était obsédé par la mort et par la résurrection. Il se confiait à Odilon Redon en septembre 1890, peu avant son premier séjour à Tahiti : « Dans ma case à Taïti [sic], je ne songerai pas, je vous le promets, à la mort, mais au contraire à la vie éternelle, non à la mort dans la vie mais [à] la vie dans la mort. En Europe, cette mort avec sa queue de serpent est vraisemblable, mais à Taïti [sic], il faut la voir avec ses racines qui repoussent avec des fleurs¹⁷⁶. » Notons par ailleurs la longue chevelure de la *Vénus noire* qui coure dans son dos telles les racines d'un arbre et la présence d'une tige de lotus dressée, symbole indien de la fertilité¹⁷⁷. Ainsi le visage de Gauguin apparaît parmi les tiges de lotus, un peu comme si sa tête jaillissait d'une d'entre elles. Cette personnification serait à rapprocher de *La Fleur du marécage, une tête humaine et triste* (1885, ill. 99) d'Odilon Redon, devenant par là même un motif intimement symboliste¹⁷⁸.

2.3.2 *Oviri* : le moi sauvage

Gauguin use de la multiplicité de supports qu'offre la sculpture pour révéler sa part intime, cette fois grâce au bas-relief. L'artiste crée *Oviri* (1894-1895, ill. 100 – Cat. 215), un bas-relief en plâtre dans lequel il fixe ses traits en sauvage. Ce bas-relief pourrait être perçu comme un gros plan de la partie inférieure de la *Vénus noire* puisque l'artiste montre ici son autoportrait à droite duquel il dispose une fleur. Cette fleur, vraisemblablement une fleur de tiaré, peut être interprétée comme une analogie à la fleur de lotus utilisée comme métaphore dans l'œuvre précédente. Gauguin, habitué à travailler le grès et le bois, utilise ici le plâtre pour la première fois et ce grâce à sa rencontre avec Ida Ericson, sculptrice scandinave et épouse de William Molard, pour qui il posa. Comme le note Françoise Cachin dans le catalogue de la rétrospective consacrée à Gauguin au Grand Palais en 1989 : « Il travaille à partir d'un jeu de double miroir, qui lui permet de saisir son célèbre "profil inca", et rappelle celui du pot en forme

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 145.

¹⁷⁶ HIROTA Haruko, art. cit., 2002, p. 116.

¹⁷⁷ FRÈCHES-THORY Claire, « Notice n°85 : *Vénus noire* », in cat. exp. *Gauguin*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 janvier-24 avril 1989, p. 162.

¹⁷⁸ BODELSEN Merete, *op. cit.*, 1964, note n°67, p. 217.

de tête¹⁷⁹. » Ce profil en bas-relief exprime « la distance de l'artiste envers la société¹⁸⁰. » Notons que Gauguin utilise ici pour la première fois son épithète *Oviri*, signifiant sauvage en tahitien, qu'il inscrit près de sa signature « P. GO ». Le mois qui précède sa mort, il se proclame définitivement en tant que sauvage dans une lettre qu'il adresse à Charles Morice : « Tu t'es trompé un jour en disant que j'avais tort de dire que je suis un sauvage. Cela est cependant vrai : je suis un sauvage. Et les civilisés le pressentent : car dans mes œuvres il n'y a rien qui surprenne, dérouté, si ce n'est ce « malgré-moi-de-sauvage ». C'est pourquoi c'est inimitable. L'œuvre d'un homme c'est l'explication de cet homme¹⁸¹. »

Comme l'ensemble de son art, ses autoportraits sculptés évoluent après le premier séjour de Gauguin à Tahiti qu'il effectue de juin 1891 à juillet 1893. Octave Mirbeau a su pointer ce que l'artiste cherchait là-bas : « Le même besoin de silence, de recueillement, de solitude absolue, qui l'avait poussé à la Martinique, le pousse, cette fois, plus loin encore, à Tahiti où la nature s'adapte mieux à son rêve, où il espère que l'Océan Pacifique aura des caresses plus tendres, un vieil amour et sûr amour d'ancêtre retrouvé¹⁸². » Depuis longtemps Gauguin cherche son moi profond. C'est ce qu'il laisse entendre lorsqu'il écrit à Émile Bernard : « Ce que je désire, c'est un coin de moi-même encore inconnu¹⁸³. » Et c'est ce qu'il confirme dans une lettre à Mette : « Mon centre artistique est dans mon cerveau et pas ailleurs, et je suis fort parce que je ne suis jamais dérouté par les autres et que je fais ce qui est en moi¹⁸⁴. » C'est au cours de son dernier séjour parisien, et plus précisément durant l'hiver 1894 dans l'atelier d'Ernest Chaplet, que Gauguin affirme sa part sauvage dans un nouveau portrait allégorique et exécute sa célèbre sculpture céramique *Oviri* (*ill. 101 – Cat. 101*), qui s'avère être « l'expression matérielle de sa nature intime¹⁸⁵ », si bien que Gauguin insuffle à sa statue ses propres légendes en faisant une œuvre autobiographique par excellence. Si la ressemblance physique *stricto sensu* n'est pas au rendez-vous, Gauguin accomplit une analogie morale. Baptisée « la Tueuse

¹⁷⁹ CACHIN Françoise, « Notice n°214 : *Autoportrait « Oviri »* », in cat. exp. *Gauguin*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 janvier-24 avril 1989, p. 367.

¹⁸⁰ BILLETER Erika, *op. cit.*, 1985, p. 22.

¹⁸¹ LAS de Gauguin à Charles Morice, datée d'avril 1903 et localisée à Atuana. Voir MALINGUE Maurice, *op. cit.*, 1946, lettre n°CLXXXI, p. 318-319.

¹⁸² MIRBEAU Octave, « Gauguin », *L'Écho de Paris*, 16 février 1891.

¹⁸³ Voir PINGEOT Anne, « Premier séjour à Tahiti, 1891-1893. La sculpture », in cat. exp. *Gauguin-Tahiti, l'atelier des tropiques*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 30 septembre 2003-19 janvier 2004, Boston, Museum of Fine Arts, 29 février-20 juin 2004, p. 107, note 26 : cité par John Rewald, *The History of Impressionism*, New-York, 1961, p. 174.

¹⁸⁴ LAS de Gauguin à Mette Gauguin, Tahiti, s.d. (mars 1892), in MALINGUE, *op. cit.*, 1946, lettre n°CXXVII, p. 221. Cité *Ibidem*.

¹⁸⁵ MADELINE Laurence, *op. cit.*, 2002, p. 134.

» par l'artiste, l'œuvre est à la fois un autoportrait et une idole « qui est plus radicalement sauvage et primitive que toutes celles qu'il a fabriquées jusqu'alors en tentant de s'approprier des mythes qui n'étaient pas les siens. Ici c'est Gauguin qui nourrit de ses propres légendes, de son propre mythe, le *mana* de la statue¹⁸⁶. » La statue en grès cérame rougi par la cuisson présente une « femme de proportions monstrueuses¹⁸⁷ » au cou absent, aux bras trop longs et aux jambes trop courtes, la tête tirée vers l'arrière sous le poids d'une chevelure démesurément lourde traînant jusqu'aux pieds. Elle domine un loup la gueule ouverte, gisant à ses pieds dans une flaque de sang et de sa main droite elle étreint contre son côté gauche un louveteau couvert de vernis noir. La statue est ancrée sur un socle à deux niveaux où est inscrit le titre de l'œuvre et le monogramme « P. Go » en guise de signature. Sa tête disproportionnée offre des orbites oculaires monstrueux par leur taille excessive, ce qui la rapprocherait des tikis des îles Marquises (*ill. 102*) ou encore des crânes momifiés des chefs primitifs aux yeux incrustés de nacre. Dans le même temps, le corps d'*Oviri* n'est pas sans rappeler celui des figures de Borobudur¹⁸⁸, symboles de la fécondité. C'est donc sur une ambivalence iconographique, mêlant la vie et la mort, que repose la statue. La statue, pour sa chevelure massive, a été à plusieurs reprises rapprochée du *Balzac* de Rodin, tout comme pour sa forme totémique¹⁸⁹. La fente qui apparaît au dos de la statue (*ill. 103 – Cat. 216*), nécessaire au modelage et à la cuisson, rappelle quelque peu la forme de la robe de chambre que revêt trois ans plus tard le *Balzac* de Rodin, et inscrit l'œuvre dans la symbolique de la vie¹⁹⁰. Par ailleurs le motif du loup présent sous la forme d'une dépouille dans *Oviri* peut être considéré comme une personnification de l'artiste. En effet Gauguin a souvent été comparé à un loup, par Degas notamment dont les paroles sont ici rapportées par Gauguin : « À mon exposition chez Durand-Ruel un jeune homme demandait à Degas de lui expliquer mes tableaux qu'il ne comprenait pas. Celui-ci en souriant lui a récité une fable de La Fontaine – « Voyez-vous lui dit-il, – Gauguin c'est le loup maigre, sans collier¹⁹¹. » Un peu plus tard Gauguin reprend cette idée dans une lettre qu'il adresse depuis Tahiti à Charles Morice en juillet 1901 alors qu'il se distingue de Puvis de Chavannes : « Puvis explique son idée, oui, mais il ne la peint pas. Il est grec tandis que moi je suis un sauvage, un loup dans les bois sans collier¹⁹². »

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ « Notice n°211 : *Oviri* », in cat. exp. *Gauguin*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 janvier-24 avril 1989, p. 362.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ MADELINE Laurence, *op. cit.*, 2002, p. 135.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 135-137 pour l'interprétation que l'auteur donne de cette fente.

¹⁹¹ LAS de Gauguin à André Fontainas, Tahiti, mars 1899. Voir MALINGUE, *op. cit.*, 1946, p. 289, lettre n°CLXX.

¹⁹² MALINGUE Maurice, *op. cit.*, 1946, p. 299, lettre n°CLXXIV, (LAS conservée à Boston, Museum of Fine Arts)

Oviri montre un Gauguin partisan des points de vue multiples par « un usage radical de la tridimensionnalité¹⁹³. » Dario Gamboni précise à ce sujet que « Le goût de Gauguin pour le relief ne l'a en effet pas mené à défendre, comme Adolf von Hildebrand dans *Das Problem der Form in der bildende Kunst* (1893), la planéité et le point de vue unique, bien au contraire. Le choix de la forme cylindrique est à cet égard caractéristique, car elle multiplie à l'infini les angles de vision et interdit tout accès à une vue globale et instantanée¹⁹⁴. » En cela la statue d'*Oviri* peut être considérée comme l'autoportrait par essence de Gauguin puisqu'elle exprime tout à la fois son être et son art.

Exposée in extremis au Salon de la SNBA de 1895¹⁹⁵ suite à la menace de Chaplet de retirer ses céramiques, l'œuvre, par trop personnelle, ne trouve pas preneur. La statue revêt une telle importance pour Gauguin que dans une lettre à Daniel de Monfreid datée d'octobre 1900, l'artiste a formulé le souhait qu'elle soit à sa mort placée sur sa tombe :

La grande figure céramique qui n'a pas trouvé amateur, tandis que de vilains pots de Delaherche se vendent très cher et vont dans les musées : je voudrais l'avoir pour mettre sur ma tombe à Tahiti, et avant cela faire l'ornement de mon jardin. C'est pour vous dire que je voudrais que vous me l'envoyiez bien emballée aussitôt que vous aurez une vente quelconque pour payer les frais d'envoi et d'emballage. Ma petite propriété sera alors au complet¹⁹⁶.

Même s'il n'a de cesse de développer sa part de sauvage dans son œuvre depuis la fin de la décennie 1880, son « malgré-moi de sauvage » trouve son paroxysme dans *Oviri* devenant son autoportrait par essence. Ce n'est donc pas en peinture mais en sculpture, et plus particulièrement en sculpture cérame dont l'artiste se veut l'inventeur, qu'il décide de fixer son autoportrait paroxystique, scrutant ainsi au plus profond son intériorité par le biais de la sculpture. Gauguin rappelle dans une lettre à Ambroise Vollard en date du 25 août 1901 son statut de concepteur : « J'ai été le premier à lancer la céramique sculpture et je crois que, si on

¹⁹³ GAMBONI Dario, *op. cit.*, 2013, p. 222.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ D'abord refusée par le jury du Salon de la SNBA, l'œuvre est finalement acceptée grâce au soutien de Chaplet. De ce fait elle ne figure pas au catalogue du Salon de la SNBA de 1895. Voir HORNER Nadège, « *Oviri* », in cat. exp. *Gauguin. L'alchimiste*, Chicago, The Arts Institute of Chicago, 25 juin-10 septembre 2017, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 11 octobre 2017-22 janvier 2018, p. 211.

¹⁹⁶ GAUGUIN Paul, *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid*, précédé d'un essai de Victor Segalen, Paris, Éditions Georges Crès, 1918, p. 295, rééd. de M^{me} Annie Joly-Segalen, Paris, Georges Falaize, 1950, lettre n°LXIII, p. 164-165.

l'a oublié, il pourrait se faire qu'un jour on soit moins ingrat à mon égard. En tout cas j'affirme orgueilleusement que personne n'a encore fait cela¹⁹⁷. »

C'est en cette qualité de sauvage que Gauguin se distingue des autres artistes comme par exemple August Strindberg, dont Gauguin oppose l'art au sien en clamant : « J'eus comme le pressentiment d'une révolte : tout un choc entre votre civilisation et ma barbarie. Civilisation dont vous souffrez. Barbarie qui est pour moi un rajeunissement¹⁹⁸. » Comme en témoignent ces courts extraits de lettres, à de nombreuses reprises Gauguin fait appel à sa sauvagerie : « Je vais à Panama pour vivre comme un sauvage¹⁹⁹ », ou encore « un rappel à l'indulgence dont j'ai besoin pour ma folie et ma sauvagerie²⁰⁰. » En juin 1899 dans une lettre à Maurice Denis, il qualifie même son art d'art de Papoue : « Mon art de Papoue n'aurait pas sa raison d'être à côté des (Symb) symbolistes, idéistes²⁰¹. »

La période allant de 1888 à 1896 est « une période pendant laquelle Gauguin s'examine avec une intensité toute particulière²⁰² », créant des autoportraits à foison. Répondant à un sempiternel besoin, l'autoportrait domine ainsi l'œuvre aussi bien peinte que sculptée de Gauguin. L'artiste continue de se représenter en sculpture alors que sa période des autoportraits peints se rattache jusqu'à sa période bretonne. Hormis de rares exceptions, en Polynésie Gauguin ne se peint plus et se concentre sur la figuration de la femme. L'autoportrait possède ainsi chez lui une plus longue survivance dans la sculpture. En sculpture²⁰³, il multiplie les supports, passant alors du vase au masque. Sa carrière de céramiste prend fin au printemps

¹⁹⁷ LAS de Gauguin à Ambroise Vollard, 25 août 1902, DANIELSSON Bengt et DANIELSON Marie-Thérèse, *Gauguin à Tahiti et aux îles Marquises*, Paris, Presses Pocket, 1988, note n°150, p. 302 [1^{ère} édition : Papeete, Les Éditions du Pacifique, 1975].

¹⁹⁸ LAS à August Strindberg, s.d. (Paris, 5 février 1895) en réponse à son refus de préfacier le catalogue de l'exposition préalable à la vente du 18 février 1895 des *Tableaux et dessins de Gauguin*, exposition sensée conditionner son départ pour l'Océanie. Gauguin publie alors dans ce catalogue la lettre de Strindberg suivie de la réponse de Gauguin à Strindberg.

¹⁹⁹ LAS de Gauguin à sa femme [Mette Gauguin], (Paris, début avril 1887), MALINGUE Maurice, *op. cit.*, 1946, lettre n°XLVIII, p. 100-101.

²⁰⁰ LAS de Gauguin à André Fontainas, Tahiti, mars 1899, MALINGUE, *op. cit.*, 1946, lettre n°CLXX, 1946, p. 290.

²⁰¹ LAS de Gauguin à Maurice Denis, s.d. (Tahiti, juin 1899), MALINGUE, *op. cit.*, 1946, lettre n°CLXXI, 1946, p. 291.

²⁰² BILLETER Erika, *op. cit.*, 1985, p. 22.

²⁰³ Notons que la sculpture a pris une telle importance dans l'art de Gauguin qu'il a parfois songé à abandonner la peinture comme il l'évoque dans une lettre à son ami Émile Schuffenecker en juillet 1894 : « Depuis que j'ai connu la vie simple d'Océanie je ne songe qu'à me retirer loin des hommes par conséquent loin de la gloire ; aussitôt que possible j'irai enfouir mon talent chez les sauvages et on n'entendra plus parler de moi. [...] Je crois que c'est par comparaison que la consolation arrive le plus directement. Je n'ose vous dire de ne pas quitter la peinture puisque je songe à la quitter moi même pour vivre dans les bois sculptant des êtres imaginaires sur les arbres, mais je songe que mon dérivatif est plus logique plus sain que le vôtre. Que ferez vous dans l'étude théosophique²⁰³ ? » LAS de Gauguin à Émile Schuffenecker, s.d. [26 juillet 1894], Paris, Bibliothèque de l'INHA, Autographes 113 (Collection Claude Roger-Marx).

1891²⁰⁴ lors de son ultime séjour parisien avant son départ pour Tahiti, en même temps qu'il exécute *Oviri*. Gauguin questionne également son moi sauvage dans un bas-relief préliminaire à sa célèbre statue *Oviri*. Gauguin s'avère être un artiste en perpétuel renouvellement comme il l'avoue dans une lettre qu'il adresse à Vincent Van Gogh en novembre 1889 depuis Le Pouldu : « J'ai une malheureuse nature qui a soif de nouveau et je ne peux m'empêcher de faire de nouvelles recherches²⁰⁵. » Ainsi que le souligne Victor Segalen peu après la mort de Gauguin : « Gauguin fut un monstre. C'est à dire qu'on ne peut le faire entrer dans aucune des catégories morales, intellectuelles ou sociales, qui suffisent à définir la plupart des individualités²⁰⁶. »

2.4 Une pratique peu répandue

L'autoportrait semble être le genre le plus enclin à l'introspection. En cela il constituerait le meilleur outil pour un artiste afin de s'interroger sur sa condition, à une époque où le public souhaite qu'il se dévoile davantage :

L'interrogation existentielle sur la condition de l'artiste s'exprima par exemple dans le genre de l'autoportrait. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'autoportrait acquit une importance particulière dans la mesure où il semblait à la fois mettre en image la singularité psychologique de l'artiste, libéré des contraintes de la commande ou des attentes potentielles des clients, constituer une démonstration de sa manière et satisfaire la curiosité croissante du grand public pour les personnalités du jour en général et l'intimité des artistes²⁰⁷.

2.4.1 L'autoportrait au prisme du *paragone*

Malgré les quelques exemples abordés plus haut, l'autoportrait sculpté reste une pratique peu répandue, voire marginale. À l'instar de David d'Angers, dont l'œuvre ne comporte aucun autoportrait, les sculpteurs, de façon générale, comme l'avance Laurent

²⁰⁴ GRAY Christopher, *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1963, p. 32.

²⁰⁵ LAS de Gauguin à Vincent Van Gogh, (Le Pouldu, environ le 8 novembre 1889), voir Paul Gauguin : 45 lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh, p. 281).

²⁰⁶ SEGALIN Victor, « Gauguin dans son dernier décor », *Mercur de France*, juin 1904.

²⁰⁷ BONNET Alain, « La transfiguration de l'artiste », *L'Artiste en représentation, images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, Lyon, Fage éditions, p. 10. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition *L'artiste en représentation, images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, La-Roche-sur-Yon, musée de La-Roche-sur-Yon, 15 décembre 2012-23 mars 2013, Laval, musée de Laval, 15 avril-15 octobre 2013.

Baridon : « se représentent moins volontiers que les peintres pour des raisons essentiellement symboliques relatives d'une part à leur statut artistique et d'autre part à celui de l'effigie sculptée²⁰⁸. » Le faible nombre d'autoportraits sculptés pourrait également s'expliquer par le fait que la terre cuite, étant le médium le plus prisé par son immédiateté pour qu'un sculpteur puisse fixer ses traits, est un matériau fragile et que par conséquent il n'en subsiste que peu aujourd'hui. Mais cette explication sous-entend que le sculpteur ne dépasserait pas le stade de la terre cuite et ne transposerait pas son visage dans le plâtre, voire dans le marbre. Ceci ne peut être l'unique raison. La relative rareté de l'autoportrait sculpté peut aussi s'expliquer par la difficulté technique de faire son portrait en trois dimensions. Même si l'artiste, tel un Narcisse, peut s'aider par des jeux de miroirs, il paraît par exemple malaisé de reproduire avec fidélité l'arrière de son crâne ou encore d'avoir une vision d'ensemble de son dos. Une autre explication pourrait résider dans le fait qu'au XIX^e siècle les sculpteurs ne bénéficiaient pas de la même situation sociale que les peintres²⁰⁹ : pour certains leur existence était plus précaire.

Si la statuaire publique au XIX^e siècle glorifie les grands hommes²¹⁰, Claire Barbillon a montré qu'elle célébrait aussi ses sculpteurs²¹¹, sous la forme d'un médaillon, d'un buste ou d'une statue en pied accompagnée ou non de bas-reliefs sur le piédestal, d'éléments didactiques tels la sellette, le marteau ou le ciseau et parfois même complété par une des œuvres phares du sculpteur statufié. Citons ici le monument en hommage à Jean-Léon Gérôme (1824-1904) réalisé par son gendre le peintre-sculpteur Aimé Morot (1850-1913). Il s'agit d'un hommage à quatre mains puisque Morot y intègre le groupe des *Gladiateurs* (1878), première sculpture de Gérôme, inspirée du célèbre *Pollice verso*. Le *Monument à Gérôme* (ill. 104 – Cat. 231) intitulé *Gérôme exécutant « Les Gladiateurs »* inauguré en 1909 dans les jardins du Louvre accueille aujourd'hui les visiteurs à l'entrée de la terrasse Seine du musée d'Orsay. Un constat s'impose après la consultation de la collection de cartes postales Debuissou²¹² : si l'on connaît un certain

²⁰⁸ BARIDON Laurent, « L'impossible autoportrait de David d'Angers. La représentation de soi à l'épreuve de la phrénologie », *Interfaces, image, texte, langage*, (actes du colloque La représentation de soi), avril 2000, n°17, p. 29.

²⁰⁹ Voir VAISSE Pierre, « L'artiste face à lui-même », *L'Artiste en représentation, images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, actes de colloque, Lyon, Fage éditions, 2012, p. 26.

²¹⁰ Voir LE MEN Ségolène et MAGNIEN Aline (dir.), *La Statuaire publique au XIX^e siècle*. Actes de colloque, Nanterre, Université de Paris X, 16 et 17 novembre 2000, Paris, Editions du Patrimoine, 2005.

²¹¹ BARBILLON Claire, « Le sculpteur et sa sculpture... sculptés », *La Sculpture au XIX^e siècle. Mélanges pour Anne Pingeot*, Paris, Nicolas Chaudun, 2008, p. 378-385.

²¹² La collection de cartes postales consacrée à la statuaire monumentale publique, initiée par France Debuissou, dont une base est consultable à la documentation du musée d'Orsay ainsi que sur un double cédérom *À nos grands hommes* (conçu par Laurent Chastel sous la direction scientifique de Catherine Chevillot et de Chantal Georget), devrait bientôt faire l'objet d'une mise en ligne sur internet.

nombre de monuments publics dédiés à un sculpteur, tous sont des portraits, signifiant qu'aucun autoportrait ne trouve sa place dans l'espace public. À l'exception peut-être de la statuaire funéraire qui en fournit un exemple phare, l'autoportrait de Jean Carriès, placé en hommage sur sa tombe vingt ans après sa mort, à l'initiative de ses fidèles amis que sont Louise Breslau et Georges Hoentschel. Cette absence d'autoportrait dans l'espace public peut se justifier par le fait que l'hommage a nécessairement lieu *post mortem*. Mais la famille ou les comités organisateurs de l'hommage pourraient utiliser, comme ce fut le cas pour Carriès, un autoportrait de l'artiste qu'ils érigeraient sur la place publique. Ce précepte semble inenvisageable au vu du faible nombre d'autoportraits sculptés existants. Comment pourrait donc s'expliquer cette lacune en sculpture ? Sans doute par crainte d'un excès de mégalomanie où le sculpteur ne peut se constituer lui-même en *exemplum virtutis*. À l'exemple de David d'Angers, pour qui l'auto-représentation reviendrait à se placer sur un pied d'égalité avec les grands hommes qu'il portraiture²¹³, les sculpteurs ne se monumentalisent pas.

En 2006, Omar Calabrese, publie *L'Art de l'autoportrait, histoire et théorie d'un genre pictural*²¹⁴, ouvrage majeur dont, comme le sous-entend le titre, la sculpture en est totalement exclue, tout comme dans les études de Pascal Bonafoux²¹⁵. Les autoportraits sculptés sont seulement étudiés dans les monographies de sculpteurs ou les catalogues d'expositions consacrées à la sculpture mais ils sont la plupart du temps absents des ouvrages consacrés au genre de l'autoportrait. La pénurie d'ouvrages consacrés à l'autoportrait sculpté corrobore le fait que les autoportraits sont beaucoup plus nombreux en peinture qu'en sculpture. Ainsi leur rareté pourrait s'expliquer en partie par leur absence comme le souligne Pierre Vaisse²¹⁶. Enfin la sculpture ne trouve pas non plus sa place dans la célèbre galerie des autoportraits des Offices fondée par la cardinal Léopold de Médicis (1617-1675). En effet l'autoportrait, de manière générale, semble davantage dévolu à la sphère privée des artistes réalisant leurs portraits avant tout pour leurs proches ou pour eux-mêmes. En cela il constitue un reflet de l'intimité. Tandis qu'au XX^e siècle, ce ne sont plus les circonstances vécues qui engagent l'artiste à se représenter et comme l'exprime clairement Erika Billeter : « Le soi devient un médium comme un autre,

²¹³ Voir BARIDON Laurent, art. cit., 2000, p. 29 : « Même si David d'Angers hérite de la revalorisation du métier de sculpteur à la fin du XVIII^e siècle, ainsi que son activité théorique en témoigne, il était difficile à celui qui avait profession de statuer les grands hommes de son temps de se placer à leurs côtés, revendiquant ainsi pour lui-même la postérité qu'il accordait à ses modèles. »

²¹⁴ CALABRESE Omar, *L'Art de l'autoportrait, histoire et théorie d'un genre pictural*, Paris, Citadelle et Mazenod, 2006.

²¹⁵ BONAFOUX Pascal, *Les Peintres et l'autoportrait*, Genève, Skira, 1984.

²¹⁶ VAISSE Pierre, art. cit., 2012, p. 25.

support du concept image [...] un narcissisme extrême [...] bien davantage un hymne de l'artiste à sa propre image [...]»²¹⁷. »

Le désaveu de l'autoportrait sculpté au profit de son homologue peint peut aussi se comprendre par « la préférence, artistiquement infondée, dont jouit la peinture, et plus particulièrement le tableau de chevalet, que ce soit dans les musées, les expositions et dans l'édition d'art ainsi qu'auprès du public et... des historiens de l'art²¹⁸. » Une autre raison et non des moindre justifiant la prédominance de l'autoportrait peint est que le miroir reflète une image en deux dimensions. La peinture, c'est aussi le médium que choisit Jean-Baptiste Carpeaux pour fixer ses traits. En effet, entre 1859 et 1875, sur les vingt et un autoportraits répertoriés par Emmanuelle Delapierre²¹⁹, nous pouvons compter quatorze peintures, six dessins et seulement une sculpture. Ainsi l'intimité du visage du sculpteur s'est davantage traduite en deux dimensions et fut conservée dans le secret de l'atelier ou de la famille. C'est précisément ce que souligne Emmanuelle Delapierre avec justesse : « Dans cet exercice de confrontation avec lui-même, Carpeaux privilégia la technique de la peinture, gage d'une plus grande liberté d'exécution et mode d'expression qu'il assortissait à une forme d'intimité²²⁰. » Une différence dans sa production d'autoportraits peints est à noter entre les premiers et ceux datant de ses dernières années. En effet tous révèlent une force introspective qui tend à se décupler à la fin de sa vie, où « l'artiste s'ausculte [...] où la maladie s'empare progressivement de lui²²¹. » Ainsi Carpeaux ne ferait pas rimer autoportrait sculpté avec intimité, sauf peut-être, en guise d'exception, pour le *Buste de Carpeaux malade* (1875) qu'il conçoit à la toute fin de sa vie avec l'aide de son praticien Victor Bernard (1817-après 1892) resté à ses côtés à Nice²²², où ils séjournent chez le prince Stirbey²²³. Bernard était alors considéré comme « le praticien le plus apte à exprimer la sensibilité du sculpteur²²⁴. » Carpeaux, dans un état de faiblesse extrême qui l'obligeait à demeurer allongé sur le dos, aurait demandé à Victor Bernard « s'il se sentirait de

²¹⁷ BILLETER Erika, *op. cit.*, 1985, p. 25.

²¹⁸ VAISSE Pierre, art. cit., 2012, p. 26.

²¹⁹ DELAPIERRE Emmanuelle, « Les autoportraits de Jean-Baptiste Carpeaux », *L'Artiste en représentation, images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, Lyon, Fage éditions, 2012, p. 61.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ DRAPER James David, « Carpeaux peint par lui-même », cat. exp. *Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875). Un sculpteur pour l'empire*, New-York, MoMA, 10 mars-26 mai 2014, Paris, musée d'Orsay, 24 juin-28 septembre 2014, p. 237.

²²² Leur départ pour Nice a lieu le 17 février 1875. Ils séjournent chez le prince Stirbey jusqu'à la fin du mois de juin 1875, moment où Carpeaux s'installe à Courbevoie, dans un pavillon aménagé par le prince Stirbey.

²²³ Georges Bibesco, prince Stirbey (Bucarest, 1^{er} avril 1832 – Paris, 14 août 1825), héritier du dernier hospodar de Valachie.

²²⁴ POLETTI Michel, *Jean-Baptiste Carpeaux, l'homme qui faisait danser les pierres*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2012, p. 183.

taille à pétrir la glaise à ses côtés²²⁵. » Ainsi, l'étude génétique de l'œuvre révèle que Carpeaux aurait d'abord croqué ses traits sur le papier comme le montre le poignant dessin préparatoire (*ill. 105*) conservé dans l'album dit des fiançailles au musée des beaux-arts de Valenciennes²²⁶ où le sculpteur apparaît le visage émacié, rongé par la souffrance de la maladie. Une lettre que Carpeaux adresse à son ami de toujours Bruno Chérier (1817-1880) nous informe de l'inimitié du sculpteur envers la photographie²²⁷ :

Elle [Madame Fould²²⁸] a aussi mon portrait dessiné à la lampe, je voudrais savoir ce que tu en penses ; Madame Fould me demandait de faire faire ma photographie ; tu sais ma profonde appréhension sur ce moyen de faire de l'art mécanique. J'ai pris mes crayons malgré mes profondes douleurs, en une heure ½ j'ai fait un croquis ; je voulais le pousser ; mais hélas ! La violence du mal m'a arrêté. Quoiqu'il en soit tu verras une protestation anti-photographique²²⁹.

C'est donc tout naturellement que le sculpteur se tourne, comme à son habitude, vers une esquisse dessinée. Selon sa fille, Louise Clément-Carpeaux, l'idée de cet ultime autoportrait serait venue alors que l'artiste : « observe dans une glace le reflet de son pauvre visage émacié, retombant sans force sur sa poitrine haletante... Maintes fois il a pris le pinceau pour s'étudier lui-même. Combien émouvante serait l'évocation de l'image qui se présente aujourd'hui à ses yeux²³⁰ ! » Michel Poletti avance que le praticien aurait donc proposé au sculpteur de réaliser son buste dans le but de le distraire²³¹. Les séances se tiennent donc au cours des mois de mai et juin 1875, dans une tente installée sur la plage. Ainsi deux bustes distincts prennent forme dans ces pénibles instants. Selon Emmanuelle Delapierre, Carpeaux aurait « essentiellement modelé » le premier en terre cuite (*ill. 106 – Cat. 94*) et Bernard se serait attaché aux retouches sur le second moulé en plâtre (*ill. 107 – Cat. 95*). Même si Bernard semble avoir effectué l'essentiel du buste, en raison de l'incapacité physique du maître, on ne peut enlever à Carpeaux

²²⁵ CLÉMENT-CARPEAUX Louise, *La Vérité sur l'œuvre et la vie de J.-B. Carpeaux (1827-1875)*, t. II, Paris, Impr. De Dousset et Bigerelle, 1934-1935, p. 150.

²²⁶ Valenciennes, musées des Beaux-arts, album dit des fiançailles (n°inv. : CD 254), f. 45, dédicace « A mon compatriote Payen Nice JBte Carpeaux Nice 1875 ».

²²⁷ Cette idée de photographie semble avoir été initiée par Cyrille Lamy, gestionnaire du nouvel atelier, lequel conseille à Victor Bernard, alors directeur artistique de l'atelier, dans une lettre datée du 17 avril 1875 de faire photographier Carpeaux ou de réaliser lui-même son buste.

²²⁸ Valérie Fould est l'épouse de Gustave Fould et aussi la maîtresse du prince Stirbey.

²²⁹ Lettre de Carpeaux à Bruno Chérier, Nice, 3 mai 1875. Cette lettre fut transcrite par FROMENTIN Édouard, « Jean-Baptiste Carpeaux. Essai biographique, la vie, l'œuvre du statuaire valenciennois d'après sa correspondance », *Valentiana*, n°19, juin 1997, p. 209.

²³⁰ CLÉMENT-CARPEAUX Louise, *op. cit.*, tome 2, 1934-1935, p. 150.

²³¹ POLETTI Michel, *op. cit.*, 2012, p. 186.

l'idée et la mise en œuvre de l'ébauche. Louise Clément-Carpeaux rapporte en effet que : « C'est son pouce à lui [Carpeaux] qui met en place le modèle et modèle le front, les traits creusés par la souffrance ; il précise le port et l'attache de la tête sur le cou²³². », puis elle ajoute ces quelques lignes permettant de distinguer le travail de son père et du praticien : « l'étude directe de Carpeaux est celle où les mèches de cheveux sont sommairement indiquées. Bernard a dû les trouver préjudiciables à la vente commerciale qu'il va tenter et les a « retravaillées » à sa guise sur le deuxième modèle²³³. » D'ailleurs sur un exemplaire en bronze appartenant à la collection Univers du Bronze à Paris, nous retrouvons la double signature « V. Bernard et J.-B. Carpeaux », confortant cette hypothèse d'un travail à quatre mains. Ce buste est rapidement voué à l'édition. L'atelier de Carpeaux, alors dirigé par Cyrille Lamy et Victor Bernard, étant en déclin²³⁴, l'édition du portrait du maître intervient comme un dernier sursaut pour tenter de relancer la production²³⁵.

Animé par la quête de la ressemblance à l'extrême, Carpeaux dévoile ainsi, avec l'aide de Bernard, sa tristesse et son affaiblissement : le buste le montre la tête abaissée, incapable de redresser le menton et le regard sinistre. C'est précisément cet état de faiblesse extrême traduit sur son visage émacié qui frappe à la vue de son masque mortuaire (*ill. 108*) réalisé par l'un de ses élèves d'origine italienne, Jean-Baptiste Sceto. Tristesse et affaiblissement qu'il exprime dans une autre lettre destinée à Bruno Chérier en avril 1875 (*ill. 109*), lettre au bas de laquelle il ajoute un croquis à l'encre noire de son buste :

Le buste que Bernard a fait de moi est une ébauche brutale faite en deux séances de une heure ; Blagny l'a trouvé si beau qu'il a voulu que l'on fit le moulage sans y toucher davantage. Bernard t'en donnera une épreuve, voici le croquis, juge ; qu'en dis-tu, mon cher & vieil ami ! Ce n'est pas une pose académique ni martiale, c'est bien triste à voir ; mais que veux-tu ? je suis comme ça²³⁶.

En 1874 Carpeaux peint un *Autoportrait* (*ill. 110*) qui amorce les suivants dans la représentation de sa déchéance physique. Ce tableau semble constituer « un hommage pictural à Vélasquez et à son siècle²³⁷. » Durant l'été 1874, alors qu'il séjournait chez son ami Bruno

²³² CLÉMENT-CARPEAUX Louise, *op. cit.*, tome 2, 1934-1935, p. 150.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ Le déclin de l'atelier d'édition de Carpeaux est dû à la disparition des cachets de l'atelier ainsi qu'à l'interruption provisoire de la production pour inventaire.

²³⁵ Voir la lettre de Cyrille Lamy à Victor Bernard datée du 17 avril 1875 dans laquelle Lamy conseille à Bernard de faire photographier Carpeaux ou de réaliser lui-même son buste (AMVFC I. XI, f. 3v).

²³⁶ Lettre de Carpeaux à Bruno Chérier, Nice, avril 1875, Paris, musée d'Orsay (inv. Aut. 157).

²³⁷ DRAPER James David, art. cit., 2014, p. 241.

Chérier, le maître achève un *Autoportrait* (ill. 111) des plus bouleversants. Dans cette huile sur toile, conservée au musée d'Orsay, l'artiste apparaît de manière frontale, le visage surgissant d'un fond sombre et vapoureux, le regard fixe, sentant s'approcher son inéluctable fin. Comme le remarque James David Draper, à l'occasion de la rétrospective Carpeaux en 2014 : « Le peintre s'efforce désespérément de focaliser son regard sur un miroir, sans prêter attention à ses cheveux et à sa barbiche en désordre²³⁸. » Peu après, à l'automne de la même année, Carpeaux achève son dernier *Autoportrait*, aussi intitulé *Carpeaux criant de douleur* (ill. 112). La traque de l'intériorité est ici à son comble, Carpeaux jette sur la toile ses sentiments de douleur et d'angoisse et étale « sans complaisance ni ostentation son état physique²³⁹. » Ces quelques lignes envoyées à Gabrielle Foivart, son élève, en rendent compte : « Je ne suis plus qu'une brute par l'effet des douleurs. La maison de Chérier ressemble au Jardin des Plantes. On y entend des cris la nuit²⁴⁰. » L'autoportrait s'impose alors pour le maître comme exutoire à la souffrance.

Dans le cas de Carpeaux, comme pour Antonio Canova (1757-1822) avant lui, le désaveu de l'autoportrait sculpté au profit de son homologue peint peut s'expliquer par la rapidité d'exécution d'une peinture ou même d'un dessin ainsi que par des coûts moindres. C'est précisément ce qu'avance Pierre Vaisse : « Les sculpteurs qui se sont représentés plusieurs fois l'ont fait, de préférence, en peinture : ainsi de Canova, ou de Carpeaux, sans doute parce qu'il est plus rapide et moins coûteux de manier le pinceau²⁴¹. » Il est cependant particulièrement intéressant que Carpeaux choisisse la terre cuite pour son ultime autoportrait, le rapprochant toujours un peu plus de la mort²⁴², un peu comme si seule la sculpture lui permettait d'asseoir sa postérité, confirmant ainsi la prophétie de David d'Angers : « jusqu'au bout, sans relâche, les doigts de Carpeaux auront modelé de la glaise²⁴³. »

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ MARGERIE Laure de, « Carpeaux, peintre et sculpteur », in cat. exp. *Carpeaux peintre*, Valenciennes, musée des beaux-arts, 8 octobre 1999-3 janvier 2000, Paris, musée du Luxembourg, 24 janvier-1^{er} avril 2000, Amsterdam, Van Gogh Museum, 21 avril-27 août 2000, p. 90.

²⁴⁰ Cat. exp. *Carpeaux peintre*, Valenciennes, musée des beaux-arts, 8 octobre 1999-3 janvier 2000, Paris, musée du Luxembourg, 24 janvier-1^{er} avril 2000, Amsterdam, Van Gogh Museum, 21 avril-27 août 2000, p. 87. Cité par DRAPER James David, art. cit., 2014, p. 241.

²⁴¹ VAISSE Pierre, « L'autoportrait. Questions de Méthodes », *Romantisme*, n°56, 1987, p. 105.

²⁴² Notons que l'autoportrait est un genre qui, par le biais de l'introspection, interroge la mort. Voir à ce sujet : HOLSTEN Siegmar, « Im Angesicht des Todes », *Das Bild des Künstlers*, Hambourg, Kunsthalle, 16 juin-27 août 1978, p. 34-43.

²⁴³ DRAPER James David, art. cit., 2014, p. 241. L'auteur fait ici référence à cette phrase de David d'Angers : « Si on lui coupait la tête, ses doigts continueraient à modeler l'argile ». Cité dans Georges Gromont, André Fontainas et Louis Vauxcelles, *Histoire générale de l'art français de la révolution à nos jours, t. II, L'Architecture ; La Sculpture*, Paris, Librairie de France, 1925, p. 232.

2.4.2 L'épreuve de soi en trois dimensions

La difficulté pour les sculpteurs d'exécuter leur propre autoportrait pourrait s'expliquer par la complexité technique qu'ils peuvent rencontrer à se représenter en trois dimensions, c'est-à-dire de face, de profil, de dos et même vu du dessus. Ainsi ne pouvant aisément s'observer dans un miroir sous tous ces angles, une alternative à la compréhension de leurs multiples faces était de recourir au moulage sur nature. Cette technique aurait pu constituer une des clefs du développement de l'autoportrait en sculpture, mais l'histoire de l'art en a voulu autrement.

Albert Bartholomé, qui s'est représenté à mi-corps, penché au chevet de son épouse Prospérie de Fleury dont il a sculpté de mémoire l'image pour le monument funéraire qu'il réalise en 1887 (*ill. 113 – Cat. 9*), emploie, dans le secret de son atelier, la technique du moulage sur nature comme véritable document de travail. Comme il le fait remarquer : « Il s'agissait d'une chose destinée à n'être jamais exposée. J'étais mon propre modèle et ne pouvant bien me voir je me suis aidé de moulages partiels faits sur moi²⁴⁴. » Ces propos de l'artiste expliquent avec une grande pertinence les motivations pratiques qui l'ont poussé, dans l'intimité, à mouler certaines parties de son corps. Notons qu'en complément du moulage sur nature, Bartholomé emploie la photographie qu'il intègre pleinement dans son processus de création. En témoigne une photographie prise par Degas (*ill. 114*) où on le voit en plein exercice de composition, occupé à poser aux côtés du buste à mi-corps de sa défunte épouse. Il semble chercher la meilleure pose à adopter pour se représenter à ses côtés, réfléchissant ainsi à l'assemblage des deux portraits. Sur cette photographie, nous remarquons en effet que la main gauche de l'artiste est déjà posée sur le coussin mortuaire, tandis que la position de la main droite diffère de la version achevée, l'artiste qui enserrait les mains de son épouse décide de la poser délicatement sur son épaule, dans un geste de tendresse absolue. Ainsi la photographie, en ce second XIX^e siècle, joue un rôle clef dans l'élaboration de l'image de soi, facilitant pour un artiste l'appréhension de son visage. Pierre Vaisse souligne d'ailleurs son utilité : « Loin de porter atteinte à l'autoportrait, elle a au contraire favorisé son essor [...]»²⁴⁵ » Notons d'ailleurs que

²⁴⁴ LAS de Bartholomé à Rodin en date du 4 mai 1891, Paris, Archives du musée Rodin. Voir aussi PAPET Édouard, « À fleur de peau. Le moulage sur nature au XIX^e siècle », in cat. exp. *À fleur de peau, le moulage sur nature au XIX^e siècle*, Paris, musée d'Orsay, 29 octobre 2001-27 janvier 2002, Leeds, Henry Moore Institute, 16 février-19 mai 2002, Hambourg, Kunsthalle, 14 juin-1^{er} septembre 2002, Ligornetto, Museo Vela, Office fédéral de la culture, 14 septembre-17 novembre 2002, p. 31-32, note n°40.

²⁴⁵ VAISSE Pierre, art. cit., 1987, p. 105.

Degas a recourt, à de nombreuses reprises, à la photographie. Il réalise par exemple dans la décennie 1890 son autoportrait photographié (*ill. 115*) sur lequel il apparaît de profil gauche. Cette photographie de Bartholomé, grâce à laquelle nous comprenons l'intention de l'artiste, rend compte de son obsession à maîtriser le nouveau médium : « soutenu par une volonté tenace, s'appuyant sur une observation attentive et persévérante de la réalité, il apprenait au jour le jour son nouveau métier, auquel il s'attachait davantage à toute heure²⁴⁶. »

La pratique du moulage sur nature est vivement décriée au XIX^e siècle²⁴⁷. D'ailleurs lors du concours pour le Prix de Rome, l'École des beaux-arts interdit cette technique aux candidats en loges. De façon plus générale en sculpture, cette pratique pouvait être admise à la condition qu'elle ne dépasse pas le stade de document de travail et demeure fidèle à la volonté didactique. Il ne devait en aucun cas apparaître comme un élément constituant une œuvre à part entière. David d'Angers ne clamait-il pas : « Ce fac-similé de nature [...], ce calque inanimé de la vie ne doit servir à l'artiste qu'à titre de note²⁴⁸. » Édouard Papet indique cependant la défiance des sculpteurs à avouer la pratique du moulage sur nature : « Souvent des sculpteurs étaient très réticents à confesser leur pratique personnelle du moulage sur nature et insistaient sur l'aspect strictement privé de l'événement²⁴⁹ » comme c'est le cas pour Bartholomé. Puisque cette technique a longtemps été méprisée²⁵⁰, la plupart des artistes abandonnent l'idée de peur d'être fustigés par la critique. Alors que le moulage sur nature pouvait être une alternative à la difficulté pour les sculpteurs de se représenter en trois dimensions, la mauvaise presse que connaît cette technique au XIX^e siècle contribue très probablement au fait que les autoportraits en sculpture restent marginaux.

* *
*

L'intime s'exprime dans l'autoportrait sculpté à travers différentes formes de l'autoreprésentation de l'artiste comme l'assure l'historien de l'art Albert E. Elsen à propos des

²⁴⁶ LOYRETTE Henri, *Degas*, Paris, Fayard, 1991, p. 505, note n°282.

²⁴⁷ Voir CHEVILLOT Catherine, « Réalisme optique et progrès esthétique : la fin d'un rêve », *Revue de l'art*, n°104, 1994 (2^{ème} trimestre), p. 22-29.

²⁴⁸ David d'Angers, *Les Carnets de David d'Angers*, t. II (1838-1855), Paris, Plon, 1958, p. 416-417.

²⁴⁹ PAPET Édouard, « À fleur de peau. Le moulage sur nature au XIX^e siècle », in cat. exp. *À fleur de peau, le moulage sur nature au XIX^e siècle*, Paris, musée d'Orsay, 29 octobre 2001-27 janvier 2002, Leeds, Henry Moore Institute, 16 février-19 mai 2002, Hambourg, Kunsthalle, 14 juin-1^{er} septembre 2002, Ligornetto, Museo Vela, Office fédéral de la culture, 14 septembre-17 novembre 2002, p. 30-31.

²⁵⁰ Rappelons le scandale encore récent qu'avait provoqué *L'Âge d'Airain* (1977) de Rodin ou plus avant en 1847 *La Femme piquée par un serpent* d'Auguste Clésinger (1814-1883) qui avait eu recours au moulage sur nature du corps d'une demi-mondaine Apollonie Sabatier. Voir CORPATAUX Jean-François, *Le Corps à l'œuvre*, Genève, Librairie Droz, 2012, p. 34-40, 44-48, 51-59, 65-82.

autoportraits de sculpteurs : « Dans les premières années de la sculpture moderne on retrouve à la fois des autoportraits directs et indirects ou encore de substitution²⁵¹. » Ainsi l'autoportrait traduit chez l'artiste une volonté de se mettre en scène, une confrontation avec soi-même, une démarche d'auto-analyse ainsi qu'un commentaire critique de la vie personnelle de l'artiste. Si en peinture « il n'existe pratiquement pas d'artiste qui n'ait fait son propre portrait dans sa jeunesse²⁵² », cette assertion ne se vérifie pas vraiment en sculpture. En effet la plupart des autoportraits de sculpteurs semblent être des œuvres de maturité correspondant parfois à un tournant artistique dans la carrière de l'artiste, comme le montre l'autoportrait chez Carriès ou chez Gauguin. Alors que certains sculpteurs à l'instar de Carpeaux ou encore Gauguin font le choix de reproduire uniquement leur visage, rares sont les sculpteurs comme Carriès à se représenter avec les instruments qui caractérisent leur profession. Pour cela et à la différence du buste, le portrait à mi-corps permet l'inclusion d'attributs. C'est plus particulièrement dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle que l'autoportrait sculpté connaît un certain essor, essor somme toute assez réservé puisque les exemples, qui deviennent presque des archétypes, restent peu nombreux au regard du portrait sculpté, dans ce siècle où « plus que d'autres, le XIX^e siècle, aurait droit au titre de "siècle des portraits"²⁵³. » Tandis qu'au XX^e siècle, ce ne sont plus les circonstances vécues qui engagent l'artiste à se représenter, comme l'exprime clairement Erika Billeter : « Le soi devient un médium comme un autre, support du concept image. [...] un narcissisme extrême [...] bien davantage un hymne de l'artiste à sa propre image ...]²⁵⁴. »

Même si par définition l'autoportrait serait le genre le plus intime car il tend à dévoiler l'intériorité de l'artiste, et que certains sculpteurs dépassent les difficultés que le genre impose, sa relative rareté en sculpture pourrait être le signe que l'intime s'exprimerait alors peut-être davantage dans le genre du portrait. L'artiste transfère alors le regard de soi vers le regard sur les autres.

²⁵¹ ELSEN Albert E., *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*, New-York, George Braziller, 1974, p. 39 : « In early modern sculpture there are both direct and indirect or surrogate self-portraits. »

²⁵² BILLETER Erika, cat. exp. *L'Autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Lausanne, musée cantonal des beaux-arts, 18 janvier-24 mars 1985, Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 19 avril-9 juin 1985, Berlin, Akademie der Künste, 1^{er} septembre-6 octobre 1985, p. 17.

²⁵³ DUFOUR Hélène, *Portraits, en phrases : Les recueils de portraits littéraires au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1997, p. 9.

²⁵⁴ BILLETER Erika, *op. cit.*, 1985, p. 25.

Chapitre 3

La fabrique de l'intime¹ : la part de l'intime dans le portrait sculpté

Un beau buste est une grande œuvre, et nos statuaires semblent quelquefois l'oublier ; car il n'est pas rare de voir des noms célèbres signer des bustes insignifiants. Le portrait est pourtant la branche la plus vivante de l'art, celle où l'artiste peut mettre le plus de vérité et déployer le plus d'esprit. Tous les grands maîtres nous ont prouvé, du reste, qu'ils ne plaçaient point les bustes au second rang, mais, au contraire, qu'ils leur accordaient une attention spéciale².

Claude Vignon³ célèbre dans ces quelques lignes rédigées à l'occasion du Salon de 1853 l'art du portrait sculpté en le plaçant à un haut degré de qualité artistique. Près de trente années plus tard, Henri Jouin réalise l'ampleur que prend le genre du portrait lorsqu'il écrit : « Faites un appel imprévu aux statuaires de France, demandez-leur de produire leur œuvre la plus récente, ils apporteront un buste. C'est la tête humaine qui est l'objet le plus constant de leur étude⁴. » Bien que le genre connaisse un essor au XVIII^e siècle, c'est au XIX^e siècle et plus encore dans sa seconde moitié qu'il devient un phénomène sans commune mesure⁵. Au XIX^e siècle, les sculpteurs n'ayant jamais pratiqué l'art du portrait sont rares voire inexistantes, d'ailleurs l'enseignement dispensé à l'École des beaux-arts invite les élèves à représenter le visage humain jusque dans ses passions les plus subtiles, depuis la mise en place du concours de la tête d'expression préalable à la sculpture historique en 1759, sous l'impulsion du comte de Caylus. Précisons toutefois qu'un buste n'est pas forcément un portrait ni un portrait sculpté. Le terme de buste s'emploie aussi en peinture et historiquement le buste avait une fonction d'apparat, puisque les empereurs romains étaient portraiturés sous cette forme. Si l'autoportrait, genre de l'introspection s'il en est, ne cesse de croître au XIX^e siècle, son utilisation en sculpture

¹ En référence à l'exposition *Rodin : la fabrique du portrait. Rodin face à ses modèles*, Paris, musée Rodin, 10 avril-23 août 2009, Angers, musée des beaux-arts, 4 décembre 2009-28 mars 2010, Amiens, musée de Picardie, 5 juin-5 septembre 2010.

² VIGNON Claude, *Salon de 1853*, Paris, Dentu, 1853, p. 29.

³ Claude Vignon (1828-1888) est le pseudonyme de Noémie Cadiot

⁴ JOUIN Henri, *La Sculpture aux Salons de 1881, 1882, 1883 et à l'Exposition nationale de 1883*, Paris, 1884, p. 106-107 cité par BARBILLON Claire, « Que disent les descriptions de portraits sculptés au XIX^e siècle ? », *La description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, actes de colloque, Rome, Villa Médicis, 13-15 juin 2004, p. 229.

⁵ Dans la période plus de la moitié des œuvres exposées à la section sculpture étaient des bustes.

demeure, malgré les exemples précédemment étudiés⁶, somme toute assez marginale par rapport à son utilisation en peinture. Le portrait sculpté, qui invite à attirer l'attention sur le visage, pourrait être le moyen par lequel le sculpteur parviendrait à révéler l'intime. Ainsi un des enjeux fondamentaux dans l'étude de l'intime et de la sculpture est de comprendre comment la notion d'intime parvient à atteindre le portrait sculpté dans le second XIX^e siècle ?

3.1 Du portrait sculpté au portrait intime sculpté

3.1.1 Usages du portrait sculpté

Le mythe fondateur du portrait apparaît dans la légende que Pline l'Ancien donne à propos de l'invention du dessin et de la sculpture. La fille du potier Butadès de Sicyone entreprend de tracer le contour de l'ombre du visage de son amant, ombre projetée par la lumière d'une lampe sur un mur, afin de préserver le souvenir de l'être aimé⁷. Le portrait n'était pas considéré comme un genre noble. Rappelons la hiérarchie des genres, communément admise par André Félibien en 1667 dans une préface des conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, où le portrait n'arrive qu'en troisième position, derrière la peinture d'histoire et la peinture de genre. Félibien ajoute à ce propos qu'« un peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants⁸. » Bien que le genre connaisse un essor au XVIII^e siècle, c'est au cours du second XIX^e siècle qu'il triomphe, avec l'arrivée notamment de nouveaux commanditaires parmi la bourgeoisie. Le genre du portrait exige que les artistes portent leur attention sur le visage qui est, comme l'évoque Roland Recht lorsqu'il fait référence à Henri de Mondeville, médecin de Philippe le Bel : « la partie la plus noble du corps parce qu'il est la plus fragile⁹. » En sculpture aussi, le portrait revêt une importance majeure. Dans l'*Esthétique*

⁶ Voir chapitre 2.

⁷ Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXV, XLIII, 1985 : « En voilà assez et plus qu'il n'en faut sur la peinture. Il serait convenable d'y rattacher ce qui concerne le modelage. En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son intervention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher. »

⁸ FÉLIBIEN André, « Préface », *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris, F. Leonard, 1668.

⁹ RECHT Roland, « L'art de paraître », cat. exp. *À qui ressemblons-nous ? : le portrait dans les musées de Strasbourg*, Strasbourg, Ancienne douane, 22 avril-31 juillet 1988, p. 16.

du sculpteur (1888) Henry Jouin insiste sur la nécessité de l'étude de la tête humaine dans l'art de la sculpture :

Le buste est à la base de toute œuvre sculptée. Les plus grands maîtres ont excellé dans le buste. Essayez donc de modeler un corps d'homme et de répandre la vie, le mouvement, l'éclat, les divins rayons du génie sur ce verbe d'argile qui est pensée, si la tête humaine vous est un obstacle ! [...] Où chercher le signe des passions, sinon sur les traits du visage ? Où le jeu de l'esprit, les battements du cœur seront-ils saisissables, si ce n'est sur le front, l'œil et les lèvres¹⁰ ?

Cette idée est ainsi confirmée par Roland Recht dans le catalogue de l'exposition *À qui ressemblons-nous ?* qui s'est tenue à Strasbourg en 1988 : « L'idée de représenter l'homme sous la forme d'un buste est conforme à une croyance ancienne, proclamant que le visage – en tout cas le haut du corps – est la partie la plus noble, et aussi la plus propre à l'expression¹¹. »

Relevant de la sphère publique aussi bien que privée, le portrait répond à de multiples problématiques conférant au genre une polysémie enrichissante qui peut parfois paraître contradictoire : portrait allégorique, d'apparat, psychologique, caricature, autoportrait, etc. Autant de catégories qui répondent à des attentes et à des conventions propres – représenter la fonction sociale, saisir l'intériorité de l'individu, idéaliser ou parodier une personne – et qui complexifient l'essence du portrait. Le genre du portrait sculpté au XIX^e siècle est inondé par le portrait du « Grand Homme » allant de pair avec la multiplication de la statuaire publique. Qu'il soit en buste, en médaillon, en pied ou en majesté, le portrait du « Grand Homme » tirant le plus souvent sa popularité de la sphère politique, militaire, religieuse, savante, littéraire, philosophique ou artistique, occupe en France pendant la seconde moitié du XIX^e siècle une place prépondérante dans le genre du portrait sculpté. Bien que le Second Empire érige déjà des monuments en son honneur, le phénomène s'accroît et se démocratise sous la Troisième République qui, après le traumatisme de la guerre de 1870, se lance à la recherche de nouveaux guides pour le peuple, voulant en finir avec les représentations de monarques de l'Ancien Régime et des saints de l'Église catholique. À travers ces portraits de « Grands Hommes » dont

¹⁰ JOUIN Henry, *Esthétique du sculpteur*, Paris, Librairie Renouard – Henri Laurens éditeur, 1888, p. 188-189 (Annexe 2J). Notre citation est tirée du chapitre X consacré à l'étude du buste, paragraphe II : Une étude approfondie de la tête humaine est indispensable au sculpteur.

¹¹ RECHT Roland, « Section VI : le buste », *op.cit.*, 1988, p. 142.

le culte conduit à la pédagogie de l'exemplarité, sont développés de grands thèmes comme la Révolution, la République, la laïcité, le progrès, le patriotisme voire le nationalisme¹².

Qu'il s'agisse d'un portrait de contemporain ou d'un portrait dit historique, le sculpteur était tenu de respecter les caractères physiques du modèle. La sculpture dite historique était nécessairement d'une extrême précision. En effet le sculpteur se devait de représenter le modèle à la mode de son temps et de ses fonctions. Prenons l'exemple du monument en l'honneur du céramiste *Bernard Palissy* (ill. 116), réalisé par Ernest Barrias et inauguré dans le square Félix-Desruelles à Paris en 1893. Barrias représente Palissy vêtu d'une culotte bouffante de son époque et de son tablier de travail. Il n'oublie pas de figurer les traités et les outils du céramiste de façon parfaitement lisible par le spectateur. Les attributs retracent la vie et l'œuvre du portraituré, afin de ne pas s'éloigner du souci de didactisme qui vise à éduquer par l'art le citoyen spectateur. Dans certains cas, la critique est tellement exigeante que l'exactitude de l'iconographie doit être poussée à l'extrême par le sculpteur. Un autre exemple met en lumière le principe de rigueur requis dans le portrait académique¹³. Jugeant le portrait d'*Émile Littré* (1801-1881, ill. 117) par Gustave Deloye d'une facture empreinte d'une trop grande liberté ne respectant pas les codes dictés par l'Académie des beaux-arts, Roger Ballu refuse cette première version pour le motif suivant :

M. Littré est représenté en costume de travail, c'est-à-dire tel que M. Deloye l'a vu un jour, en chemise légèrement ouverte au cou avec un gilet montant, sans redingote ; la chemise s'échappe en manches larges sur les épaules et le buste est coupé à hauteur de l'estomac, de sorte que le socle tranche, pour ainsi dire, les bras à la partie supérieure, M. Deloye s'est manifestement inspiré de l'attitude des bustes florentins du XV^e siècle. La réminiscence est heureuse. Mais comme il convient maintenant de tenir compte des dimensions données par l'architecte de l'Institut, quant à la mesure des socles officiels, M. Deloye devra couper le buste aux épaules perpendiculairement ; cette opération ne

¹²Voir à ce sujet : BOIME Albert, *Hollow Icons : the Politic of Sculpture in Nineteenth-Century France*, Kent, Ohio, Kent state university press, 1987.

¹³ Albert Boime opère une distinction fondamentale entre les termes d'art officiel et d'art académique, distinction pouvant s'appliquer au genre du portrait. Selon l'auteur le premier répond à une commande de l'État et le second est réalisé par des membres de l'Académie des beaux-arts. Voir BOIME Albert, *The Academy and French Painting in 19th Century*, Londres, Phaidon, 1971, p. 15 : « lorsque l'on tente de définir les termes « officiel » et « académique », il est important d'en poser les limites, parce que l'évolution de l'art français au XIX^e siècle se fit dans une tension constante entre l'Académie et l'État. » Citation traduite par Christiane Dotal in DOTAL Christiane, *Gloires de marbre. Trois siècles de portraits sculptés à l'Institut de France*, Paris, 5 Continents Éditions – Institut de France, 2005, p. 51.

saurait apporter aucun préjudice à l'œuvre [...]. L'artiste devra retoucher la partie inférieure c'est-à-dire fermer le col de la chemise et l'entourer d'une cravate [...]¹⁴.

Même si le respect de la ressemblance est un critère qui prévaut, elle comporte néanmoins des limites faisant intervenir le portrait arrangé. C'est ce que soulève Christiane Dotal dans son ouvrage *Gloire de marbre* au sujet de la collection de portraits de l'Institut de France :

Si la ressemblance est assimilée à l'imitation intégrale et servile de la nature, elle peut ne pas relever du domaine des beaux-arts. En revanche, si elle se définit selon une imitation de la nature « arrangée » en faveur du modèle, elle s'inscrit dans une démarche artistique. [...] Cette imitation de la nature passée par le filtre de l'Académie se situe à la frontière extrêmement subtile et parfois complexe entre portrait « académique » et « portrait flatté » que le *Dictionnaire de l'Académie française* définit comme diminuant les défauts du modèle¹⁵.

Ainsi l'on comprend que le respect absolu de la nature n'est pas toujours souhaitable et que les sculpteurs ont recouru au portrait idéalisé¹⁶. L'idéalisation est une forme de nature arrangée. L'imagination, l'invention, « la reine des facultés¹⁷ » selon Baudelaire, est aussi une façon d'arranger la nature. Il est de ce fait parfois préférable d'arranger la nature que de la respecter scrupuleusement, au risque de voir invalidée une commande, comme ce fut le cas pour Rodin et son portrait de *Georges Clemenceau* (1911-1913) (*ill. 118*) dans lequel l'artiste avait choisi de faire ressortir une dignité et une grandeur dans les défauts physiques qui caractérisaient le modèle. Froissé par le réalisme sans concession d'un portrait qu'il juge peu

¹⁴ AN F²¹ 2072 : Lettre de Roger-Ballu, inspecteur adjoint aux Beaux-Arts au sous-secrétaire d'État, datée du 14 août 1881. Lettre citée par DOTAL Christiane, *op. cit.*, 2005, p. 55.

¹⁵ DOTAL Christiane, *op. cit.*, 2005, p. 42.

¹⁶ La question de la nature arrangée comme condition d'une démarche artistique est également au cœur du débat qui vise à refuser le statut artistique de la photographie. En atteste le texte de Baudelaire consacré au Salon de 1859 : « Dans ces jours déplorables, une industrie nouvelle se produisit, qui ne contribua pas peu à confirmer la sottise dans sa foi et à ruiner ce qui pouvait rester de divin dans l'esprit français. Cette foule idolâtre postulait un idéal digne d'elle et approprié à sa nature, cela est bien entendu. En matière de peinture et de statuaire, le *Credo* actuel des gens du monde, surtout en France (et je ne crois pas que qui que ce soit ose affirmer le contraire), est celui-ci : « Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature [...]. Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu. » Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie. Et alors elle se dit : « Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitudes (ils croient cela, les insensés !), l'art, c'est la photographie. » À partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. » BAUDELAIRE Charles, « Salon de 1859 – II Le public moderne et la photographie », *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 362-363. Notons que Baudelaire honnissait aussi le naturalisme en peinture pour les mêmes raisons.

¹⁷ BAUDELAIRE Charles, « Salon de 1859 – III La reine des facultés », *Ibidem*, p. 366-371.

flatteur, l'homme politique fait annuler la commande et s'oppose par-là à son exposition au Salon.

La seconde moitié du XIX^e siècle est touchée par le phénomène de la statuomanie¹⁸, si bien qu'à cette époque, rares sont les villes où ne sont pas érigés une statue ou un buste en hommage à leur gloire locale. Le portrait du « Grand Homme » s'exprime généralement au travers d'un monument public. Qu'il soit de bronze, de pierre ou de marbre, le personnage statufié est présenté sur un socle en pierre de forme géométrique, travaillé ou non¹⁹. Le socle sert souvent à expliquer au promeneur le sens du monument, soit par le biais d'inscriptions ou grâce à des bas-reliefs, ce qui démontre encore une fois le fort didactisme républicain. Le personnage peut être représenté seul ou accompagné soit d'une allégorie féminine soit de personnages secondaires qui prennent souvent place autour du piédestal. Ce schéma se retrouve dans le monument à *Eugène Delacroix*, réalisé par Jules Dalou et inauguré en 1890 au jardin du Luxembourg (*ill. 119*). En effet le buste monumental du peintre s'élève sur un piédestal autour duquel sont disposées les figures d'Apollon, du Temps et de la Gloire, illustrant des vertus morales plus que des faits biographiques précis. Les communes un peu plus modestes pouvaient quant à elles opter pour l'érection de bustes monumentaux auxquels s'ajoutaient les éléments que nous venons de citer. Ces portraits de places publiques connaissent une telle ferveur au cours du second XIX^e siècle qu'ils finissent par être décriés et par tomber en désuétude durant la première moitié du siècle suivant.

Au même titre que la statuomanie, nous pourrions parler de portraitomanie²⁰ au sujet de l'importance que prend le portrait sculpté durant la seconde moitié du XIX^e siècle²¹. En 1885, le quotidien *Le Matin* consacre un article à ce phénomène sous la plume de Gustave Goetschy

¹⁸ Voir à ce sujet : LE MEN Ségolène et MAGNIEN Aline (dir.), *La Statuaire publique au XIX^e siècle*, actes de journées d'études sur la statuaire publique au XIX^e siècle qui ont eu lieu les 16 et 17 novembre 2000 à l'université de Paris-X-Nanterre, Paris, Centre des monuments nationaux : Monum, Éditions du Patrimoine, 2004. Voir aussi CHEVILLOT Catherine et GEORGEL Chantal (dir.), *À nos Grands Hommes*, Cédérom, Paris, musée d'Orsay et INHA, 2004 et BARBILLON Claire, « Recherches sur les monuments publics sculptés : sources d'archives et bibliographie », in LE MEN Ségolène et MAGNIEN Aline (dir.), *op. cit.*, 2004, p. 198-211.

¹⁹ Voir CHEVILLOT Catherine, « Le socle », cat. exp. *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986, p. 241-251.

²⁰ Voir à ce sujet : WRONA Adeline, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann Editeurs, 2012, p. 99-100.

²¹ Voir MERKEL Ursula, *Das plastische Porträt im 19. Und frühen 20. Jahrhundert : ein Beitrag zur Geschichte der Bildhauerei in Frankreich und Deutschland*, Berlin, Akademie Verlag, 1995.

efficacement intitulé « portraitomanie²² ». Le nombre croissant de bustes exposés au Salon²³ à cette période témoigne de l'engouement grandissant d'une nouvelle catégorie de commanditaires²⁴ désireuse de posséder son effigie en ronde-bosse. Léonce Bénédite semble déplorer cet engouement : « Comme tous les ans, tous les hommes du jour ont leur place marquée dans ce Panthéon éphémère, ou, en termes moins respectueux, dans ce nouveau musée de M^{me} Tussaud²⁵. » Le buste souffre alors d'une image négative auprès d'une partie des critiques de l'époque, tel Alfred de Lostalot, qui lui reproche son déferlement : « Les bustes foisonnent, mais il en est peu qui valent la peine d'être regardés ; on sait que c'est la partie sacrifiée du Salon de sculpture ; tout le monde peut y exposer un buste ; il est inutile de savoir dessiner pour se présenter. Le public hésite beaucoup à se lancer à travers ces longues files ineptes ou ridicules, pour découvrir quelques œuvres de mérite, [...]»²⁶. » En témoigne également la faible quantité de lignes consacrées aux portraits en buste dans les comptes rendus de Salon, d'ailleurs souvent reléguées en fin d'article.

Une des expositions phares du second XIX^e siècle est celle des *Portraits des écrivains et journalistes du siècle (1793-1893)*, organisée en 1893 à la galerie Georges Petit (ill.). Le nombre de portraits sculptés présentés n'est pas négligeable puisqu'il représente près de dix pour cent des œuvres exposées²⁷. Alors que l'exposition *Portraits du siècle (1783-1883)*, organisée par la Société philanthropique au profit de ses fourneaux, de ses dispensaires et de ses asiles de nuit pour femmes et enfants à l'École des Beaux-arts à partir du 25 avril 1883 ne comporte aucun portrait sculpté, dans celle consacrée aux *Portraits d'Hommes et de Femmes Célèbres (1830-1900)*²⁸, organisée par la SNBA à Bagatelle en 1908, la sculpture représente un peu plus de douze pour cent²⁹ des œuvres exposées. La part des sculptures est plus élevée encore

²² GOETSCHY Gustave, « Portraitomanie », *Le Matin*, dimanche 22 novembre 1885. En voici un extrait : « [...] Il est incontestable, en effet, que jamais, au grand jamais, la portraitomanie n'a sévi sur une époque aussi furieusement que sur la nôtre en ce moment, et que cette névrose-là n'est pas de celles, qui s'imposent avec le moins d'attention aux méditations des Charcot, et des sous-Charcot, de la France et de l'étranger. »

²³ Voir CHEVILLOT Catherine, « Réalisme optique et progrès esthétique : la fin d'un rêve », *Revue de l'Art*, n°104, 1994, 2^{ème} trimestre, p. 23.

²⁴ Voir PONTUS Anne-Françoise, *Autour de la « Société Nouvelle » : un réseau artistique et amical à Paris au début du vingtième siècle (1900-1914)*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Dagen, Université Panthéon-Sorbonne, 2006, p. 304.

²⁵ BÉNÉDITE Léonce, « Les Salons de 1899, la sculpture », *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1899, I, p. 414.

²⁶ LOSTALOT Alfred de, « Salon de 1886, la sculpture », *Gazette des Beaux-arts*, 1886, II, p. 28.

²⁷ Sur les 993 œuvres exposées, 98 sont des sculptures, soit 9,87 %.

²⁸ *Catalogue des portraits d'hommes et de femmes célèbres (1830 à 1900) exposés par la Société Nationale des Beaux-Arts dans les palais du domaine de Bagatelle du 15 mai au 14 juillet 1908*, Paris, Moreau Frères éditeurs, 1908. Le règlement de l'exposition, rédigé par Alfred Roll, alors président de la SNBA, précise que : « Participeront à cette exposition, les Sociétaires Français et Étrangers ayant au moins 6 années de sociétariat. »

²⁹ Sur un total de 198 œuvres exposées, 25 relèvent de la sculpture, soit 12,62%.

à l'*Exposition rétrospective des portraits de femmes (1870-1900)* toujours organisée par la SNBA à Bagatelle, mais cette fois en 1907. L'étude du catalogue de cette exposition révèle que la part des portraits sculptés y est de vingt-quatre pour cent³⁰.

Même si cela dépend de facteurs tels que le thème précis des expositions et leurs propos ou encore le comité d'organisation, une tendance générale vers la multiplication du portrait sculpté se dessine vers la fin du XIX^e siècle et le tournant du XX^e siècle. Depuis le milieu du XIX^e siècle une tendance vers une meilleure reconnaissance artistique du portrait sculpté se dessine. Des sculpteurs à l'instar d'Alexandre Oliva (1823-1890) acquièrent dès l'Empire une solide renommée de portraitistes (*ill. 120*). Baudelaire a déjà amorcé cette reconnaissance dans sa critique du Salon de 1846 où il s'attache à expliciter « pourquoi la sculpture est ennuyeuse ». Dans son texte l'auteur reconnaît que la pratique du buste s'inscrit dans un versant intime de l'art : « Le buste est un genre qui demande moins d'imagination et des facultés moins hautes que la grande sculpture, mais non moins délicates. C'est un art plus intime et plus resserré dont les succès sont moins publics. Il faut, comme dans le portrait fait à la manière des naturalistes, parfaitement bien comprendre le caractère principal du modèle et en exprimer la poésie ; car il est peu de modèles complètement dénués de poésie³¹. »

3.1.2 Vers une intimité révélée : spécificités et signes de l'intime dans le portrait sculpté

« C'est sur le visage que réside spécialement la vie, le caractère et la physionomie. »

Denis Diderot,

Pensées détachées sur la peinture, la sculpture,

l'architecture et la poésie, 1776

Cette assertion de Diderot corrobore celle affirmant que les yeux sont le miroir de l'âme, faisant ainsi du visage un élément indispensable dans le rendu de l'être.

En sculpture, le portrait intime donne de prime abord naissance à une sculpture relevant davantage de la sphère privée que de la sphère publique. Parfois cette sculpture peut être le fruit

³⁰ Sur un total de 176 œuvres exposées, 43 relèvent de la sculpture, soit 24,43%.

³¹ BAUDELAIRE Charles, « Salon de 1846 – chapitre XVI Pourquoi la sculpture est ennuyeuse », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 489 (Voir Annexe 2A).

d'une initiative personnelle de l'artiste, s'inscrivant de fait dans une démarche spontanée plutôt que dans une commande, même si cette dernière ne peut être totalement exclue puisque certaines commandes s'inscrivent toutefois dans le développement du portrait intime sculpté. Par ailleurs un des *leitmotive* du genre du portrait est la question de la ressemblance. Intimité et ressemblance sont des concepts qui jouent subtilement ensembles. La notion de ressemblance demeure cependant indépendante de l'intime. Ces notions peuvent évoluer en parallèle, mais l'intime ne croît pas en mesure que le degré de ressemblance s'élève. Longtemps les artistes étaient préoccupés par le souci de rendre le plus fidèlement possible l'apparence, les traits du modèle qu'ils portaituraient. Le respect de la *mimesis* était indéfectible. Réussir à l'atteindre était considéré comme « *le plus haut degré du progrès artistique*³². » Bien qu'omniprésent chez certains sculpteurs, le précepte tend chez d'autres à s'atténuer, comme ce fut le cas chez Rodin et Rosso. En s'écartant ainsi des carcans de la représentation strictement académique, l'artiste accorde davantage de liberté à son expression personnelle lui permettant de refléter l'intériorité du modèle, et dans cette veine Rodin se place comme poncif puisqu'il confiait dans un de ses entretiens avec Paul Gsell : « La ressemblance qu'il doit obtenir est celle de l'âme ; c'est celle-là seule qui importe : c'est celle-là que le sculpteur ou le peintre doit aller chercher à travers celle du masque. En un mot, il faut que tous les traits soient expressifs, c'est-à-dire utiles à la révélation d'une conscience³³. » La réunion des termes *portrait* et *intime* demande donc de se concentrer sur le regard que l'artiste porte sur l'autre et sur lui-même. Il entame alors une traque de l'intériorité, il cherche à scruter l'intime.

L'étude du portrait sculpté dans la seconde moitié du XIX^e siècle nous a permis de relever plusieurs signes, parfois récurrents, favorisant l'intime dans ce domaine. S'il est aisé en peinture d'identifier une œuvre appartenant à la sphère de l'intime, la tâche s'avère parfois plus ardue en sculpture. Ainsi dédicace, expression, attitude, port de tête, gestuelle, costume, éléments ajoutés sont autant de moyens utilisés en sculpture pour faire surgir l'intime. Le portrait intime revêt des formes assez variées, allant du portrait en buste au portrait à mi-corps et en pied ou encore être l'objet d'un bas-relief.

Si, comme le précise Jean Wirth, « l'apposition d'un nom sur l'image d'un être humain³⁴ » ou dans notre cas un titre donné à un portrait sculpté sert à son identification, il n'en

³² CHEVILLOT Catherine, art. cit., 1994, p. 23.

³³ RODIN Auguste cité par GSELL Paul, *Auguste Rodin. L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Lausanne, Mermod, 1953, p. 184-187.

³⁴ WIRTH Jean, « Introduction », *Le portrait. La représentation de l'individu*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, p. 10.

constitue aucunement un portrait intime. La dédicace s'avère cependant être un élément qui participe à conférer au portrait un caractère intime. Lorsqu'elle apporte un témoignage d'affection, la dédicace devient un élément fondamental dans l'intégration d'un portrait dans la sphère de l'intime. Dans le cas des portraits d'amis, la dédicace constitue un des éléments les plus significatifs. Charlotte Besnard (1855-1930) exécute le *Portrait de Madame Aman-Jean* (ill. 121 – Cat. 21) née Thadée-Caroline Jacquet en 1901 qu'elle dédicace de la sorte : « Thadée par son amie Charlotte Besnard », inscription que l'on peut lire sur le devant du socle. L'emploi du prénom de l'épouse d'Edmond Aman-Jean témoigne alors de la proximité entre le modèle et l'artiste. Ce portrait aux allures tendres, conservé au musée de La Piscine de Roubaix, révèle les liens amicaux et affectifs qui unissent les deux femmes. Il en va de même pour le portrait du peintre *Pascal Dagnan-Bouveret* (1892, ill. 122 – Cat. 240) par René de Saint-Marceaux. Le sculpteur habitué des portraits d'artistes du monde littéraire et artistique tel que Ernest Renan (1823-1892), Giovanni Boldini (1845-1931), ou encore Jean-Louis Forain (1852-1931), s'illustre avec le buste de Dagnan-Bouveret dans le registre de l'intime. La dédicace qu'il place au dos est alors explicite : « Dagnan-Bouveret par son ami St Marceaux 1892 ». Saint-Marceaux saisit ici son ami dans une attitude familière vêtu d'un costume breton. Même si la dédicace amicale participe assez souvent à l'expression de l'intime, prenons toutefois garde à ne pas la considérer comme preuve indubitable d'appartenance à la sphère intime.

Un geste ou une attitude peut s'avérer propices à la notion d'intimité. Si, comme le prétend Maurice Brock : « L'image ne dispose en effet que des mouvements du corps pour montrer les mouvements de l'âme³⁵ », le geste revêt une importance fondamentale. Ainsi lorsque le modèle penche légèrement la tête, cela peut constituer une attitude évoquant l'intime dans le portrait sculpté. C'est par exemple le cas de *Madame Bartholomé* (ill. 123 – Cat. 12), portrait de Florence Letessier (1872-1953), seconde épouse d'Albert Bartholomé (1848-1928) qui la peint ici les yeux mi-clos et la tête doucement inclinée vers la gauche. Plus convainquant encore est la tête qui repose sur la main. Retenons pour illustrer cette pose le portrait présumé de Prospérie de Fleury (1849-1887) par Edgar Degas³⁶, intitulé *Portrait, tête appuyée sur la main* (ill. 124 – Cat. 194) dans lequel la première épouse de Bartholomé s'abandonne au sommeil, le visage délicatement posé sur la main gauche. Albert Bartholomé conçoit en plâtre le portrait de son amie *Madame Forain* (1892, ill. 125 – Cat. 10), la présentant

³⁵ BROCK Maurice, « Le portrait en tension perpétuelle », *Studiolo*, n°4, 2006, p. 12.

³⁶ Voir REFF Théodore, « The Morbid Content of Degas' Sculpture », *Apollo*, août 1995, n°402, p. 68. L'auteur mentionne les différentes interprétations concernant l'identité du modèle.

à mi-corps, les épaules dénudées, la tête reposant sur ses bras croisés. Ce portrait empreint d'une grande douceur suscite l'intérêt d'Edmond Pottier à l'occasion du Salon de 1892 qui écrit dans la Gazette des beaux-arts : « Je crois devoir faire une place à part à un original essai de M. Bartholomé qui, non content de montrer dans le portrait de *Madame F**** tout le haut du corps, trouve moyen de conserver les bras entiers par un geste gracieux qui les ramène auprès de la tête. Là encore, comme dans la sculpture monumentale, cet artiste a marqué l'art du portrait d'une empreinte très personnelle³⁷. »

Ce portrait de Bartholomé se démarque par l'intensité de la relation geste-regard-spectateur³⁸. Bartholomé joue une fois de plus avec l'attitude de son modèle afin d'accroître le sentiment d'intimité dans le portrait de *M^{me} Dubufe* (1895, ill. 126 – *Cat. 11*) qu'il représente à demi-allongée sur un fauteuil, la tête maintenue par son bras droit. Le délicat portrait de *Madame Aman-Jean* (1902, ill. 121) par Charlotte Besnard (1854-1931) montre la jeune femme les yeux mi-clos, la tête inclinée vers l'épaule gauche et appuyée sur ce qui semble être un coussin. Cette pose mélancolique ancre ce buste dans le courant symboliste³⁹. Le jeune Antoine Bourdelle réalise en 1897 un délicat portrait de son amie montalbanaise et amante *Marie Laprade avec main* (ill. 127 – *Cat. 32*) aussi appelé *Tête de Marie Laprade à la ville*⁴⁰. Ce portrait, proche d'un pastel (ill. 128) conservé lui aussi au musée Bourdelle, présente sa tendre amie, le cou emmitoufflé dans ce qui ressemble à un col de fourrure, qu'elle maintient fermé à l'aide de sa main. Marie Laprade devient vite son modèle de prédilection, si bien qu'il lui consacre « plusieurs sculptures, peintures et pastels et l'immortalise par la photographie⁴¹. » Ce portrait de *Marie Laprade avec main* est directement issu du double portrait de *Marie Laprade, double portrait dans l'intimité et dans le monde* (vers 1897, ill. 129 – *Cat. 31*). Le titre *Zwei Seelen* ou *Deux Ames* porté au bas de l'œuvre illustre la volonté du sculpteur de figurer son amante à la fois dans une dimension publique et dans une dimension privée, portant aussi bien fourrure que simple fichu.

³⁷ POTTIER Edmond, « Les Salons de 1892 », *GBA*, 1892, II, p. 22.

³⁸ Dans son article « Le portrait en perpétuelle tension », *Studiolo*, n°4, 2006, p. 12, Maurice Brock souligne « l'intensité de la mimique et la véhémence de la relation que le geste et le regard instaurent avec le spectateur ou avec un tiers » dans les portraits d'Andrea Odoni (1527) par le peintre vénitien Lorenzo Lotto et de Jacopo Strada (1567-1568) par Titien.

³⁹ Voir RIVIÈRE Anne, « notice n°62 : Madame Aman-Jean », in cat. exp. *Des Amitiés modernes. De Rodin à Matisse. Carolus-Duran et la Société nationale des beaux-arts 1890-1905*, Roubaix, La Piscine – musée d'Art et d'Industrie André-Diligent, 9 mars-9 mai 2003, p. 186.

⁴⁰ Cat. exp. *Laprade et Bourdelle vers 1900*, Paris, musée Bourdelle, juin-octobre 1983, n°150.

⁴¹ CANTARUTTI Stéphanie, *Bourdelle*, Paris, Ed. Alternatives, 2013, p. 38. Cet ouvrage accompagne l'exposition « Bourdelle intime » présentée au musée Bourdelle à Paris, du 13 novembre 2013 au 23 février 2014.

Le costume peut lui aussi être un indice de l'intime en sculpture. En 1902 Gustave Crauk (1827-1905), exécute un deuxième portrait de Claire Salles, fille aînée de Gustave Eiffel, dans lequel il laisse parler davantage sa sensibilité. L'œuvre, intitulée *Le Matin* (ill. 130 – Cat. 166), présente le modèle en pied et portant pour seule tenue un long peignoir. La jeune femme est ici présentée au réveil dans une attitude voluptueuse, élégante et sensuelle. Cette statue occupe une place à part dans l'œuvre du sculpteur valenciennois, intime de la famille Eiffel demeurant également à Meudon. Crauk est par exemple convié aux grandes fêtes d'anniversaire données en l'honneur de Claire Salles à Sèvres⁴² ainsi qu'à séjourner à la Villa Salles à Beaulieu (Alpes Maritimes) comme en témoignent plusieurs lettres du sculpteur en avril 1905⁴³. Authentiquement naturaliste et d'une plus grande liberté artistique, cette sculpture s'avère être avant tout une œuvre personnelle, une des très rares œuvres intimistes de Gustave Crauk⁴⁴. *Le Matin* illustre ainsi comment une attitude et un vêtement parviennent à inscrire une œuvre dans le domaine de l'intime. Dans une autre mesure, la représentation du génie de Balzac par Rodin dans la célèbre statue réalisée à l'occasion de la commande de la Société des Gens de Lettres en 1891 semble à l'évidence contraire à l'intime, pourtant, en choisissant le motif de la robe de chambre, Rodin inscrit le grand homme dans la sphère de l'intime⁴⁵. Il en va de même pour la statue *Prince Impérial et son chien Néro* (1865) lorsque Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) abandonne le costume officiel au profit des vêtements de ville. Les accessoires officiels et les décorations sont volontairement omis afin de figurer l'héritier du trône au quotidien.

En sculpture, des éléments ajoutés, aussi appelés attributs, jouent un rôle déterminant dans la qualification d'un objet. Des éléments ajoutés participent ainsi également de l'inscription d'une sculpture dans la sphère de l'intime. Pensons alors à l'écrivain souvent statufié une plume à la main et accolé à une pile de livres, ou encore au scientifique saisissant un objet issu de son laboratoire, comme la statue de *Louis Pasteur* (1899-1900, ill. 131) de Jean-Baptiste Hugues (1849-1930) située dans la cour d'honneur de la Sorbonne observant un

⁴² CARMONA Michel, *Eiffel*, Paris, Fayard, 2002, p. 553.

⁴³ A.M.V. T2 190 : Musée Crauk et FROMENTIN Édouard, « Gustave Crauk (1827-1905). Étude d'une œuvre et d'une vie », *L'Ecole valenciennoise*, 1911, p. 426. Le manuscrit est conservé à la bibliothèque municipale de Valenciennes (MS 1204 (4)). Manuscrit retranscrit en annexe de notre mémoire de Master 1 : DEKAEKE Marie, *Le sculpteur Gustave Crauk (1827-1905) : les monuments publics, essai de catalogue raisonné*, mémoire de Master 1 en Histoire de l'art sous la direction de Frédéric Chappey, Université Charles-de-Gaulle-Lille III, 2007.

⁴⁴ Voir DEKAEKE Marie, *Vie et œuvre du sculpteur Gustave Crauk (1827-1905)*, Mémoire de Master II en Histoire de l'art contemporain sous la direction de François Robichon et Frédéric Chappey, Lille, Université Charles-de-Gaulle – Lille III, septembre 2009.

⁴⁵ Voir chapitre 7.

ballon de laboratoire. Comme l'expose Jean Wirth, une des manières « d'identifier l'individu est la description d'objet à l'aide d'attributs et c'est sans doute la plus fréquente dans l'histoire⁴⁶. » Ainsi grâce à l'attribut, le portrait pourrait revêtir un caractère intime en fonction des objets qui l'accompagnent. Pensons alors au portrait posthume de *Charles Carpeaux* (1874, *ill. 132 – Cat. 85*) figuré par son frère Jean-Baptiste Carpeaux en train de jouer du violon.

De moindre mesure en comparaison à la peinture, la sculpture peut inclure des éléments de décor favorisant la notion d'intimité. C'est par exemple le cas lorsqu'Albert Bartholomé peinture *Madame Dubufe* (1895) (*ill. 126*) dans une petite statuette en marbre conservée pendant près de quatre-vingt-dix ans dans la famille Dubufe. Cécile Woog, épouse du peintre Guillaume Dubufe, apparaît ici assise dans un fauteuil muni d'un large repose-pied, le dos prenant appui sur un coussin et la tête maintenue par la main droite qui suggère une pause méditative lui conférant un profil altier. Une étole est disposée sur le bras du fauteuil. La pose demeure somme toute assez rigide, le modèle qui esquisse un léger rictus garde une prestance assurée. Par l'ajout de cet élément de décor, Bartholomé opère un truchement entre la sculpture et la peinture puisqu'il utilise en sculpture un meuble traditionnel des portraits d'intérieurs peints comme *La Réveuse* (1876, *ill. 133*) de James Tissot ou encore *Méditation* (1871, *ill. 134*) de Claude Monet. Il confère alors un espace à la sculpture, espace que seul le bas-relief a la capacité technique de figurer. Certes les portraits en majesté ne sont pas rares dans la sculpture française du second XIX^e siècle comme en témoigne par exemple le portrait de *Louis Pasteur* par Jean-Baptiste Hugues mentionné plus haut, mais les sièges, soit sobres soit architecturés, ne font que très rarement référence à l'ameublement intérieur. De dimensions opposées, Gustave Crauk réalise en 1886 le portrait de l'écrivain *Edmond About* (*ill. 135 – Cat. 164*) pour sa tombe au cimetière du Père-Lachaise⁴⁷. L'homme de lettres est figuré assis dans un fauteuil, vêtu de la robe d'intérieur bordée de fourrure qu'il avait pour coutume de revêtir. Le critique d'art Louis Auvray salue la statue de Crauk lors de son exposition au Salon de 1886 :

Cette année encore M. Gustave Crauk y tient le premier rang avec sa statue d'Edmond About [...]. Le directeur du journal *Le XIX^e Siècle* est représenté assis dans son cabinet de travail, enveloppé dans sa robe de chambre fourrée. Sa pose est simple sans avoir rien de la pose triviale de la statue en plâtre de Diderot, de la place St-Germain-des-

⁴⁶ WIRTH Jean, « Introduction », *Le portrait. La représentation de l'individu*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, p. 10.

⁴⁷ DEKAEKE Marie, *op. cit.*, 2009, p. 424.

Près. Contrairement à la sculpture à la mode, tout est étudié avec soin dans la statue de M. Crauk, les chairs, les vêtements, les accessoires, rien ne laisse à désirer. La tête est vivante d'expression et de ressemblance : on retrouve là la physionomie sympathique d'Edmond About⁴⁸.

Ainsi le fait de situer le portrait de l'écrivain dans son environnement intimiste que constitue le cabinet de travail contribue à conférer à la statue une plus grande ressemblance ainsi qu'une facilité d'identification. À son tour Gustave Crauk est figuré dans son atelier sur le bas-relief au titre explicite *Gustave Crauk travaillant dans son atelier en écoutant la lecture que son épouse avait coutume de lui faire* (ill. 136 – Cat. 217) réalisé en 1908 par Henri Gauquié qui orne son monument funéraire au cimetière Saint-Roch à Valenciennes. On retrouve le sculpteur dans une scène de la vie intime, son épouse lui faisant la lecture alors que l'artiste était occupé à modeler *La Source*.

Comme Jean Carriès s'entoure dans son autoportrait, dans une veine réaliste, des objets qui le caractérisent, son tablier, des vases, la statuette de *Jacques Callot* qu'il tient du bout de la main droite, sans oublier le masque aux traits de sa défunte mère, Jean-Léon Gérôme⁴⁹ a recours à l'emploi d'éléments additionnels pour enrichir le célèbre portrait polychrome de *Sarah Bernhardt* (1895, ill. 137 – Cat. 218). Ce buste est composé d'un décor bipartite : une multitude de petits génies ailés à gauche et une figure de tragédien classique à droite renvoient à sa condition de tragédienne. Gérôme laisse une dédicace sur le devant du socle où il inscrit simplement son nom : « Sarah Bernhardt ». L'artiste offre la version en plâtre polychrome, d'un réalisme troublant, à Sarah Bernhardt. Cet hommage que laisse Gérôme de l'illustre comédienne semble inspiré de *l'Autoportrait en chimère* que Sarah Bernhardt réalise en 1880.

Un autre cas d'élément ajouté est la présence d'un animal de compagnie aux côtés d'un portrait. Un des exemples phares est le portrait du *Prince impérial et son chien Néro* (1865, ill. 138 – Cat. 159) par Carpeaux, dont la présence du chien de l'empereur participe à inscrire l'œuvre dans le champ de l'intime en sculpture. Si le chien, symbole de fidélité, ajouté au portrait du prince impérial est un gage d'intimité, le chat ou tout animal de compagnie peut l'être également. Ainsi le portrait de *Jean-Léon Gérôme* (ill. 139 – Cat. 231) par son gendre

⁴⁸ AUVRAY Louis, *Les Artistes valenciennois au Salon de 1886*, Valenciennes, L. Henry, 1886, p. 22.

⁴⁹ Voir MOREAU-VAUTHIER Charles, *Gérôme peintre et sculpteur, l'homme et l'artiste, d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*, Paris, Hachette, 1906.

Aimé Morot, fondu en 1904, dont le modèle daterait des années 1880⁵⁰. Morot a présenté son beau-père dans une composition toute intimiste puisque Gérôme, élégamment vêtu d'un trois-pièces, apparaît assis de travers sur une chaise, en dessous de laquelle un chat semble avoir élu domicile.

3.1.3 Un portrait pour l'Empire : *Le Prince impérial et son chien Néro*

C'est un charmant et simple tableau de nature intime, en même temps qu'une effigie princière et l'on comprend que l'Impératrice et la Cour, comme l'écrit Carpeaux lui-même, aient été enchantées de cette réussite qui allait redoubler la faveur de l'artiste, lui assurer la protection impériale pour ses travaux du Pavillon de Flore déjà entamés et pour ceux de l'Opéra dont on commençait à parler⁵¹.

Paul Vitry

Cette sentence de Paul Vitry (1872-1941) atteste à la fois du rôle fondamental qu'a joué le portrait du *Prince impérial et son chien Néro* dans la carrière de Carpeaux (1827-1875) et de la part intime contenue dans cette statue iconique. Le sculpteur réalise le portrait du jeune prince impérial en 1865, à une époque où la France sort d'une première moitié de siècle mouvementée, où le pays a besoin de se reconstruire, de chercher une unité. Napoléon III cherche alors à donner des signes de libéralisation du régime et de la société en soutenant par exemple l'organisation du Salon des Refusés en 1863 et en œuvrant à un rajeunissement de l'image impériale (*ill. 140*). Ainsi au moment où se développent des galeries historiques, une place est accordée à l'intime qui peut devenir un fabuleux atout pour la sphère officielle. C'est dans une veine intimiste que Carpeaux portraiture les membres de la famille impériale. Un portrait, en apparence officiel dans sa commande et dans son dessein, peut se révéler être une œuvre emblématique de l'intimité en sculpture. Il s'agit plus précisément de comprendre comment la notion d'intime s'inscrit dans l'imagerie politique du Second Empire, et ce, à travers le portrait emblématique de Jean-Baptiste Carpeaux et d'appréhender les conséquences d'une telle représentation.

⁵⁰ Hypothèse avancée in ARGENCOURT Louise d' et DRUICK Douglas W., *Un Autre XIX^e siècle. Peintures et sculptures de la collection de M. et M^{me} Joseph M. Tanenbaum*, Ottawa, Musées nationaux du Canada, 1978, notice n°87, p. 232.

⁵¹ VITRY Paul, « Sculptures modernes. La statue du Prince Impérial, de Carpeaux », *Bulletin des musées de France*, mars 1930, p. 53-54.

Carpeaux n'est ici pas à son premier portrait d'un membre de la famille impériale puisque la princesse Mathilde (1820-1904) lui commande son portrait officiel en 1862. La princesse Mathilde⁵², cousine de l'empereur Napoléon III (1808-1873) a joué un rôle primordial dans la sphère artistique du Second Empire. Aquarelliste et élève d'Eugène Giraud (1806-1881), elle expose ses œuvres au Salon de 1859 à 1867. Le salon qu'elle tenait chaque mercredi rue de Courcelles à Paris était alors un des lieux phares de la capitale, lieu de rencontre des personnalités du monde littéraire, artistique et politique. Hommes de lettres, artistes et hommes d'affaires comptent parmi les habitués dont faisaient partie les écrivains Alexandre Dumas fils (1824-1895), Gustave Flaubert (1821-1880), Théophile Gautier, Jules (1830-1870) et Edmond de Goncourt, Sainte-Beuve, les peintres Gustave Doré (1832-1883), Paul Baudry (1828-1886), Jean-Léon Gérôme, William Bouguereau (1825-1905), Ernest Hébert (1817-1908), Carolus-Duran (1837-1917), Amaury-Duval (1808-1885), Eugène Giraud (1806-1881) et Charles Giraud (1819-1892), le banquier Ernest André (1803-1864) et son fils Édouard André (1833-1894) homme politique et collectionneur, ainsi que les sculpteurs Jean-Auguste Barre (1811-1896) et Carpeaux⁵³. Notons que sa relation avec Émilien de Nieuwerkerke (1811-1892), surintendant des Beaux-arts n'a fait qu'accroître son influence dans le monde artistique.

Le sculpteur Jean-Baptiste Carpeaux est présenté à la princesse au printemps 1862 par l'intermédiaire du marquis de Piennes et de la marquise de La Valette. Dès l'été, Carpeaux est convié au château de Saint-Gratien, demeure estivale de la princesse, afin de réaliser son buste. Comme à son habitude, parallèlement au modelage, il portraiture son modèle sur le papier, ici à la pierre noire et rehauts de blanc sur papier bleu (*ill. 141*). Carpeaux réalise d'abord un buste d'apparat (*ill. 142*), fidèle à la tradition baroque. François Coppée, dans *Souvenirs d'un parisien* se remémore ainsi le buste de Carpeaux :

Je la retrouve, telle qu'elle était alors, dans le buste de Carpeaux, - un chef d'œuvre de la sculpture moderne, - qui la représente, couronne au front, ses splendides épaules émergeant d'un manteau de fourrure. Voilà bien le port de tête impérial, les yeux largement encadrés, le menton qui déjà se double d'un pli de chair, mais qui garde sa fermeté napoléonienne, - le menton de l'empereur de Wagram⁵⁴.

⁵² Voir PICON Jérôme, *Mathilde, princesse Bonaparte*, Paris, Flammarion, 2005.

⁵³ Voir PAPET Édouard, in cat. exp., *Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1905), un sculpteur pour l'Empire*, Paris, musée d'Orsay, 24 juin-28 septembre 2014, p. 183 et GRANGER Catherine, *L'Empereur et les arts : la liste civile de Napoléon III*, Paris, Ecole des Chartes, 2005, p. 220.

⁵⁴ COPPÉE François, *Souvenirs d'un parisien*, Paris, A. Lemerre, 1910, p. 104.

Il décrit un portrait historiciste par excellence. Tous les attributs du pouvoir impérial sont présents : l'hermine, les abeilles napoléoniennes sur la robe, l'aigle impérial qui se détache du diadème et même le collier de style étrusque. Avec la subtilité qui est la sienne, Carpeaux parvient à mêler majesté, naturel et bienveillance dans ce portrait⁵⁵. Élogieux, les critiques comparent le buste à ceux d'Antoine Coysevox et de Guillaume Coustou. C'est le cas de Paul Mantz, dans sa critique du Salon de 1863 :

Quant au buste de M^{me} la princesse Mathilde, qui complète l'exposition de M. Carpeaux, il est largement et noblement conçu : le luxe des draperies qui l'entourent, à la manière de ceux de Coysevox et de Coustou, a quelque chose d'opulent et de princier. M. Carpeaux devrait faire le plus souvent possible de ces beaux portraits à la française⁵⁶.

Ernest Chesneau, un des biographes de Carpeaux, introduit une distinction notable, disant à propos de ce buste qu'il s'agit d'une « œuvre d'apparat plutôt qu'intime⁵⁷. » C'est ainsi que parallèlement à ce buste d'apparat, l'artiste réalise en 1863 à la demande de la princesse un buste dit « buste intime » (*ill. 143 – Cat. 56*). Ce buste en plâtre de dimensions moindres est destiné à être distribué aux proches de la princesse. Ainsi Sainte-Beuve, Charles Giraud, Ernest Hébert, en reçoivent un exemplaire dédié en cadeau. En témoigne une lettre de Sainte-Beuve à Carpeaux datée du 22 juin 1863 dans laquelle l'écrivain le remercie vivement : « Que trouvé-je [sic] en rentrant chez moi ? Cette aimable et grande figure de princesse si admirablement exprimée par vous ? Quel précieux et gracieux présent ! Je voudrais pouvoir vous remercier de vive voix. J'aime à avoir cette obligation envers un homme de si grand talent⁵⁸. » De cette réduction à la tête du modèle, sans aucun ornement, se dégage une plus grande expressivité. Comme Édouard Papet le remarque dans le catalogue de l'exposition *Carpeaux, un sculpteur pour l'Empire*, cette tête provient très certainement d'une des premières études pour le buste d'apparat⁵⁹.

⁵⁵ Voir POLETTI Michel, *Jean-Baptiste Carpeaux. L'homme qui faisait danser les pierres*, Montreuil, Gourcuff-Gradenigo, 2012, p. 95.

⁵⁶ MANTZ Paul, « Le Salon de 1863 », *GBA*, II, 1863, p. 51.

⁵⁷ CHESNEAU Ernest, *Le statuaire Jean-Baptiste Carpeaux, sa vie et son œuvre*, Paris, A. Quantin, 1880, p. 86.

⁵⁸ AM.V. Fonds Carpeaux, dossier « Bustes », L.A.S Sainte-Beuve à Carpeaux, 28 juin 1863.

⁵⁹ PAPET Édouard, *op. cit.*, 2014, p. 185. Citation : « Une variante fut commandée, sans doute peu après le buste officiel, réduite au cou et au buste, sans diadème, particulièrement expressive. Ce buste ou plutôt cette tête « intime », procède sans doute d'une des premières études réalisées par Carpeaux. »

La princesse introduit Carpeaux à la cour impériale. L'auteur du décor sculpté du pavillon de Flore au Louvre fut d'abord invité à séjourner au château de Fontainebleau en juillet 1864, puis à Compiègne en novembre de la même année pour participer à une des fameuses séries⁶⁰. Son souhait, qui tourne presque à l'obsession, est alors de réaliser le portrait de l'impératrice, surtout depuis qu'il a vu celui de Gustave Crauk (*ill. 144*), lui aussi originaire de Valenciennes, au Salon de 1863. Il use de ses relations afin que l'impératrice lui accorde des séances de pose, si bien qu'il se rend à Compiègne avec le matériel nécessaire tel un tonneau de terre à modeler et plusieurs outils⁶¹. Mais Carpeaux doit s'armer de patience : l'impératrice, lassée par ses précédents portraits, repousse à plusieurs reprises la commande de son buste. Ne parvenant à réaliser le buste de l'impératrice, le sculpteur a l'idée de modeler les traits du jeune prince impérial dans l'espoir que l'impératrice revienne sur sa décision. Pour ce faire Carpeaux profite des félicitations que l'empereur lui adresse au cours de la série de novembre 1864 au château de Compiègne pour le médaillon de *M^{lle} Bouvet* (*ill. 145*) pour lui exprimer son souhait de portraiturer le prince impérial. Ravi par l'idée, Napoléon III accepte et lui demande un portrait en pied en marbre qu'il commande sur sa cassette personnelle pour un montant de quinze mille francs.

Presque aussitôt Carpeaux est nommé professeur particulier de dessin et de modelage du prince impérial⁶². Le couple impérial ne parvenant à s'accorder sur la nature du portrait commandé au sculpteur, l'impératrice souhaitant un buste, tandis que l'empereur une statue en pied, Carpeaux obtient, probablement sous l'influence de son ami le marquis de Piennes⁶³, une double commande. Ainsi de la mi-avril à la mi-juillet 1865 il se consacre au buste et à la statue de son jeune modèle alors âgé de neuf ans. Comme à son habitude, Carpeaux réalise diverses études, aussi bien dessinées que modelées lui permettant de fixer les traits du prince. Le sculpteur crée ainsi une surprenante esquisse en terre cuite présentant côte à côte *L'Impératrice Eugénie et le prince impérial* (1865) (*ill. 146 – Cat. 61*). Ce double portrait, probablement réalisé dans le même temps, montre l'intimité familiale si souvent magnifiée, comme en témoignent de nombreuses photographies, en particulier une photographie au format carte de

⁶⁰ Séries de Compiègne : de novembre à la 1^{ère} semaine de décembre. Séjours d'une ou deux semaines offerts par Leurs Majestés à des personnalités que leurs travaux ou leurs mérites leur signalaient. Chaque série comprenait 60 à 80 invités qui vivaient durant ces jours dans l'intimité de la famille impériale. Voir POLETTI Michel, RICHARME Alain, *Jean-Baptiste Carpeaux sculpteur, catalogue raisonné de l'œuvre édité*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2003, p. 107.

⁶¹ CLÉMENT-CARPEAUX Louise, *La Vérité sur l'œuvre et la vie de J.-B. Carpeaux*, Paris, Imprimerie Dousset et Bigerelle, t. I, 1934, p. 169.

⁶² Au retour à Paris de la famille impériale - mi-décembre 1864

⁶³ Cat. exp. *La Pourpre et l'exil. L'Aiglon (1811-1832) et le Prince impérial (1856-1879)*, Compiègne, musée national du château, 25 novembre 2004-7 mars 2005 p. 173.

visité d'André Disdéri, l'un des photographes attitrés de la Cour, montrant l'*Impératrice Eugénie et le prince impérial* (1858) (ill. 147) dans une pose assez proche. À la manière de la statuette présentant *L'Impératrice Eugénie protégeant les orphelins et les arts* (vers 1855, ill. 148), Carpeaux insuffle la vie dans ce double portrait empreint d'une véritable virtuosité intimiste. Le sculpteur effectue aussi diverses études dessinées sur le vif comme la série à la plume et au fusain du *Prince impérial prenant sa leçon de danse* (1865, ill. 149), ou encore jouant du violon ou tenant un fusil (ill. 150). Une autre à la sanguine montre le jeune garçon assis, posant de profil, tourné vers la gauche, un canotier sur la tête (ill. 151).

Même si un atelier lui est spécialement installé dans l'orangerie des Tuileries, les conditions de travail n'y étaient pas des plus favorables pour Carpeaux, en raison de sa mésentente avec Francis Monnier, le précepteur chargé de l'éducation de l'enfant. Bien que Carpeaux connaisse la physionomie de son jeune modèle, puisqu'il est son professeur depuis plusieurs mois, des séances de poses, quoi que courtes et compliquées, s'avèrent nécessaires mais sont perturbées par l'attitude du précepteur⁶⁴.

Pour la genèse de la statue, le sculpteur fait appel à J. Turtoglia, enfant de troupe de taille équivalente au prince impérial afin d'alterner les séances de pose. Il fixe les traits du prince impérial dans un petit buste (ill. 152) très réaliste et plein d'expression comme le souligne Michel Poletti dans une récente étude sur Carpeaux⁶⁵. Le sculpteur recueille alors les félicitations et les encouragements de l'impératrice, comme il le relate dans une lettre adressée au marquis de Piennes le 6 mai 1865 : « L'Impératrice est apparue hier avec une suite nombreuse, l'exclamation générale m'a fait tressaillir de joie intérieure "Que c'est lui, combien il est vrai d'expression". Enfin des bravos inouïs⁶⁶. » Ce buste sert évidemment à la réalisation du portrait en pied dont la composition évolue dans un temps relativement court. L'uniforme, comme celui de grenadier de la garde avec épaulettes, brandebourgs et cordon de la Légion d'honneur, semblait être le costume évident pour la représentation d'un enfant princier, mais

⁶⁴ Une lettre de Carpeaux au marquis de Piennes témoigne de l'exaspération du sculpteur : AMV, fonds Carpeaux, dossier Prince impérial, Lettre de Carpeaux au marquis de Piennes, 6 mai 1865 : « Je voulais étudier mon buste et je priai M. Monnier de vouloir bien se mettre dans une direction favorable à mon œuvre que causer avec le prince, il s'y mit, mais à peine avais-je fait deux traits, qu'il se leva pour prendre une autre place qui dérangeait le prince. Je renouvelai ma demande avec toute la grâce possible. Il se refusa en effet, mais avec une expression qui éclata en disant avec une ardeur de fou « Mais le prince pose bien, M. et si vous n'êtes pas content !... » Ce ton, cette expression me dirent tout : il est furieux de voir que mon buste prend tournure, que le prince s'occupe d'art... il se croit oublié. Je suis bien malheureux de ce côté, venez à mon secours car je crois qu'il ne fasse d'indignes récits à l'Impératrice. Il vient à 10h et emmène le Prince à 10h20 et le prince s'occupe de sculpture, cause, se retourne de mille façons en somme je n'ai pas 10 minutes de pose - C'est affreux, indigne de mon faible savoir. »

⁶⁵ POLETTI Michel, RICHARME Alain, *op. cit.*, 2003, p. 114.

⁶⁶ AMV, fonds Carpeaux, dossier Prince impérial, Lettre de Carpeaux au marquis de Piennes, 6 mai 1865.

rapidement le sculpteur opte pour la tenue de ville élégante : jaquette de velours, pantalon légèrement bouffant, bas et souliers à boucles, tenue qui confère à l'héritier du trône une plus grande humanité. Dans ses souvenirs sur le prince impérial, Augustin Filon, rapporte qu' « il [le prince impérial] sut qu'il était soldat avant de savoir qu'il était prince, et son premier vêtement de parade fut un uniforme de grenadier⁶⁷. » Prosper Mérimée (1803-1870) relate dans sa correspondance avec Panizzi que depuis l'âge de sept ans, le prince impérial, « n'a plus de kilt, mais des *knicker-bockers*, qui lui vont à merveille⁶⁸. » Ainsi le jeune prince abandonne le kilt au profit des culottes de golf. Françoise Maison précise que la version habillée de cette dernière tenue serait « un costume de velours noir qu'il porte désormais lors des cérémonies⁶⁹ ». Augustin Filon en donne cette description : « Son costume, dans ces occasions, se composait d'une blouse et d'une culotte bouffante de velours noir, dont la couleur sombre était relevée par un large col blanc, une petite cravate rouge à bouts flottants et des bas de soie de la même couleur⁷⁰. » Paul Vitry voit, quant à lui, un costume de promenade⁷¹. La première idée de Carpeaux était donc de représenter le prince impérial debout en costume de ville, un peu à la manière de *Henri IV enfant* (1822) (ill. 153) de François-Joseph Bosio, dont il s'inspire du *contrapposto*⁷². Puis la composition évolue vers l'ajout du chien de l'empereur pour devenir la statue du *Prince Impérial et de son chien Néro* (ill. 154 – Cat. 59). De son bras gauche, le prince impérial enserme le cou du chien dans un geste empli d'affection (ill. 155 – Cat. 59). À la tendresse du geste répond le regard affectueux de l'animal. La présence du chien rend possible le rapprochement de cette statue avec le portrait allégorique de *Napoléone-Élisa Baciocchi en Hébé* (vers 1810, ill. 156) par le sculpteur italien Lorenzo Bartolini (1777-1850). La fillette dénudée « se tient debout devant le spectateur, innocente et pure. Sa nudité est prolongée par celle du chien à poil ras qui se tient à côté d'elle, superbe animal dont la tête est tenue avec confiance dans la main de l'enfant⁷³. » L'interprétation que propose Guilhem Scherf au sujet de l'œuvre de Lorenzo Bartolini, à savoir que le chien peut être compris « comme un gage de

⁶⁷ FILON Augustin, *Le Prince impérial : souvenirs et documents (1856-1879)*, Paris, Hachette, 1912, p. 10.

⁶⁸ MERIMÉE Prosper, *Lettres à M. Panizzi : 1850-1870*, tome 1, Paris, C. Lévy, 1881, p. 315. Lettre du 21 mars 1863.

⁶⁹ MAISON Françoise, « Le Prince impérial : l'éducation traditionnelle d'un héritier dynastique – Vie publique et officielle », in cat. exp. *La Pourpre et l'exil. L'Aiglon (1811-1832) et le Prince impérial (1856-1879)*, Compiègne, musée national du château, 25 novembre 2004-7 mars 2005, p. 167.

⁷⁰ Augustin Filon cité *Ibidem*, p. 167, note 38.

⁷¹ VITRY Paul, « Sculptures modernes. La statue du Prince Impérial, de Carpeaux », *Bulletin des musées de France*, mars 1930, p. 53.

⁷² Voir à ce sujet : PAPET Édouard, *op. cit.*, 2014, p. 113.

⁷³ SCHERF Guilhem, « notice n°39 : Lorenzo Bartolini : *Napoléone-Élisa Baciocchi en Hébé* », in cat. exp. *Portraits publics portraits privés 1770-1830*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 4 octobre 2006-9 janvier 2007, Londres, The Royal Academy of Arts, 3 février-20 avril 2007, New-York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 18 mai-10 septembre 2007, p. 149.

fidélité – dont il est l’attribut – à l’égard de l’Empire⁷⁴ » pourrait également s’appliquer à la statue du *Prince impérial et son chien Néro* qui véhicule un message rassérénant.

Carpeaux a pu être inspiré par le tableau d’Adolphe Yvon (*ill. 157*) de 1860 sur lequel est représenté le garçonnet caressant la tête d’un des chiens de chasse. Il réalise alors une petite esquisse (*ill. 158 – Cat. 58*) en plâtre, conservée au musée d’Orsay, du jeune garçon debout en compagnie de Néro. Le braque apparaît ici dans des proportions moindres que dans la version définitive mais l’idée est là. Ainsi à l’opposé du portrait purement officiel, ce portrait que nous pouvons qualifier de portrait intime se détache plus volontiers des codes traditionnels de représentation pour laisser place à une figure empreinte d’une plus grande familiarité, voire d’une plus grande émotion. Dans ce type de portraits, l’artiste accorde davantage de liberté à son expression personnelle lui permettant de refléter l’intériorité du modèle. Le sculpteur a cherché à représenter l’héritier du trône non pas en costume d’apparat avec accessoires officiels et décorations mais en habits quotidiens, rompant ainsi avec les codes traditionnels de représentation des enfants princiers, à l’exemple du portrait historiciste de *Louis XIII enfant* (1840-1843) (*ill. 159*) de François Rude (1784-1855), œuvre qui « reste curieusement la plus célèbre de la monarchie de Juillet⁷⁵ », symbole du courant historiciste, commandée en argent par le duc Honoré de Luynes (1802-1867) pour le château de Dampierre. Cette dernière œuvre se distingue notamment par l’extrême précision dans le rendu des étoffes telles que la dentelle et le cuir.

Carpeaux confie la taille du marbre au praticien Bernaerts en octobre 1865 et s’exprime à ce sujet dans une lettre datée du 21 novembre 1865 : « L’ardeur ne me fera pas défaut mais j’entrevois encore 8 ou 10 jours de besogne car le praticien travaille sans goût sans esprit mais je ne désespérerai pas que l’œuvre ne soit complète. J’ai pris la résolution de faire coucher le praticien chez moi pour profiter des soirées et de l’aube enfin je fais l’impossible⁷⁶. » C’est à cette même période que Carpeaux modifie quelque peu l’expression du visage de son illustre modèle. Ainsi, comme l’explique Édouard Papet à l’occasion de l’exposition rétrospective consacrée à l’artiste, le buste en plâtre conservé au musée des beaux-arts Jules-Chéret de Nice semblerait être le plus proche de la statue définitive. On remarque en effet que des « traces de couteau sur les bords du plâtre de Nice confirment sa destination pour moulage et inclusion : il

⁷⁴ *Ibidem*, p. 148.

⁷⁵ CHAPPEY Frédéric, « Entre innocence et immanence : les portraits sculptés d’enfants princiers au XIX^e siècle », *La sculpture au XIX^e siècle. Mélanges pour Anne Pinget*, Paris, Nicolas Chaudun, 2008, p. 419.

⁷⁶ AMV, Fonds Carpeaux, dossier « Prince impérial », Lettre de Carpeaux située et datée Paris, 21 novembre 1865.

nous semble tout à fait possible qu'il s'agisse de celui modelé et utilisé pour la modification tardive de la tête de la statue⁷⁷. »

Le marbre définitif (*ill. 154 – Cat. 59*) aujourd'hui conservé au musée d'Orsay porte l'inscription : « Tuileries 15 août 1865 » à côté de la signature de l'artiste. Cette date correspond à la fête de l'empereur. À ce sujet Édouard Papet, soulève la question de savoir s'il s'agit d'un acte d'opportunisme ou du souhait du commanditaire⁷⁸. Au printemps 1865, Napoléon III confie le pouvoir à l'impératrice alors qu'il est en Algérie. Celle-ci demande à Carpeaux d'achever le modèle de la statue pour le 10 juin, date du retour de l'empereur. N'ayant pas réussi à terminer dans les temps, il obtient un délai grâce à l'intervention du marquis de Piennes. Le 15 août 1859 Eugénie offre à Napoléon III pour sa fête un portrait du prince impérial en uniforme de grenadier de la Garde peint par Édouard Dubufe⁷⁹. Nous pouvons alors supposer que voyant le modèle inachevé au retour de l'empereur en juin, elle espérerait voir la statue terminée à la date de la saint Napoléon et demanderait d'inscrire la date sur la plinthe de la statue. La statue en plâtre est présentée au Salon de 1866 et le marbre à l'Exposition Universelle de 1867. Le critique d'art Louis Auvray a d'ailleurs ainsi cerné l'œuvre exposée :

M. Carpeaux est de l'école moderne, il aime la vérité ; il n'embellit, il n'idéalise pas la nature, il la copie [...] Il a voulu faire un portrait naïvement ressemblant, sans s'inquiéter du rang du personnage, sans souci du prestige qui s'attache au nom qu'il porte et au trône qu'il est appelé à occuper [...] Car rien dans son maintien, dans son expression, ne révèle l'héritier de Napoléon III, ce que n'aurait pas manqué de faire Bosio et Rude [...] Ne cherchons donc pas dans cette statue ce qu'on appelle un portrait officiel, mais bien un portrait vraiment ressemblant, d'un sentiment simple, d'un modelé nature qui gagnera encore dans l'exécution en marbre, et que l'Empereur et l'Impératrice regardent avec bonheur, comme l'image fidèle de leur fils⁸⁰.

Tout concourt à faire de ce portrait un portrait intime : l'abandon du costume et des accessoires officiels au profit des vêtements de ville et la présence du chien de l'empereur sont de véritables marqueurs de l'intimité, qui accentuent son « apparence familière, presque bourgeoise⁸¹ » et font qu'il est désormais plus aisé de s'identifier au jeune prince. Ainsi l'apparence familière du modèle lui confère un profond intimisme. L'Exposition universelle de 1867 confirme le succès

⁷⁷ PAPET Édouard, *op.cit.*, 2014, p. 113.

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ Cat. exp. *La Pourpre et l'exil*, *op. cit.*, p. 164.

⁸⁰ AUVRAY Louis, *Salon de 1866*, Paris, 1866, p. 100.

⁸¹ CHAPPEY Frédéric, art. cit., 2008, p. 420-421.

du portrait qui rencontre, à partir de cette date, une diffusion sans précédent. En effet le succès public que connaît la statue s'étend bien au-delà des visiteurs du Salon ou de l'Exposition universelle grâce à la circulation des œuvres par la gravure. La statue est notamment reprise dans les ouvrages historiques (*ill. 160*). De plus des répliques de la statue sortent en différentes tailles et divers matériaux, en bronze, en plâtre et en terre cuite, des ateliers Carpeaux, Barbedienne (*ill. 16 – Cat. 601*) et Christofle. La maison Christofle présente sur son stand, situé salle de l'orfèvrerie à l'Exposition universelle de 1867 (classe XXI), un exemplaire en bronze argenté (*ill. 162 – Cat. 84*) de la statue du prince impérial obtenu par galvanoplastie. Ce procédé novateur, développé par Christofle, permet la réalisation de véritables objets de luxe. Christofle et Carpeaux étaient engagés par un contrat⁸². En octobre de la même année, Carpeaux se lance avec son frère Émile, dans la reproduction de réduction en bronze, en plâtre et en terre cuite de la statue. Le 17 mars 1869⁸³, le sculpteur vend ses droits de reproduction du buste et de la statue en pied à l'empereur donnant ainsi au pouvoir en place la possibilité de faire rayonner ce qui devient un véritable outil de propagande⁸⁴. À ce sujet Frédéric Chappey écrit : « Inscrit dans la modernité, le goût naturaliste de Carpeaux est habilement récupéré par la famille et le pouvoir impérial, afin de diffuser une image de propagande politique conciliant avec justesse, pérennité dynastique et simplicité d'un régime aux valeurs bourgeoises⁸⁵. » Ainsi ces multiples éditions apportent à l'Empire une image jeune et moderne. La Manufacture de Sèvres commence en 1870 ses éditions en biscuit (*ill. 163*), éditions en trois grandeurs différentes qui perdurent bien au-delà de l'Empire puisque le motif est édité par la suite sous le titre de *L'Enfant au chien*.

La statue de Carpeaux ne fut pas admise au titre de portrait officiel, pourtant c'est bien l'un des seuls que l'on retient. La pratique du portrait intime sculpté reste somme toute assez marginale auprès de la famille impériale puisque Carpeaux demeure un des rares sculpteurs à avoir cherché à les représenter de la sorte, rompant avec la tradition⁸⁶. *Le Prince impérial et son chien Néro*, est sans doute un des plus grands succès du sculpteur en tant que portraitiste, par

⁸² MIDDLETON-WAGNER Anne, « Art and Property », in *Jean-Baptiste Carpeaux : Sculptor of the Second Empire*, New Haven, Londres, Yale university press, 1986, p. 299, note n°85.

⁸³ Voir GRANGER Catherine, *op. cit.*, 2005, p. 721 : « Par arrêté du 17 mars 1869 (O⁵ 72 n°9662) furent acquis pour 8608 F sur le budget Encouragement (O⁵ 1718), le modèle en plâtre, les moules et droits de reproduction de la statue ; ce prix comprenait aussi vingt-sept bustes et six statues en bronze, six terres cuites et deux plâtres d'après le même modèle. Cette acquisition d'une nature un peu particulière ne figure pas sur l'inventaire du domaine privé. »

⁸⁴ Sujet particulièrement étudié par MIDDLETON-WAGNER Anne, *art. cit.*, 1986, p. 175-207.

⁸⁵ CHAPPEY Frédéric, *op. cit.*, 2008, p. 421.

⁸⁶ Voir chapitre 7.

la modernité et l'audace de son iconographie⁸⁷. L'opposition public/privé ne semble pas fondamentalement pertinente dans l'étude de tels portraits, car l'intime s'expose au point de devenir, comme ce fut le cas du *Prince Impérial et son chien Néro*, un outil de propagande et par son intimisme inhérent de demeurer le portrait emblématique du Second Empire. Un tel portrait peut contribuer au renforcement du pouvoir en place, comme le précise Maurice Brock : « Montrer le souverain au centre d'un dense réseau de relations empreintes d'affection n'est toutefois pas sans intérêt : mettre en valeur la solidité des liens de parenté à l'intérieur de la famille régnante peut renforcer la légitimité ou la popularité de la dynastie⁸⁸. »

Même si Carpeaux ne reçoit pas la commande de bustes officiels qu'il espérait tant, il obtient celle des portraits de celui qui était encore le futur Napoléon IV, qui lui apporte peut-être un plus grand succès. Avec cette œuvre, Carpeaux renouvelle véritablement le genre du portrait sculpté et ce « par l'efficace simplicité de sa composition⁸⁹ ». Cette œuvre contribue à asseoir le succès du sculpteur comme il l'affirme si bien : « Ma statue du Prince Impérial sera une belle empreinte des temps modernes pour l'avenir, j'y mets tout mon être, tout mon savoir, toute ma vie : ce sera un échelon de ma Gloire⁹⁰. »

L'intimité contenue dans le genre du portrait sculpté peut être régie d'un point de vue formel par l'adjonction d'un certain nombre d'éléments favorisant la notion d'intime. Elle demeure toutefois perceptible par l'identité du modèle et par sa proximité avec l'artiste.

3.2 Une sculpture sans commande

3.2.1 Le portrait familial

Dans ses entretiens sur l'art réunis par Paul Gsell, Rodin déclare à propos des portraits de proches : « Il est à remarquer, d'ailleurs, que les bustes exécutés gratuitement pour des amis ou des parents sont les meilleurs. Ce n'est pas seulement parce que l'artiste connaît mieux les modèles qu'il voit continuellement et qu'il chérit ; c'est surtout parce que la gratuité de son

⁸⁷ La modernité de son iconographie confère une ambiguïté entre la sphère privée et la sphère publique. Voir PAPET Édouard, *op. cit.*, 2014, p. 141.

⁸⁸ BROCK Maurice, « Le portrait en tension perpétuelle », *Studiolo*, n°4, 2006, p. 12.

⁸⁹ PAPET Édouard, *op. cit.*, 2014, p. 116.

⁹⁰ FROMENTIN Édouard, *op. cit.*, [1922] 1997, p. 119 : Lettre datée du 6 mai 1865 à un destinataire inconnu. Dans l'ouvrage mentionné ici, Jean-Claude Poinsignon avance l'hypothèse que Fromentin pourrait être le destinataire de cette lettre.

travail lui confère la liberté de le mener entièrement à sa guise⁹¹. » Partant de cette remarque de Rodin, le portrait intime sculpté occuperait une place particulière dans la production d'un sculpteur. Quel sculpteur n'a pas réalisé le portrait de ses parents ou de ses frères et sœurs ? Les portraits de famille apparaissent ici comme un point de départ dans la représentation de l'intime. Souvent les premiers modèles des jeunes sculpteurs, alors en plein apprentissage, sont leurs proches. Relevant de l'intimité familiale, le degré d'intimité est ici immédiat. Parents, fratrie et enfants sont au cœur de ce qui pourrait constituer le premier cercle de l'intime, devenant parfois un véritable terrain d'expérimentation dans l'œuvre du sculpteur.

En 1870 Carpeaux modèle dans la terre l'ultime portrait de son frère Charles Carpeaux (1825-1870, *ill. 164 – Cat. 85*) auquel il laisse un vibrant hommage dans un buste qu'il intitule *Le Violoniste*. La chose est suffisamment rare pour être soulignée comme le précise Édouard Papet : « À l'exception de celui-ci, Carpeaux ne modela pas de bustes en terre cuite⁹². » Le sculpteur met ici en valeur la qualité artistique de son défunt frère violoniste. Nous pouvons noter dans le traitement du buste coupé à la taille une grande habileté aussi bien dans la composition de l'œuvre que dans les traces laissées par les outils, faisant de ce buste une œuvre toute intimiste lui permettant de dévoiler « une autre facette de Carpeaux portraitiste, voie qu'il n'a pu explorer que dans des œuvres privées⁹³. » Ce portrait est exposé pour la première fois au Salon d'Automne de 1907 à l'occasion de la rétrospective Carpeaux. Dans l'ouvrage qu'elle consacre à son père en 1934, Louise Clément-Carpeaux revient sur ce portrait si singulier :

Subitement, Charles Carpeaux, frère aîné de Jean-Baptiste, dont le grand talent de musicien n'aura pas connu la célébrité, se trouve à l'agonie : depuis longtemps, la phtisie le consume. Carpeaux accourt, chaviré ; il fait transporter quelques pains de glaise chez ses parents et, au cours du délire qui s'est emparé du mourant il lui met l'archet aux doigts, il exécute ce merveilleux ouvrage connu sous le nom du *Violoniste* (2). Libéré du *fini* alors exigé par la « commande », Carpeaux emploie une facture large et toute personnelle, qui s'allie heureusement à sa verve puissante. C'est cette facture qu'ont adoptée longtemps après lui Rodin et Bourdelle, et que suivent tant de jeunes statuaires trop peu préparés à cette savante liberté de métier. (note 2 : Ce *Violoniste* lui ressemble étrangement.)⁹⁴

⁹¹ RODIN Auguste, *L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Mermod, 1953, 2^e édition, p. 199-200.

⁹² PAPET Édouard, « Charles Carpeaux, frère de l'artiste », *op. cit.*, 2014, p. 233.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ CLÉMENT-CARPEAUX Louise, *op. cit.*, t. I, 1934, p. 308-309.

Pour ajouter à ces quelques lignes de Louise Clément-Carpeaux, voici ce que nous pouvons lire au sujet du plâtre original conservé au Petit Palais (*ill. 165 – Cat. 79*), dans le catalogue publié à l’occasion de l’exposition rétrospective de 1975 qui s’est tenue au Grand Palais, exposition dirigée par Victor Beyer et Annie Braunwald : « Exécuté en quelques heures, au chevet de son frère qui venait de mourir. Ce plâtre a gardé toute l’empreinte de la terre, massée par Carpeaux, hâtivement, sans souci du fini, donnant tout son soin au visage, à la vie du regard qu’il a su retrouver, usant de sa parfaite connaissance du métier. Portrait vivant, fait pour lui-même et sans recherche de présentation⁹⁵. » Ainsi ce portrait singulier et intime par excellence, permet au sculpteur une plus grande liberté d’exécution dont témoigne le choix de la matière initiale.

La fratrie inspire à Paul Dubois (1829-1905) un buste de facture toute classique dans lequel il présente les traits de sa sœur *Madame Arthus-Langlois* (*ill. 166 – Cat. 204*), prenant la forme d’un torse découpé en arrondi aux épaules sur piédouche. Le modèle apparaît la tête droite, les yeux non creusés dégageant une certaine austérité. La même austérité se retrouve dans le portrait de sa nièce *Marguerite Langlois* (*ill. 167 – Cat. 203*). Dans le cas de Camille Claudel (1864-1943), la plupart des œuvres qui constituent la galerie de portraits de ses familiers s’étendent de 1881 à 1888. Durant cette période, elle portraiture à plusieurs reprises son frère Paul Claudel (1868-1955)⁹⁶, Hélène, servante au service de la famille Claudel, sa sœur Louise ou encore son beau-frère Ferdinand de Massary. Mathias Morhardt, dans ce qui constitue la première biographie de l’artiste, décrit comment Camille Claudel s’est familiarisée à la sculpture :

Ignorante de tout procédé, de tout préjugé, de toute la technique absurde et guindée dont on abuse l’esprit trop crédule des néophytes de la sculpture, ignorante également de la nature qu’elle ne voit encore qu’à travers un “écorché”, elle sculpte, et la maison paternelle que son art envahit rapidement n’est bientôt plus que la dépendance d’un atelier, où se perpètrent, en terre, en pierre, en bois, mille figures tragiques et grimaçantes qui sont les héros de tous les temps et de tous les peuples. [...] Aidée par

⁹⁵ Cat. exp. *Sur les traces de Jean-Baptiste Carpeaux*, Paris, Grand Palais, 11 mars-5 mai 1975, n°370.

⁹⁶ Camille Claudel, « Buste de Paul Claudel à treize ans » ou « Jeune Achille », 1881, buste en plâtre, non localisé. Il existe un bronze conservé au musée Bertrand à Châteauroux (n°inv. : 3391). « Mon frère » ou « Jeune romain » ou « Buste de Paul Claudel à seize ans », 1884-1887, plusieurs exemplaires dont un buste en bronze (1887) conservé au musée des Beaux-Arts de Tourcoing (n°inv. : 18).

sa sœur cadette et par son jeune frère, Paul Claudel [...], Mademoiselle Camille Claudel y gouverne en souveraine. C'est sous sa direction, et tandis qu'elle tord fiévreusement des boulettes, que l'un bat la terre à modeler, que l'autre gâche le plâtre [...]. Sans doute, des défections ne tarderont pas à se produire. [...] Le gâcheur de plâtre [Paul Claudel] fera de longs détours pour éviter la maison redoutable où la jeune artiste s'adonne à la sculpture⁹⁷.

Ainsi la jeune artiste met sa fratrie à contribution et l'on comprend aisément comment ils deviennent ses premiers modèles. Paul Claudel, son frère cadet, occupe une place particulière dans l'œuvre de Camille Claudel qui lui consacre dans les années 1880, une série de trois portraits en buste. Le premier est *Paul Claudel enfant* (ill. 168 – Cat. 135) conservé au musée Bertrand de Châteauroux. Longtemps daté de 1881 et intitulé à tort *Paul Claudel à treize ans* ou *Jeune Achille*, ce buste a probablement été exécuté un peu plus tardivement d'après des photographies antérieures⁹⁸ comme le font remarquer les traits du modèle qui semble en effet avoir bien moins de treize ans. Yves Lacasse a le premier émis cette hypothèse en s'appuyant sur une photographie présentant Paul Claudel entre 1876 et 1879 à Nogent-sur-Seine, situant, grâce à la ressemblance entre le buste et la photographie, le portrait de Paul Claudel vers l'âge de huit à onze ans⁹⁹. Ainsi selon lui Camille Claudel aurait produit ce buste d'après une photographie vers le milieu des années 1880, au moment où elle réalise un autre buste de son frère *Paul Claudel à seize ans*¹⁰⁰ et le buste intitulé *Paul Claudel enfant* représenterait davantage le futur écrivain à l'âge de dix ans qu'à celui de treize ans. Anne Rivière avance quant à elle une autre hypothèse dans la genèse du buste *Paul Claudel enfant*, prétendant qu'il pourrait être « issu d'un modelage précoce réutilisé longtemps après sa création avec l'ajout du drapé et du mince bandeau dans les cheveux, afin de faire une œuvre nouvelle dans la voie tracée par le succès du *Jeune Romain*, à un moment où l'artiste connaît des difficultés et a besoin de mécènes

⁹⁷ MORHARDT Mathias, « M^{lle} Camille Claudel », *Mercure de France*, mars 1898, p. 710 (Annexe 2L).

⁹⁸ RIVIÈRE Anne, « « Une révolte de la nature » Camille Claudel (1864-1943), in cat. exp. *Camille Claudel*, Madrid, Fondation Mapfre, 7 nov. 2007 – 13 janv. 2008, Paris, musée Rodin, 15 avril – 20 juillet 2008, p.19-20.

⁹⁹ Voir RIVIÈRE Anne, « Jamais la réalité ne sortira trahie », in cat. exp. *Camille Claudel : au miroir d'un art nouveau*, Roubaix, musée de la Piscine, 8 novembre 2014-8 février 2015, p. 165.

¹⁰⁰ LACASSE Yves, « Claudel : les œuvres de jeunesse », in cat. exp. *Camille Claudel et Rodin : la rencontre de deux destins*, Québec, musée national des beaux-arts du Québec, 26 mai-11 septembre 2005, Detroit, Detroit Institute of Arts, 2 octobre 2005-5février 2006, Martigny, Fondation Gianadda, 3 mars-15 juin 2006, p. 27.

qui puissent l'aider¹⁰¹. » Enfin l'hypothèse de Bruno Gaudichon¹⁰² va également dans le sens d'une datation un peu plus tardive que 1881. L'auteur voit dans le buste de *Paul Claudel enfant* l'influence de Rodin, en particulier une résonance du buste de *Bellone* dans lequel on remarque également un buste sur piédouche, la tête tournée vers l'épaule droite et un drapé enveloppant les épaules. Camille Claudel emploie ici la toge antique de sorte à héroïser son modèle, ce qui à première vue peut paraître surprenant dans l'exécution d'un portrait de proche. Mais ceci pourrait appuyer l'hypothèse d'un buste repris. L'inspiration stylistique de Camille Claudel est à chercher pour ce buste ainsi que pour *Mon frère* (1884) du côté de la Renaissance florentine et de Donatello en particulier. Même si, comme le précise Philippe Sénéchal¹⁰³, la sculptrice ne s'est jamais rendue en Italie, elle s'inscrit ici dans la veine d'Alfred Boucher (1850-1934), qui l'a le premier formé à Nogent-sur-Seine et de Paul Dubois qui a porté un regard attentif sur son travail. *Mon frère* (ill. 169 – Cat. 125) aussi intitulé *Jeune Romain* ou encore *Buste de Paul Claudel à seize ans* pose lui aussi des problèmes de datation. L'historiographie a durant longtemps considéré que la réalisation de ce deuxième portrait de Paul Claudel s'étendait de 1884 à 1887 avec la création de plusieurs exemplaires dont un buste en plâtre bichrome en collection particulière, et plusieurs bronzes dont un conservé au musée Calvet à Avignon et un autre au musée des beaux-arts de Tourcoing, y voyant alors le portrait de Paul Claudel à l'âge de seize ans. Or depuis 2008 Anne Rivière propose d'avancer la date de création de *Mon frère* à 1882-1883 afin d'y voir un portrait de Paul Claudel à treize ans, corroborant ainsi la description qu'en fait Mathias Morhardt en 1898 :

Mais, dès 1883, apparaît une œuvre bien supérieure et où s'annonce le grand sculpteur :
c'est le buste de Paul Claudel. Paul Claudel est âgé d'environ treize ans. Sa sœur nous

¹⁰¹ RIVIÈRE Anne, art. cit., 2014, p. 166. Voir aussi : RIVIÈRE Anne, « Les bustes de Paul Claudel par Camille Claudel », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n°191, 2008 : « Quant à nous, si nous suivons les conclusions d'Yves Lacasse en ce qui concerne l'âge du modèle, nous pensons qu'il faudrait peut-être envisager que l'œuvre ait été élaborée en deux temps. Si l'on considère la différence de traitement du buste lui-même et du drapé, lisse et un peu mou pour l'un, plus savant et tourmenté pour l'autre, si l'on retient l'impression que la toge est rapportée sur un buste "à l'italienne", si l'on se souvient du fait que ce portrait est inconnu jusqu'en 1903, date de son entrée dans les collections de Châteauroux, on est alors enclin à penser que peut-être nous aurions affaire avec un modelage réutilisé longtemps après sa création, à un moment où l'artiste connaît des difficultés et a besoin de mécènes qui puissent l'aider. Nous pourrions aller jusqu'à envisager une œuvre précoce. Un portrait de Paul Claudel, non pas exécuté d'après une photographie mais d'après le modèle bien vivant et subjugué par la volonté de son aînée, comme il le rapporta souvent lui-même. À une époque d'avant Rodin, à une époque où Alfred Boucher, saisi des qualités des premiers essais de Camille Claudel, lui donna ses premières leçons. Peut-être à Nogent donc vers 1878-1879. L'artiste aurait ensuite ajouté la draperie afin de faire une œuvre nouvelle dans la voie tracée par le succès du *Jeune Romain*. »

¹⁰² Voir RIVIÈRE Anne, art. cit., 2014, p. 167, note n°11.

¹⁰³ SÉNÉCHAL Philippe, « Camille Claudel et la Renaissance », in cat. exp. *Camille Claudel : au miroir d'un art nouveau*, Roubaix, musée de la Piscine, 8 novembre 2014-8 février 2015, p. 170.

le montre col nu, les épaules recouvertes d'une sorte de tunique antique, la tête droite. Le profil est rigide et net comme celui d'un empereur romain. Les narines du nez aquilin sont doucement gonflées. Elles semblent s'ouvrir pour aspirer l'air. Les cheveux sont coupés ras. Le front volontaire et bombé repose d'aplomb sur les arcades sourcilières. [...] Enfin, les paupières bien fendues s'ouvrent sur des yeux dont le regard est extraordinairement impérieux. Ici déjà, s'affirment noblement les belles qualités de la jeune artiste. Rien dans ce buste n'est laissé au hasard. Il est possible que son expérience ne soit pas complète. N'importe ! Avec sa vaillance habituelle, avec ce don de persévérance qu'elle possède à un si haut degré, c'est au travail continu, c'est une application incessante qu'elle demande de suppléer l'habileté qui peut-être [sic] lui manque encore¹⁰⁴.

Morhardt décrit bien ici le portrait connu sous le titre de *Jeune Romain* des musées avignonnais et tourquennois. Le buste acquis par la baronne Nathaniel de Rothschild est présenté au Salon de la SAF de 1887¹⁰⁵. Camille Claudel préfigure dans une veine néo-florentine à la Donatello, l'Auguste destin de son modèle. Paul Leroi consacre au buste quelques lignes ainsi qu'un dessin de la main d'Henri Dumont présentant l'œuvre de profil dans son article sur le Salon de 1887 dans la revue *L'Art* : « Je ne sais quel est le fondeur du buste de *Jeune Romain*, modelé par M^{lle} Camille Claudel, cette jeune fille inspirée que passionne profondément son art et qui imprime tant de caractère à tout ce qu'elle entreprend, mais mon ignorance ne doit pas m'empêcher de rendre justice à l'habileté de la fonte et au ton très artistique du métal. On dirait un écho du XV^e siècle florentin¹⁰⁶. »

Au cours de l'été 1905, Camille Claudel réalise un troisième buste de son frère âgé de trente-sept ans, rentré depuis peu de Chine. L'étude en plâtre (*ill. 170 – Cat. 137*) modelée durant leur séjour familial dans les Pyrénées montre un portrait frontal où seule la tête est modelée, le cou et les épaules restant inachevés. Même si dans la version définitive en bronze du *Buste de Paul Claudel à trente-sept ans* la sculptrice conserve la forme « à l'italienne » c'est-à-dire la découpe horizontale aux épaules comme pour *Mon frère* (1883), le traitement de la partie supérieure du torse et la moustache l'éloignent des modèles florentins pour en faire une œuvre novatrice au savant mélange « naturaliste et sensible¹⁰⁷. » Les portraits qu'elle réalise de

¹⁰⁴ MORHARDT Mathias, *op. cit.*, 1898, p. 715-716 (Annexe 2L).

¹⁰⁵ Paris, SAF 1887, n°3779. Il s'agit du buste conservé au musée Calvet d'Avignon (n°inv. : T511), donné par le baron Alphonse de Rothschild en 1897.

¹⁰⁶ LEROI Paul, « Salon de 1887 », *L'Art*, 1887, tome 2, p. 231.

¹⁰⁷ RIVIÈRE Anne, art. cit., 2014, p. 167.

son frère Paul à des âges¹⁰⁸ distincts semblent répondre à la volonté de figer les traits du frère grandissant, dont elle était très proche. Si Paul Claudel semble être à l'évidence son modèle privilégié durant la décennie 1880, Camille Claudel réalise néanmoins un portrait en buste en terre cuite sur piédouche de sa sœur *Louise Claudel* (ill. 171 – Cat. 126) en 1886, portrait empreint d'une grande détermination¹⁰⁹. La jeune femme est présentée les yeux clos dans un buste patiné terre cuite. Le choix de la terre cuite, matériau favorable à la spontanéité¹¹⁰, ainsi que le rendu très fouillé de la chevelure dont une partie retombe sur le front, participe au fait que la sculptrice s'inspire ici des maîtres de la sculpture du XVIII^e siècle comme le remarque Mathias Morhardt :

Et, par ce buste, elle prouve l'infinie mobilité de ses conceptions, la constante variété de ses idées. En effet, Mademoiselle Louise Claudel est une jeune fille au visage élégant et fin, aux yeux un peu rieurs, au nez légèrement relevé, au sourire à moitié étonné et charmé, aux cheveux indisciplinés qui bouclent autour du front. Tout de suite, l'artiste note et précise tous ces caractères. Elle insiste sur la grâce un peu malicieuse de ce visage. Et cela devient quelque chose comme une de ces délicieuses estampes du siècle dernier¹¹¹.

La sculptrice crée une variante de ce portrait dans une veine encore plus intimiste dans laquelle elle présente un buste de *Louise Claudel aux yeux clos* (1886, ill. 172 – Cat. 127). Ce buste non localisé est connu par une photographie que Camille Claudel adresse à son amie Florence Jeans¹¹². L'artiste clos sa série de portraits de membres de sa famille avec le portrait de son beau-frère *Ferdinand de Massary* (ill. 173 – Cat. 128) qu'elle réalise en 1888, l'année du mariage de ce dernier avec Louise et année où la sculptrice expose au Salon son célèbre groupe *Sakountala* pour lequel elle obtient une mention honorable. C'est en qualité de portraitiste que Camille Claudel se révèle dans les années 1880. Décennie pendant laquelle elle présente essentiellement des bustes au Salon. Comme le précise Anne Rivière : « Avec énergie elle fait

¹⁰⁸ Il existe un buste de Paul Claudel à 42 ans en plâtre (1910), Paris, coll. part. Ce buste constitue le dernier hommage de Camille Claudel à son frère puisqu'elle est internée trois ans plus tard.

¹⁰⁹ Il existe également une version en bronze de ce buste que Camille Claudel présente au Salon de 1886, [Paris, Salon de la SAF, n°8674].

¹¹⁰ Voir VAN LENNEP Jacques, « le portrait sculpté depuis la Renaissance », *Les bustes de l'Académie royale de Belgique*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1993, p. 39-40. Citation se rapportant au portrait de *Nicolas Coustou* par son frère Guillaume Coustou (vers 1720, Paris, musée du Louvre, n°inv. : M.R. 3520) : « Elle est exécuté en terre, matière que privilégiaient les sculpteurs de ce siècle, leur permettant de livrer des portraits plus spontanés et moins onéreux. »

¹¹¹ MORHARDT Mathias, *op. cit.*, 1898, p. 723 (Annexe 2L).

¹¹² RIVIÈRE Anne, art. cit., 2014, p. 168.

jaillir muscles et reliefs d'un visage, mais aussi personnalité et caractère de ses modèles¹¹³. » La période pendant laquelle elle réalise presque exclusivement des bustes de familiaux est suivie par une autre où elle se consacre aux portraits de proches appartenant au cercle amical, puis par une suivante occupée par des portraits de commandes.

Les parents des artistes constituent bien souvent leurs premiers modèles, permettant alors aux jeunes sculpteurs de parfaire leur art. Ainsi Alfred Boucher, Jean Baffier (1851-1920), et François Pompon réalisent tous les trois des portraits sans concession de leurs parents, s'inscrivant dans la pleine tendance du naturalisme social de la décennie 1880. En 1880 Alfred Boucher modèle les portraits de ses parents. Ainsi les bustes en hermès de *Julien Boucher* (ill. 174 – Cat. 23) et de *Sophie Boucher* (ill. 175 – Cat. 24) s'avèrent des portraits sans détour où aucune ride n'est épargnée témoignant de « leur rude vie de labeur¹¹⁴. » À la manière du *Portrait de ma mère* (ill. 176) par Carolus-Duran, Boucher coiffe sa mère d'un fichu. Les portraits des parents de Boucher ont souvent été rapprochés de *La Vieille Hélène* (ill. 177 – Cat. 124) que Camille Claudel réalise en 1882, alors élève de Boucher¹¹⁵. Le sculpteur nogentais s'illustre comme le chantre du naturalisme en sculpture dont les portraits de ses parents constituent le meilleur exemple.

Bruno Gaudichon précise que : « Jean Baffier et François Pompon font de leurs parents le même constat sans concession, tout en ennoblissant leurs modèles auxquels les lie une piété filiale et qui deviennent ainsi des images d'une sorte d'aristocratie populaire¹¹⁶. » Avant sa *Cheminée monumentale* Baffier a réalisé les portraits en buste *La Mère Baffier* (1886, ill. 178 – Cat. 1) et *Le Père Baffier* (1887, ill. 179 – Cat. 3) sur lesquels il a gravé une longue dédicace dont il est coutumier¹¹⁷, inscrivant ainsi les portraits de ses parents dans la tradition celtique. *La*

¹¹³ RIVIÈRE Anne, « “Une révolte de la nature” : Camille Claudel (1864-1943) », in cat. exp. *Camille Claudel 1864-1943*, Madrid, Fundación Mapfre, 7 novembre 2007-13 janvier 2008, Paris, musée Rodin, 15 avril 2008-20 juillet 2008, p. 20.

¹¹⁴ PIETTE Jacques, *Alfred Boucher : 1850-1934 : l'œuvre sculpté*, Paris, Mare & Martin, 2014, p. 290.

¹¹⁵ Ce rapprochement a notamment été opéré par Bruno Gaudichon et Anne Rivière à l'occasion de l'exposition *Camille Claudel. Au miroir d'un art nouveau* qui s'est tenue au musée de La Piscine à Roubaix du 8 novembre 2014 au 8 février 2015.

¹¹⁶ GAUDICHON Bruno, « Le sentiment de vérité », cat. exp. *Camille Claudel : au miroir d'un art nouveau*, Roubaix, La Piscine – musée d'art et d'industrie André Diligent, 8 novembre 2014-8 février 2015, p. 17.

¹¹⁷ Dans une lettre adressée à son ami Georges Ducrocq en date du 3 octobre 1906 au sujet du portrait de sa grand-mère, Baffier revient sur l'importance que la dédicace revêt dans ses œuvres : « [...] Je suis heureux que vous ne changiez rien au dispositif du petit monument familial si longtemps médité et si minutieusement étudié. J'avais d'abord pensé à une seule strophe mise sur la face, mais petit à petit, je suis parvenu à disposer le petit piédestal pour les quatre strophes. Je suis heureux doublement, triplement, quadruplement même de cette réussite, car c'en est une, parce que c'est l'application intégrale de ma doctrine d'art à tous les points de vue. [...] » Deux mois plus tard la composition évolue de sorte à regrouper le sonnet sur une seule et même face

Mère Baffier est coiffée d'un bonnet. Le sculpteur n'a pas omis la moindre ride qui parcourt son visage, conférant ainsi au regard une forte expressivité. Présenté au Salon de 1887, le portrait de son père est bien accueilli comme en témoigne le commentaire de Maurice Hamel : « *Le Portrait du père Baffier*, d'un modelé ressenti, est curieux, très vivant, très particularisé d'expression¹¹⁸. » Rides, sourcils en broussaille et favoris ponctuent son visage au regard fatigué. Le portrait en buste de son père est empreint, comme celui de sa mère, d'une grande expressivité naturaliste. Si dans le portrait familial les formes les plus fréquemment rencontrées sont à l'évidence des bustes, il existe aussi des portraits en pied ou encore des doubles portraits sous forme de reliefs représentant parents ou fratrie. C'est ainsi qu'à la même époque Jean Baffier rend hommage à son père avec une statuette intitulée *P'tit Jean le Greffeux* (1886, ill. 180 – *Cat. 2*), véritable « hymne à la gloire du paysan éternel¹¹⁹. » L'artiste représente ici son père occupé au greffage viticole comme le traduisent les outils posés sur la terrasse c'est-à-dire un couteau, un greffoir et un greffon. Ainsi que le souligne Emmanuelle Héran une grande dignité émane de cette statuette : « l'homme est agenouillé, silencieux, concentré sur son serment qui le relie à la terre, comme s'il rendait grâce à la nature nourricière¹²⁰. » Les parents de l'artiste apparaissent aussi dans un bas-relief intitulé *L'Épine* (1890, ill. 181 – *Cat. 181*) dans lequel ils sont présentés dans un intérieur berrichon. Cette scène est directement inspirée du quotidien où la mère Baffier est occupée à retirer une écharde de la main de son mari. Le père est figuré torse nu, les bretelles tombant sur le pantalon comme il l'était dans *P'tit Jean le Greffeux*. Cela peut paraître paradoxal avec l'intime mais à travers les portraits de ses parents Baffier cherche l'universalité, « *Le Père Baffier, la Mère Baffier* ont été sculptés avec son cœur autant qu'avec son ciseau. Ils vivent ; il leur parle, et ils lui parlent, ils parlent à tous¹²¹. » Le sculpteur appréhende le portrait intime comme tremplin pour atteindre l'universalité.

mais ces quelques lignes de Baffier témoignent une fois de plus de l'importance qu'il accorde aux inscriptions sur les piédestaux, inscriptions souvent en étroite relation avec le modèle portraituré : Lettre adressée à Georges Ducrocq datée du 23 décembre 1906 : « [...] D'abord, je devais vous faire assavoir que j'ai pris la résolution de mettre votre beau sonnet en un seul panneau du socle, le devant bien entendu. Après examen réfléchi et renseignements minutieux pris chez mon graveur, je suis à même de vous assurer que ça ira. » Voir CHANCEL-BARDELOT Béatrice de, « Une amitié peu connue : Jean Baffier et Georges Ducrocq – autour d'une correspondance conservée par les musées de Bourges », *Lectures : Mélanges pour Élisabeth Dousset*, Saint-Benoît-du-Sault, Ateliers Tarabuste, 2010, p. 86.

¹¹⁸ HAMEL Maurice, « Le Salon de 1887 (2^e et dernier article) : la sculpture et la gravure », *GBA*, II, 1887, p. 50.

¹¹⁹ HÉRAN Emmanuelle, « notice n°60 : Le Greffeux ou P'tit Jean le Greffeux », in cat. exp. *Des Amitiés modernes. De Rodin à Matisse. Carolus-Duran et la Société nationale des beaux-arts 1890-1905*, Roubaix, La Piscine – musée d'Art et d'Industrie André-Diligent, 9mars-9 mai 2003, p. 182.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ BAUSSAN Charles, « Un maître imagier : Jean Baffier », *Le Mois littéraire et pittoresque*, juillet 1908, p. 549.

Ces derniers exemples ont permis de confronter intime et naturalisme en sculpture. Ces deux notions ont assurément à voir ensemble mais elle ne se superposent pas.

Charlotte Besnard fait du portrait familial l'une de ses spécialités. Fille du sculpteur Gabriel-Vital Dubray (1813-1892) et épouse du peintre Albert Besnard (1849-1934), Charlotte Besnard s'illustre dans la sculpture grâce à des sujets touchant « l'intimité de la vie familiale, ou des sujets gracieusement féminins¹²² ». L'École des beaux-arts étant interdite aux femmes jusqu'en 1897, elle s'initie alors à la sculpture auprès de son père qui lui « enseigne donc les rudiments du métier, et notamment la persévérance, dans cette tradition ancestrale des familles d'artistes qui se transmettent leur savoir-faire d'une génération à l'autre¹²³. » Alors qu'elle débute au Salon de 1869 avec un portrait intitulé *Giovanina*, buste en terre cuite de sa petite sœur, comme beaucoup d'artistes, elle part pour Londres l'année suivante où elle expose à la Royal Academy entre 1875 et 1878. Son séjour londonien connaît une interruption en faveur de Rome où elle rencontre Albert Besnard. Régulière du Salon depuis sa première participation, ses œuvres sont également exposées au Salon de la SNBA dès sa fondation en 1890, au Salon des XX à Bruxelles en 1888 et de la Libre Esthétique (1895 et 1897) ainsi qu'au Salon d'Automne (1911 et 1923). Celle qui réalise le remarquable tombeau du poète belge *Georges Rodenbach* au cimetière du Père-Lachaise en 1902 (*ill. 182*), expose quatre de ses œuvres au Salon de l'Art Nouveau à la galerie Bing en 1896. Jules Bois laisse une description de Charlotte Besnard s'adonnant à la sculpture : « Je suis les mouvements de M^{me} Besnard ; l'ébauchoir gratte ou creuse, le pouce fixe les contours, la main ne craint pas de manier la terre lourde qui tout à l'heure va s'aérer, se gonfler de vie. Elle recule pour voir le résultat de l'effort. Lutte consciente et magnifique de la femme avec la terre pour la consécration du chef-d'œuvre, pareille sans doute à cet autre labeur mystérieux qui fait de la mère dans ses propres entrailles le sculpteur de son enfant¹²⁴. » La sculptrice conçoit un émouvant groupe en plâtre de ses petits-enfants qu'elle intitule *Présentation. Portrait de mes petites-filles* (*ill. 183*) qu'elle présente à la section française de l'Exposition franco-britannique de Londres en 1908 ainsi qu'au salon de la SNBA en 1909, dans lequel l'aînée semble consoler sa cadette en posant ses mains sur ses délicates épaules.

¹²² JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Charlotte Besnard », in cat. exp. *Les peintres de l'âme ; Le symbolisme idéaliste en France*, Bruxelles, musée d'Ixelles, 15 octobre-31 décembre 1999, p. 38.

¹²³ MOREAU-SIONNEAU Hélène, « Charlotte Besnard (1854-1931) : être femme sculpteur et épouse d'artiste en vogue, au tournant du XX^e siècle », in MÉNEUX Catherine, PERNOUD Emmanuel et WAT Pierre (éd), Actes de la journée d'études *Actualités de la recherche en XIX^e siècle*, Master 1, années 2012 et 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2014, p. 4. [<http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/3-Moreau-Sionneau-Besnard.pdf>] consulté le 7 juin 2015.

¹²⁴ Voir JUMEAU-LAFOND Jean-David, art. cit., 1999, p. 38.

Le portrait familial s'avère alors une catégorie des plus favorables à la notion d'intime. Mettant à l'honneur un proche de l'artiste qui appartient au cercle familial, il permet en effet de se concentrer sur le degré immédiat de l'intimité, à savoir l'intimité familiale.

3.2.2 Le portrait d'épouse : vers une intimité révélée

Une autre catégorie, étroitement liée au portrait familial est la représentation de l'épouse. À la fois muse, amante et mère, l'épouse est une des personnes les plus proches de l'artiste. De Carpeaux à Picasso, en passant par Pompon, Boucher, Barrias, Gauguin, Rodin ou encore Bourdelle, tous ont eu à cœur de fixer les traits de leur bien-aimée.

Paul Gauguin réalise en 1879 le portrait en buste de *Mette Gauguin* (ill. 184 – Cat. 207), son épouse d'origine danoise au moment où la famille Gauguin loue un logement au sculpteur Jules-Ernest Bouillot à Paris. Gauguin présente le portrait de Mette à l'occasion de la cinquième exposition des Impressionnistes en 1880 au n°10 rue des Pyramides à Paris sous le simple titre de *Buste marbre*. Cette œuvre de jeunesse constitue un des premiers portraits sculptés, avec celui d'Émile, que Gauguin exécute. Ce serait d'ailleurs les deux seuls bustes en marbre produits par l'artiste alors influencé par Bouillot¹²⁵. Abraham Marie Hammacher, célèbre critique d'art néerlandais et directeur du Kröller-Müller d'Otterlo, bien qu'il se trompe dans la datation, note entre parenthèses en 1988 dans son ouvrage *La Sculpture* au sujet de ce buste : « Un délicat buste en marbre de sa femme, exécuté en 1887, œuvre charmante qui ne s'écarte en aucune façon de la tradition, est resté une exception dans son œuvre¹²⁶. » Ce portrait se distingue clairement du reste de l'œuvre sculpté de l'artiste, aussi bien par la matière, comme les portraits en cire qu'il modèle dans la décennie suivante ou encore en céramique et aux reliefs en bois sous l'influence de sa période tahitienne, que par le style. Le portrait de Mette est un buste classique dans son exécution, buste dans lequel on remarque toutefois une volonté de non idéalisation du visage aux accents presque masculins.

Rodin réalise vers 1882 le portrait en masque de sa compagne Rose Beuret qu'il rencontre en 1863 au moment où le sculpteur était occupé à la décoration du théâtre des

¹²⁵ GRAY Christopher, *Sculpture and ceramics of Paul Gauguin*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1963, p. 1.

¹²⁶ HAMMACHER Abraham Marie, *La Sculpture*, Paris, Cercle d'art, 1988, p. 83.

Gobelins. Même si les traits de Rose ont déjà été empruntés pour *Mignon* (1870, *ill. 185 – Cat. 241*), *L'Alsacienne* (1871, *ill. 186 – Cat. 242*) ou encore *Bellone* (1879, *ill. 187 – Cat. 243*), il s'agit ici du premier portrait que Rodin intitule *Rose Beuret* (*ill. 188 – Cat. 244*). Cette fois le sculpteur fait le choix d'un visage aux yeux clos tout en retenue dont le dépouillement contraste avec les trois bustes précédents. Ce visage empreint de maturité compte de multiples exemplaires¹²⁷ dans des matériaux aussi divers que le plâtre, le marbre, le bronze et plus rare la pâte de verre pour lequel Jean Cros¹²⁸ (1885-1932) apporte son concours en 1911. La polychromie qu'apporte la pâte de verre confère à cette version une profonde étrangeté, à mi-chemin entre la vie et la morbidité, et ce par la lividité de la carnation associée aux yeux clos. Judith Cladel rapporte en 1936 à propos de cette version : « [Il] coula le masque de Rose dans la translucide matière aux tons de chair vivante, à peine apâlie et comme animée d'un sang léger. [...] Posé sur un coussin de soie blanche qu'enferment des parois de verre, tel qu'on peut le voir à l'hôtel Biron, c'est, dirait-on, [le visage] d'un être qui a touché aux confins de la mort et en revient pour attester une seconde vie¹²⁹... » Comme le relate François Blanchetière¹³⁰, le sculpteur dispose en 1915 dans une des pièces de l'hôtel Biron, sur des coussins, les masques de Rose, de Camille Claudel et le masque de Hanako dit de type E, tous trois en pâte de verre. Ainsi placés sur des coussins (*ill. 189*), ces masques ne sont pas sans évoquer la coutume des masques mortuaires alors en vogue. Leur disposition choisie par Rodin est à l'évidence un marqueur de l'intime, inscrivant ces trois effigies dans « une sorte de culte intime¹³¹ ». Ces objets de culte dont sa compagne et son amante font partie devaient le conduire à l'apaisement tel que le révèlent ces quelques lignes : « [...] il revenait sans cesse à trois masques. Ils étaient en verre translucide, comme si la lumière de l'esprit brillait à travers eux et éveillait ces visages à la vie. Ils reposaient sur des coussins brodés dans son atelier du Palais Biron ; là, il leur jetait des regards, avec des pensées trop lourdes pour être formulées, avec le souvenir des jours sombres comme des jours lumineux, mais toujours le souvenir d'une vie vécue pleinement et

¹²⁷ On recense pour le portrait de *Rose Beuret* les versions suivantes : en plâtre : Metropolitan Museum of Art de New-York ; en marbre : musée Rodin de Paris ; en bronze : musée d'Orsay à Paris, musée des beaux-arts de Lyon, Institute of arts de Detroit, musée des beaux-arts de Pau, National Museum of Western Art de Tokyo, Wilhelm-Lehmbruck-Museum à Duisburg ; pâte de verre (Jean Cros) : musée Rodin de Paris, musée des arts décoratifs de Gand.

¹²⁸ Jean Cros a redécouvert la technique de la pâte de verre initiée par son père Henry Cros.

¹²⁹ CLADEL Judith, *Rodin, sa vie glorieuse, sa vie inconnue*, Paris, Bernard Grasset éditeur, 1936, p. 241.

¹³⁰ BLANCHETIÈRE François, « Hanako, la mort dans les yeux », *cat. exp. Masques, op. cit.*, 2009, p. 109.

¹³¹ *Ibidem*.

joyeusement¹³². » Tels des reliques, la disposition choisie par Rodin confère à ces masques une puissante étrangeté¹³³.

Le masque en plâtre de Rose Beuret compte parmi les œuvres que Rodin présente dans son exposition du pavillon de l'Alma en 1900 (*ill. 190*). Il est alors disposé sur une haute gaine de plâtre elle-même placée sur un socle presque aussi haut, conférant au fragment une forme autonome¹³⁴. Le masque de Rose a été réemployé dans un autre portrait plus tardif taillé dans le marbre par Bourdelle en 1898 (*ill. 191 – Cat. 255*), dans lequel le visage de la compagne du maître semble jaillir du bloc à la manière de *L'Aurore* (vers 1895-1897, *ill. 192 – Cat. 252*). Dans ce portrait de 1898 seuls les traits du visage sont clairement modelés, alors que le cou et l'arrière de la chevelure semblent absorbés par la matière. Le contraste entre le lissé du masque et la rugosité du bloc à peine dégrossi est saisissant. Ce contraste est tout aussi manifeste dans une version en plâtre (*ill. 193 – Cat. 258*) conservée au musée Rodin. Les portraits de Rose Beuret ne semblent pas échapper aux préceptes de réemploi chers à Rodin, jalonnant ainsi différents moments de la carrière du sculpteur et pouvant aisément être envisagé sous le prisme de l'intime s'agissant des traits de sa fidèle compagne.

Veuf depuis 1888, Albert Bartholomé se remarie en 1901 avec Florence Letessier, son jeune modèle. Son épouse en secondes noces qu'il aime à photographier lui inspire alors une série de trois portraits en buste. Bartholomé la portraiture tête baissée et yeux mi-clos dans un buste à mi-corps en marbre bichrome (*ill. 194 – Cat. 13*) empreint de grâce et de sérénité. Bartholomé reprend dans ce portrait tout en élégance une coiffure que son épouse affectionne, coiffure constituée de deux petits chignons de part et d'autre de la tête comme le montre une photographie conservée au musée d'Orsay (*ill. 195*) où la jeune femme apparaît délicatement accoudée à une table. Notons que dans une autre photographie montrant le sculpteur dans son atelier, l'artiste est justement occupé à la réalisation de ce portrait (*ill. 196*). Doit-on y voir un

¹³² FRISCH Victor, SHIPLEY Joseph Twadell, *Auguste Rodin. A Biography*, New-York, Frederick A. Stokes Co., 1939, p. 387-388. Citation originale : « [...] he turned again and again to three masks. They were of translucent glass, as though the light of the spirit shone through and woke those faces to life. They lay upon brocaded cushions in his studio at the Palais Biron ; there he would gaze at them, with thoughts too », traduite par François Blanchetière, *Ibidem*.

¹³³ Sur les masques en qualité de reliques voir : HÉRAN Emmanuelle, « Le dernier portrait ou la belle mort », in cat. exp. *Le Dernier portrait*, Paris, musée d'Orsay, 5 mars-26 mai 2002, p. 84. Article complet p. 25-101.

¹³⁴ Voir propos de Bernard Marbot au sujet de la photographie : « Cette impuissance du regard et de l'esprit à abstraire le fragment du motif dont il provient, à l'ériger en forme autonome » in MARBOT Bernard, « Le motif valorisé », in cat. exp. *L'Invention d'un regard (1839-1918)*, Paris, musée d'Orsay, 2 octobre-31 décembre 1989, p. 147-180. Cité par PINET Hélène, « Images de ruines », in cat. exp. *Le Corps en morceaux*, Paris, musée d'Orsay, 5 février-3 juin 1990, Francfort, SchirnKunsthalle, 23 juin-26 août 1990, p. 76.

simple hasard ou la volonté de mettre en avant son épouse ? Dans la mesure où cette dernière est son modèle privilégié, il n'est pas surprenant que ses traits occupent bon nombre de ses sculptures. Bartholomé exécute un autre portrait (*ill. 197 – Cat. 15*) de sa jeune épouse en 1908 qu'il expose au salon de la SNBA de la même année. La silhouette coupée à mi-corps dirige cette fois le regard au loin dans une attitude rêveuse. Les mains jointes, elle s'appuie sur ce qui ressemble à une gerbe de fleurs stylisées. « Les qualités d'élégance et de pureté des formes¹³⁵ » chères au sculpteur se rencontrent ici. Fort du succès de son célèbre *Monument aux morts* (1887-1899) au cimetière du Père Lachaise¹³⁶, Bartholomé reçoit de l'Etat en 1907 la commande du *Monument à Jean-Jacques Rousseau* (*ill. 198*), commandé par l'Etat en 1907 et inauguré le 30 juin 1912 au Panthéon à l'occasion du bicentenaire de la naissance du philosophe. À cette fin, l'artiste choisit les traits de son épouse pour la figure de la *Gloire* couronnant de laurier la stèle du philosophe. Tandis que le musée d'Orsay conserve une étude grandeur nature de la *Gloire* (*ill. 199*), le Petit Palais possède un buste (*ill. 200 – Cat. 12*) coupé aux épaules qui semble être une étude préalable à cette figure dans lequel la jeune femme apparaît une fois de plus les yeux mi-clos conférant à l'œuvre une omniprésente sérénité. Intime et public se confondent dans ce monument qui, en plus de célébrer le philosophe, abrite un portrait déguisé de l'épouse de Bartholomé.

Antoine Bourdelle est un autre sculpteur qui excelle dans la réalisation de portraits déguisés d'épouse. Stéphanie Van Parys avec qui le sculpteur entame une liaison vers 1890 donne naissance à leur fils Pierre en avril 1901. Une fois le divorce obtenu avec son premier mari, le couple peut sceller son union par un mariage qui se déroule en mars 1904 sous les auspices de Rodin. Stéphanie Van Parys devient le modèle du sculpteur qui réalise d'après les traits et les formes généreuses de son épouse : *Les Pommes* (1907), *Le Nuage* (1907) ainsi que *La Mélancolie* (1909). Ces œuvres plus intimes sont réalisées à une époque où Bourdelle, après le *Monument aux morts de 1870* de Montauban, se trouvant accablé par la maladie, oriente son art dans une autre direction. Son biographe Gaston Varenne perçoit cette période comme un repli de l'artiste sur lui-même : « Après l'effort de ses débuts, la maladie terrasse Bourdelle. Il entre à l'hôpital Necker. Une crise de rhumatisme lui interdit la sculpture. Suivent des années de misères, de détresse matérielle et morale, mais aussi de repliement sur soi-même et de

¹³⁵ NICOLLE Marcel, « La sculpture aux Salons », *Art et décoration*, tome X, juillet-décembre 1901, p. 12.

¹³⁶ Voir BARBILLON Claire, « La critique de la sculpture autour de 1895, le cas du *Monument aux Morts* d'Albert Bartholomé, 1889-1899 », dans *Regards de critiques d'art, Autour de Roger Marx (1859-1913)*, Paris INHA, éditions Kimé, 2008.

réflexions sur son art¹³⁷. » Dans *Les Pommes* (ill. 201), Stéphanie Van Parys est figurée nue sur un rocher telle une Ève ayant ramassé le fruit défendu dont sont chargés ses bras. Un poème de Bourdelle en date de décembre 1905 et qu'il intitule « À ma femme » fait pendant ouvertement à cette œuvre : « Ton cœur tel un pommier tout empli d'ailes blanches m'a donné, d'un élan, ses floraisons en pleurs¹³⁸. » Une photographie (ill. 202) conservée au musée Bourdelle montre Stéphanie Van Parys posant au bord d'un lit dans une pose similaire. La même année c'est dans une pose alanguie qu'il figure son épouse dans une autre œuvre allégorique ayant pour titre *Le Nuage* (ill. 203 – Cat. 43). L'épouse du sculpteur était, selon Cléopâtre Sévastos une femme à la beauté charnelle comme elle le rapporte dans ses souvenirs : « La femme de Bourdelle, Stéphanie Van Parys, était blonde de naissance. Elle était des Flandres françaises. Ses seins éclataient sous son corsage blanc. Forte, son corset très serré, elle semblait se trouver dans un carcan. Son visage avait une beauté idéale. Elle semblait une de ces femmes de Rubens dont la couleur de la peau chante comme les fleurs¹³⁹. » *Le Nuage* semble puiser son origine au cours d'un séjour de la famille à Maîche dans le Doubs en 1907¹⁴⁰. Deux ans plus tard, le sculpteur fixe de nouveau les traits de son épouse dans *Mélancolie* (ill. 204 – Cat. 48), une statuette en pied où elle apparaît vêtue d'une longue robe, la main gauche portée à la poitrine, dans un style beaucoup plus synthétique que les deux représentations précédentes. *Mélancolie* pourrait être rapprochée de *Pénélope* (ill. 205 – Cat. 37) dont la première version est à situer en 1905. Cléopâtre Sévastos, jeune athénienne âgée de vingt ans entre comme élève dans l'atelier de Bourdelle dès son arrivée à Paris en 1903 sur la recommandation de son beau-frère Antonin Bunand. Cléopâtre devient très vite devenir modèle fétiche du sculpteur, sa source d'inspiration. Elle assiste Bourdelle dans son travail à l'atelier par la mise au point et le dégrossissage des marbres. En 1905 Bourdelle réalise le premier portrait déguisé de Cléopâtre dans la figure de *L'Offrande* (ill. 206 – Cat. 38). Dans *Ma vie avec Bourdelle*, elle se souvient du jour de sa rencontre avec le maître et ses élèves qui l'observèrent avec surprise :

Une couronne de cheveux nattés entourait ma tête et je portais une robe grise à grands plis longs, nullement à la mode. J'avais la taille large, ne portant pas de corset, alors que toutes les femmes se serraient la taille. (Bourdelle m'a reproduite exactement comme

¹³⁷ VARENNE Gaston, *Bourdelle par lui-même*, Paris, 1937, Fasquelle éditeurs, p. 20.

¹³⁸ Antoine Bourdelle, « À ma femme », Cahier bleu n°12, décembre 1905. Paris, musée Bourdelle. Cité par Colin Lemoine, notice d'œuvre « Les Pommes », <http://www.bourdelle.paris.fr/fr/oeuvre/les-pommes> consulté le 4 mars 2017.

¹³⁹ BOURDELLE-SÉVASTOS Cléopâtre, *Ma vie avec Bourdelle*, Paris, Éditions des Cendres et Paris-Musées, 2005, p. 40.

¹⁴⁰ Voir CANTARUTTI Stéphanie, *op. cit.*, 2013, p. 74.

j'étais dans la première statuette qu'il fit de moi et qu'il appela L'Offrande. Il disait :
« On n'a pas besoin de styliser, on n'a qu'à vous copier comme vous êtes. »¹⁴¹

C'est donc sous le couvert d'une allégorie que Bourdelle représente Cléopâtre afin de ne pas éveiller la jalousie de son épouse. La figure adopte une pose chorégraphique avec les bras levés et la jambe droite pliée, tout en étant mêlée d'un profond hiératisme. Elle est accompagnée d'attributs tels que la flûte, les pommes, la vigne. L'identité du modèle demeure toutefois facilement reconnaissable grâce à sa robe à longs plis. Colin Lemoine précise : « La composition géométrique [...] est présidée par un archaïsme patent et donne à pressentir, à moyenne échelle, la propension monumentale de Bourdelle qui célèbre, une "offrande" au geste incantatoire¹⁴². » *L'Offrande* est la première œuvre d'une longue série de portraits déguisés de Cléopâtre, au sens où le titre ne permet pas l'identification immédiate du sujet. Il convient alors d'ajouter : *Femme sculpteur au repos* (1905-1908), *Femme au compas*, *Femme sculpteur au travail* (1906), *Femme à la fontaine* (1909, ill. 207 – Cat. 49), *Pénélope au fuseau* (ill. 205 – Cat. 37), *Pénélope sans fuseau* (ill. 208 – Cat. 55), *La Vierge à l'Offrande* (1922) de Niederbruck (ill. 209) ou encore *Sainte-Barbe* (1916) (ill. 210). Dans la série des Femmes sculpteurs, à savoir *Femme sculpteur au travail* (ill. 211 – Cat. 40), *Femme sculpteur au repos* (ill. 212 – Cat. 39), *Femme sculpteur au compas* (ill. 213 – Cat. 50), Bourdelle présente successivement sa jeune élève occupée à tailler le marbre, ciseau et masse à la main, ou en train de se reposer contre un rocher, le maillet tombant ou encore en appui sur la charnière d'un compas démesuré. Ces œuvres, par leur facture, font évidemment référence à la Grèce antique dont rêve Bourdelle. C'est précisément ce que confirme Colin Lemoine au sujet de *Femme sculpteur au travail* : « Sa couronne tressée, ses yeux en amandes archaïsants et son nez droit sont les invariants d'une physionomie non seulement réaliste mais aussi archétypique de la Grèce que Bourdelle aimait à représenter afin de combler le rêve d'un pays fantasmé qu'il n'eut jamais l'occasion de connaître¹⁴³. » Bourdelle est empreint d'une véritable fascination pour Cléopâtre : « « Sacrée Sévastos ! » disait-il. « Quand vous riez les plans de vos joues se transforment d'une façon admirable. Vous faites le désespoir du sculpteur. Il faudrait vous

¹⁴¹ BOURDELLE-SÉVASTOS Cléopâtre, *op. cit.*, p. 38.

¹⁴² Cat. exp. *Antoine Bourdelle (1861-1929). D'un siècle à l'autre. L'eurythmie de la modernité*, Exposition itinérante au Japon et en Corée (Kitakyushu, Niigata, Takamatsu, Iwaki, Nagoya et Séoul), 9 juin 2007-juin 2008, p. 193.

¹⁴³ *Ibidem*.

sculpter toute la journée et à chacun de vos mouvements. Les autres doivent être transposés dans la sculpture ; tandis que vous, on n'a qu'à vous copier¹⁴⁴. »

Le sculpteur s'illustre dans de nombreux portraits de veine intimiste comme le double portrait datant de 1907-1908, celui de Stéphanie Van Parys et de Cléopâtre Sévastos, qu'il intitule *Les Deux amies* (ill. 214 – Cat. 44). L'œuvre présente les deux femmes nues, face à face et accroupies, dans un moment de complicité, occupées à se murmurer des confidences à l'oreille. Stéphanie Van Parys est reconnaissable à gauche et Cléopâtre à droite. Le titre de l'œuvre est exempt d'ironie. Les deux femmes étaient proches, elles étaient amies. Cléopâtre donnait des leçons d'anglais à Stéphanie. Collaboratrice de Bourdelle à l'atelier, la jeune élève grecque était également présente dans la vie familiale du sculpteur au point qu'il lui arrivait même de voyager avec la famille. Cléopâtre avoue dans ses écrits à propos de Stéphanie : « Elle, si farouchement jalouse de toutes les femmes qui entouraient son mari, n'était pas du tout jalouse de moi, qui étais simple et sans la moindre coquetterie. Pourtant Bourdelle criait partout que j'étais sublimement belle, et tout le monde, à l'exception de Phanie et moi, avait compris qu'il était amoureux de moi¹⁴⁵. » La rupture puis le divorce de Bourdelle et de son épouse interviennent en 1910. Tandis que Cléopâtre est retournée en Grèce le temps de sa grossesse¹⁴⁶, Bourdelle lui écrit au moins trois fois par semaine. D'ailleurs dans une de ses lettres accompagnée d'un dessin qu'il intitule *Le Sculpteur Bourdelle et la statue de sa Sévastos* (ill. 215), représentant sa *Femme sculpteur au repos*, Bourdelle se dessine auprès de sa sculpture à côté de ces quelques lignes : « Chaque fois que je passe près de ta statue – chérie – je la caresse. Le soir, souvent seul, dans l'atelier paisible crépusculaire je m'appuis contre elle et je la tiens comme dans ce dessin. – Je t'aime tant chérie –¹⁴⁷ ». Ainsi le haut degré de ressemblance qui s'opère entre le modèle et la sculpture contribue à combler son absence.

Nous comprenons grâce à ces quelques exemples combien la figure de l'épouse peut être importante dans la création artistique. C'est souvent en véritable Galatée qu'elle parcourt l'œuvre de son époux sculpteur.

¹⁴⁴ BOURDELLE-SÉVASTOS Cléopâtre, *op. cit.*, 2005, p. 148-149.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 147.

¹⁴⁶ Leur fille Rhodia naît le 10 avril 1911 à Limogardion en Grèce.

¹⁴⁷ Lettre autographe illustrée (non datée) de Bourdelle à Cléo [n°68], Paris, musée Bourdelle.

3.2.3 Au cœur de l'intime : du dernier portrait au portrait intime funéraire

Consacré aux grands personnages publics à la fin du Moyen-Âge, l'usage du dernier portrait pris sur le lit de mort ou dans le cercueil s'étend des Pays-Bas et des Flandres à la sphère privée de la bourgeoisie à la fin du XVI^e siècle¹⁴⁸. Si la peinture s'avère en ces temps-là le médium privilégié, on relève dans la seconde moitié du XVII^e siècle la pratique du masque mortuaire comme dans le milieu janséniste avec notamment le *Masque mortuaire de Blaise Pascal* (1623-1662, *ill. 216*) moulé en 1662. Le masque mortuaire tend à se démocratiser à la fin du XVIII^e siècle où « il n'est plus seulement réservé aux rois et aux saints¹⁴⁹ » comme le précise Emmanuelle Héran. Jean-Antoine Houdon contribue à sa diffusion en moulant en 1778 le *Masque mortuaire de Rousseau* (*ill. 217*) et le *Masque mortuaire de de Mirabeau* (1791, *ill. 218*) ou encore Madame Tussaud le *Masque mortuaire de Robespierre* (1794, *ill. 219*) après décapitation. Mais c'est au siècle suivant que l'ampleur de cette pratique devient sans commune mesure à une époque où la mort ne suscite aucun tabou, où les cadavres sont exposés publiquement à la morgue devenue un lieu de curiosité morbide ou encore à la place grandissante laissée au lit de mort. Morte en 1900, le visage paisible de la jeune noyée de la Seine, baptisée l'*Inconnue de la Seine*¹⁵⁰ (*ill. 220*), moulé dans le plâtre par un employé de la morgue troublé par la beauté de la défunte, traverse les décennies pour persister aujourd'hui sur le mannequin utilisé lors des séances d'entraînement aux premiers secours.

Lorsqu'un sculpteur est appelé pour réaliser un masque mortuaire, il se trouve confronté à l'intimité du cercle familial du défunt et lorsqu'il s'agit de l'ultime portrait d'un être cher, l'intime est atteint à un degré des plus élevés. Profond et poignant, le dernier portrait se place alors au cœur de l'intime. Les exemples peints ou dessinés de derniers portraits de proches font foison à l'instar de *Camille sur son lit de mort* (*ill. 221*) peint par Claude Monet en 1879 ou encore le saisissant dessin de Jean-Baptiste Carpeaux présentant le petit *Louis Carpeaux* dans son cercueil (1871) (*ill. 222*). Ces derniers portraits d'êtres chers étaient le plus souvent destinés à demeurer dans la sphère familiale de l'artiste. Il en va ainsi du tableau de Claude Monet qui n'a jamais été exposé du vivant du peintre. La sculpture, par son caractère tridimensionnel

¹⁴⁸ Voir HÉRAN Emmanuelle, « Le dernier portrait ou la belle mort », in cat. exp. *Le dernier portrait*, Paris, musée d'Orsay, 5 mars-26 mai 2002, p. 25.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 28.

¹⁵⁰ Voir PINET Hélène, « L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'inconnue de la Seine », in cat. exp. *Le Dernier Portrait*, Paris, musée d'Orsay, 5 mars-26 mai 2002, p. 175-190.

permet de « donner l'illusion de la présence du défunt¹⁵¹. » C'est précisément cette présence de l'être absent que le philosophe Jean-Luc Nancy caractérise dans son essai *Le Regard du portrait* lorsqu'il explique que perpétuer l'image d'un être cher, entretenir le souvenir constitue aussi l'essence d'un portrait :

Le portrait est fait pour garder l'image en l'absence de la personne, que cette absence soit un éloignement ou la mort. Il est la présence de l'absent, une présence *in absentia* qui n'est donc pas seulement chargée de la reproduction des traits, mais de présenter la présence en tant qu'absence : de l'évoquer (voire de l'invoquer), et aussi d'exposer, de manifester le retrait où se tient cette présence. Le portrait rappelle la présence, aux deux valeurs du mot « rappel » : il fait l'absence, et il remémore dans l'absence. C'est ainsi que le portrait immortalise : il rend immortel dans la mort¹⁵².

Cette notion de présence *in absentia*, aussi développée par Roland Barthes¹⁵³ au sujet de la photographie, est essentielle dans le cas du dernier portrait puisqu'elle met l'accent sur la faculté de quasi-substitution entre la sculpture et le défunt. *Souvenir (ill. 223 – Cat. 239)*, le portrait funéraire de la violoniste belge Fanny Claus-Prins sous la forme d'un relief en plâtre réalisé par Pierre Prins en 1878 est un exemple singulier de sculpture qu'un peintre choisi de modeler en pleine période de deuil. Le peintre qui s'improvise pour une unique fois sculpteur présente sa jeune épouse dans un coffrage en bois signifiant le cercueil, enveloppée dans son linceul, son violon entre les mains. Leur fils, Pierre-Émile Prins dans un ouvrage consacré à l'art de son père revient sur ses vibrants souvenirs :

La veille des obsèques, plaçant un bloc de terre glaise sur sa sellette, il s'était enfermé avec elle pour un suprême tête-à-tête. Alors, dans ses mains, inspirées par la douleur, il avait modelé un impressionnant gisant. Blotties dans son suaire, ses doigts fragiles effleurent les cordes d'un violon, depuis longtemps déjà sans âme, elle ne dort plus ; son cœur brisé, peut-être, d'avoir trop vibré, est là où s'en sont allés ses yeux caves aux orbites immenses ouvertes sur l'Infini. De ses traits si purs, seule demeure l'arête impérieuse et froide, le plus mortel a fui... la suprême majesté même s'est effondrée. Rien ne subsiste que l'affreuse image d'un rêve aboli¹⁵⁴.

¹⁵¹ HÉRAN Emmanuelle, art. cit., 2002, p. 67.

¹⁵² NANCY Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 53.

¹⁵³ Voir BARTHES Roland, *La Chambre claire* : note sur la photographie, Paris, Gallimard, Seuil, 1980, p.73.

¹⁵⁴ PRINS Pierre-Emile, *Pierre Prins et l'époque impressionniste*, Paris, 1949, p. 141.

Il s'agit ici de la seule sculpture de Pierre Prins qu'il conserve à ses côtés, comme Ary Scheffer garde près de lui, le gisant de sa mère (*ill. 224*) qu'il a exécuté en 1839¹⁵⁵. Devenu l'objet d'un véritable culte, le peintre a pour habitude de lui baiser les mains quotidiennement¹⁵⁶. Le fait qu'un artiste, peintre qui plus est, s'adonne à la sculpture à cette occasion si particulière et garde son œuvre dans le secret de son atelier touche au plus profond de la vie intime. Le deuil devient alors une circonstance de création de sculpture intimiste. La perte d'un être cher peut parfois être à l'origine d'un profond revirement dans la carrière d'un artiste. C'est précisément le cas du peintre Albert Bartholomé qui s'est mis à la sculpture à la suite du décès de son épouse Prospérie de Fleury dont il conçoit en 1888 le tombeau (*ill. 225 – Cat. 9*) situé au cimetière de Bouillant¹⁵⁷. A l'inverse de Prins, Bartholomé ne se remet pas à la peinture et embrasse une glorieuse carrière de sculpteur.

Si la sculpture permet de restituer de façon tridimensionnelle les traits du défunt et parfois de lui vouer un véritable culte, l'art de la médaille permet de garder son image au plus près de soi à l'instar de la plaquette en bronze figurant *Paul Charpentier* (1889) (*ill. 226 – Cat. 155*) sur son lit de mort. Tel Claude Lantier¹⁵⁸, Alexandre Charpentier laisse ainsi un émouvant portrait, le dernier, de Paul, son fils décédé à l'âge de quatre mois. Si le dernier portrait n'était pas rare au XIX^e siècle, cette plaquette se démarque par son caractère singulier ainsi que le précise Emmanuelle Héran : « Cette pratique du « dernier portrait » d'un être cher avant la mise en bière était courante au XIX^e siècle. Il n'était pas rare qu'un artiste s'en chargeât lui-même. En général, ces œuvres n'étaient pas destinées à être exposées ou commercialisées et demeuraient dans le cercle de la famille. Charpentier l'a du reste conservé jusqu'à sa mort. Cette plaquette, intime s'il en est, demeure, à notre connaissance, unique¹⁵⁹. »

¹⁵⁵ Voir HÉRAN Emmanuelle, art. cit., 2002, p. 67 et LE NORMAND ROMAIN Antoinette, *Mémoire de marbre. La sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris, Mairie de Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1995, p. 120.

¹⁵⁶ JANIN Jules, *Critique : portraits et caractères contemporains*, Paris, L. Hachette, 1859, p. 322 : « Ary Scheffer, quand sa mère mourut au mois de janvier 1839, comme il voulait immortaliser cette mémoire honorée, fit de sa mère une statue en marbre de grandeur naturelle. La vieille dame était couchée en ses habits de deuil, ses deux mains étaient jointes sur sa poitrine, son visage était rempli de pensées tendres et fortes. Elle n'était pas morte, elle était endormie. Il n'y a rien de plus calme et de plus grave que ce marbre ; on dirait que le souffle de Michel-Ange circule à travers ces veines transparentes. Quel grand sculpteur eût été Ary Scheffer ! Et, quand son marbre fut achevé, il le déposa pieusement dans un coin de son atelier, sur un lit tendu de vert, qui est la couleur de l'espérance. Un épais rideau cachait la grave statue à tous les yeux profanes ; Ary Scheffer ne la montrait qu'à ses amis les plus intimes ; mais, tous les jours, quand il était seul, il s'agenouillait devant sa mère, et baisait ses belles mains. » Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9669722q/f332.item>. Consulté le 16 août 2017.

¹⁵⁷ Voir chapitre 4.

¹⁵⁸ ZOLA Émile, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier, 1886, p. 357 (Annexe 21).

¹⁵⁹ Cat. exp. *Alexandre Charpentier. Naturalisme et Art Nouveau.*, Paris, musée d'Orsay, 22 janvier-13 avril 2008, Bruxelles, musée communal d'Ixelles, 29 mai-31 août 2008, p. 77.

Emmanuelle Héran le souligne dans le catalogue de l'exposition *Le Dernier Portrait* : « la pratique du portrait sur le lit de mort était-elle suffisamment répandue pour que Zola l'évoque¹⁶⁰ » en 1886. Si le masque mortuaire permettait d'obtenir l'empreinte du visage de l'illustre défunt et donc de demeurer le plus fidèle à la réalité, cet usage est cependant progressivement supplanté par la photographie qui contribue à une certaine démocratisation de la pratique¹⁶¹. À l'instar de Nadar, les photographes font la promotion du portrait après décès qui devient très vite lucratif en raison de la demande affluente, le dernier portrait photographié représentant pour beaucoup la seule et unique photographie d'une personne destinée le plus souvent au cercle des intimes. Ainsi avec l'essor de la photographie¹⁶², le masque mortuaire tend à devenir secondaire et à acquérir un sens différent.

Les proches du sculpteur, qu'il s'agisse des parents, de la fratrie ou encore de son épouse ou de ses enfants intègrent le premier cercle de l'intime, celui de la famille. Leur représentation sous forme de portrait parfois déguisé relève ainsi de l'intime. Un portrait sculpté sans commande facilite l'intimité par la spontanéité de la démarche, d'autant plus lorsque le modèle est un membre de la famille. Si le portrait sculpté de proches touche de façon inhérente à l'affect, il arrive également que le sculpteur scrute son modèle s'inscrivant alors dans une démarche introspective.

¹⁶⁰ HÉRAN Emmanuelle, art. cit., 2002, p. 66.

¹⁶¹ Voir BOLLOCH Joëlle, « Photographie après décès : pratique, usages et fonctions », in cat. exp. *Le Dernier Portrait*, Paris, musée d'Orsay, 5 mars-26 mai 2002, p. 113.

¹⁶² Voir BARTHES Roland, *op. cit.*, [1980] 2005.

3.3 Une démarche introspective

3.3.1 La quête de l'intériorité du modèle

Un beau buste montre le modèle dans sa réalité morale et physique, dit ses pensées secrètes, sonde les recoins de son âme, ses grandeurs, ses faiblesses ; tous les masques tombent. C'est une résurrection, car on sent revivre, en lui, l'âme des aïeux. Par sa sensibilité même, l'artiste devient un révélateur, un devin. On croit qu'il a tout analysé, compris, prévu, lorsque avec sincérité il a regardé, comparé et suivi, en les transmettant sur sa terre, toutes les indications de la vérité¹⁶³.

Ainsi en est-il de l'idée de Rodin sur l'ambition d'un buste exposée à Henri Dujardin-Beaumetz au cours de ses entretiens avec le sculpteur entre 1905 et 1913. La quête de l'intériorité est à priori ce vers quoi tend tout artiste, mais certains la mettent plus en avant que d'autres. L'une des problématiques liées à l'étude du genre du portrait est, selon Maurice Brock, « le souci de montrer l'intériorité de la personne portraiturée¹⁶⁴. » Cette quête de l'intériorité demeure toutefois une véritable gageure comme le précise le chercheur : « Sous des modalités variant d'une époque à l'autre, la monstration de l'intériorité – ou, pour reprendre le terme consacré, l'expression – constitue toujours un défi pour le peintre ou le sculpteur¹⁶⁵. » Aspirer au rendu de l'intériorité du modèle suppose d'avoir recours à l'imitation, telle que Charles Blanc l'entend dans sa *Grammaire des arts du dessin* : « L'imitation est donc l'instrument nécessaire de la sculpture, son moyen obligé, mais son moyen seulement ; car elle n'imité pas pour imiter, elle imite pour représenter une idée ou un sentiment par une image. [...] Ainsi se trouve dès à présent justifiée notre définition de la sculpture, comme étant l'imitation choisie et palpable des formes vivantes¹⁶⁶. »

Le tournant du XX^e siècle est imprégné des théories esthétiques du philosophe allemand Georg Simmel, selon lesquelles la quête de l'intériorité d'une personne serait conditionnée par la *mimesis*. Dans son essai *La signification esthétique du visage*, le philosophe fait du visage le point central de cette recherche. Il débute ainsi son analyse : « Pour désigner le rôle incomparable imparti au visage humain dans le domaine des arts plastiques, on dit, d'un point de vue certes bien général et pour ainsi dire lointain, que l'âme s'exprime avec le plus de clarté

¹⁶³ DUJARDIN-BEAUMETZ Henri, *Entretiens avec Rodin*, Paris, Musée Rodin, [1913] 1992, p. 71.

¹⁶⁴ BROCK Maurice, art. cit., 2006, p. 11.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 12.

¹⁶⁶ BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin*, 3^e édition, Paris, Librairie Renouard, 1876, p. 330.

dans la forme de celui-ci¹⁶⁷. » Il poursuit plus loin : « Dans le visage au contraire, ces agitations qui caractérisent un individu : haine ou anxiété, sourire de mansuétude ou recherche inquiète d'un profit, et bien d'autres encore – impriment des traits qui demeurent ; l'expression contenue dans le mouvement se dépose ici seulement, en tant qu'expression du caractère permanent. Grâce à cette remarquable malléabilité, le visage est le seul à devenir pour ainsi dire le lieu remarquable de la géométrie intime, pour autant qu'elle soit perceptible au regard¹⁶⁸ ». Pour Simmel le visage, plus encore que le corps, est ce qui constitue l'individualité. Comme Cicéron disait : « Si le visage est le miroir de l'âme, les yeux en sont les interprètes. » Nous pouvons ainsi assigner au visage une fonction de reflet de l'intériorité dans la mesure où il est censé être nu. Rodin considère la ressemblance de l'âme comme un des plus hauts degrés de perfection. Dans les entretiens qu'il accorde à Paul Gsell, il se livre à ce sujet :

Si l'artiste ne reproduit que des traits superficiels comme peut le faire la photographie, s'il consigne avec exactitude les divers linéaments d'une physionomie, mais sans les rapporter à un caractère, il ne mérite nullement qu'on l'admire. La ressemblance qu'il doit obtenir est celle de l'âme, c'est celle-là seule qui importe : c'est celle-là que le sculpteur ou le peintre doit aller chercher à travers celle du masque. En un mot, il faut que tous les traits soient *expressifs*, c'est-à-dire utiles à la révélation d'une conscience¹⁶⁹. » Il poursuit en affirmant : « À vrai dire, il n'y a pas de travail artistique qui réclame tant de perspicacité que le buste et le portrait¹⁷⁰.

Rodin exprime au travers de ces quelques lignes l'importance du buste en sculpture car lui seul serait en mesure de faire surgir l'intériorité du modèle de révéler sa conscience. À la réflexion de Gsell : « Il doit être malaisé de pénétrer si profondément dans les consciences¹⁷¹. », à Rodin de répondre :

Oui, sans doute. (...) Les plus grandes difficultés pour l'artiste qui modèle un buste ou qui peint un portrait ne viennent pourtant pas de l'œuvre même qu'il exécute. Elles viennent... du client qui le fait travailler. Par une loi étrange et fatale, celui qui

¹⁶⁷ SIMMEL Georg, « La signification esthétique du visage », *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Editions Rivages, 1988, p. 139. Traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel. Source originale : SIMMEL Georg, « Die ästhetische Bedeutung des Gesichts » (1901), in *Das Individuum und die Freiheit*, Wagenbach, Berlin, 1984, p. 140-145.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 143.

¹⁶⁹ RODIN Auguste, *L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Lausanne, Mermod, 1953, 2^e édition, p. 184-187.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 188.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 193.

commande son image s'acharne toujours à combattre le talent de l'artiste qu'il a choisi. Il est très rare qu'un homme se voie tel qu'il est, et, même s'il se connaît, il lui est désagréable qu'un artiste le figure avec sincérité. Il demande à être représenté sous son aspect le plus banal. Il veut être une marionnette officielle ou mondaine. Il lui plaît que la fonction qu'il exerce, le rang qu'il tient dans la société effacent complètement l'homme qui est en lui. (...) Ils se soucient peu qu'on lise dans leur âme. Ainsi s'explique d'ailleurs le succès de tant de médiocres portraitistes et faiseurs de bustes, qui se bornent à rendre l'aspect impersonnel de leurs clients, leur passementerie et leur attitude protocolaire. Ce sont ces artistes qui sont ordinairement le plus en faveur, parce qu'ils prêtent à leur modèle un masque de richesse et de solennité. Plus un buste ou un portrait est emphatique, plus il ressemble à une poupée raide et prétentieuse, et plus le client est satisfait¹⁷².

À la lecture de ces dernières lignes, comment ne pas penser à la série des bustes de Georges Clemenceau, lequel a annulé la commande passée en 1909 par le gouvernement argentin et a dans le même temps refusé que Rodin expose au Salon de la SNBA de 1914 son portrait sous le prétexte de la non ressemblance et d'une représentation peu flatteuse¹⁷³. Le choix du respect de la vérité intérieure de son illustre modèle vaut au sculpteur le désaveu de l'homme politique. D'après Marcelle Tirel qui retrace les souvenirs de Rodin dans *Rodin intime* publié en 1923, les séances de pose avec Clémenceau s'avéraient assez laborieuses : « À chaque coup de mon pouce dans la glaise, je devinais qu'il n'était pas content. Il souriait avec pitié. [...] Son expression injurieuse me paralysait et me vexait. La première glaise terminée, Clémenceau m'apostropha comme un apprenti : « Ce n'est pas moi, c'est un Japonais que vous avez sculpté, Rodin ?... Je n'en veux pas¹⁷⁴ ! » Les sourcils broussailleux, les yeux enfoncés entourés de rides, la moustache tombante cachant les lèvres pincées « renforcent le caractère têtu et orgueilleux¹⁷⁵ » du modèle dans un portrait empreint de fierté. C'est ainsi que Rodin, plus soucieux du respect de la vérité intérieure du modèle que de la *mimesis*, modèle pas moins de trente-quatre bustes dans la terre et dans le plâtre, nécessitant dix-huit séances de pose, avant d'arriver à satisfaction. Satisfaction que ne partage absolument pas Clemenceau, qui, froissé

¹⁷² *Ibidem*, p. 193-197.

¹⁷³ Voir chapitre 6.

¹⁷⁴ TIREL Marcelle, *Rodin intime ou l'Envers d'une gloire*, Paris, Éd. du Monde nouveau, 1923, p. 64-65 (Annexe 2T).

¹⁷⁵ BIRCK Jean-Benoît et MATTIUSI Véronique, « *Mon visage et votre génie. Réception et déception...* », in cat. exp. *Rodin : la fabrique du portrait. Rodin face à ses modèles*, Paris, musée Rodin, 10 avril – 23 août 2009, Angers, musée des beaux-arts, 4 décembre 2009 – 28 mars 2010, Amiens, musée de Picardie, 5 juin – 5 septembre 2010, p. 103.

par le réalisme sans concession d'un portrait qu'il juge peu flatteur, fait annuler la commande et refuse que son portrait soit exposé au Salon de la SNBA de 1914¹⁷⁶. Véronique Mattiussi et Jean-Benoît Birck racontent la méthode de travail du sculpteur pour la conception de ce portrait : « Entre deux séances, Rodin faisait réaliser un moulage pour reprendre à partir d'un nouveau plâtre ses recherches et garder en mémoire chacune des étapes du processus de création. D'innombrables boulettes de terre surgirent ainsi sur le front ou à la commissure des yeux pour mieux accrocher la lumière. La marque de l'outil ou du doigt est largement visible et la touche est nerveuse¹⁷⁷. » L'ambition du sculpteur était ici de faire ressortir une dignité et une grandeur dans les défauts physiques qui caractérisaient le modèle. C'est un portrait intérieur que Rodin réalise de George Clemenceau, nécessitant de nombreuses études que le sculpteur reprend systématiquement à la façon d'une série.

Le sculpteur considère le non-respect de la vérité intérieure comme une forme de mensonge : « Mais les hommes d'aujourd'hui sont ainsi faits qu'ils ont peur de la vérité et qu'ils adorent le mensonge. Cette répugnance pour la sincérité artistique se révèle même chez nos contemporains les plus intelligents¹⁷⁸. » Rodin termine sa réflexion sur le buste par l'importance de l'honnêteté artistique : « C'est donc une rude bataille à livrer que d'exécuter un bon buste. Il importe de ne pas faiblir et de rester honnête vis-à-vis de soi-même. Tant pis si l'œuvre est refusée ! Tant mieux plutôt : car, le plus souvent, c'est la preuve qu'elle est pleine de qualités¹⁷⁹. » Rodin, comme l'explique Michael Kausch, se passionne pour la représentation de la vie intérieure, il pense le portrait comme miroir de la psyché : « Mais l'ambition du sculpteur ne se bornait pas à saisir et reproduire l'illusion de la vie extérieure, il cherchait avant tout à traduire dans la représentation des corps la vie intérieure de ses modèles, une vie à la fois organique et psychique¹⁸⁰. » C'est précisément ce que cherche Rodin lorsqu'il exécute le portrait de *George Clemenceau* (ill. 227 – Cat. 262), portrait qui a nécessité de multiples variations avant que le sculpteur n'obtienne satisfaction¹⁸¹. L'apparente satisfaction de Rodin est loin d'être partagée par Clémenceau puisque ce dernier refuse sans détour le portrait sculpté par Rodin. Henri Dujardin-Beaumetz se remémore dans ses entretiens avec le sculpteur le moment où il dévoile le dernier exemplaire du buste de Clemenceau qu'il ait réalisé : « Vous

¹⁷⁶ Clemenceau prévient de son refus par un télégramme qu'il adresse à Eugène Raguet le 30 mars 1914 sur lequel est seulement inscrit : « Regrets de ne pouvoir consentir. » Télégramme conservé aux archives du musée Rodin. Voir BIRCK Jean-Benoît et MATTIUSSI Véronique, art. cit., 2009-2010, p. 100.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ RODIN Auguste, *op. cit.*, [1911] 1953, p. 198.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 199.

¹⁸⁰ KAUSCH Michael, « Auguste Rodin – L'image du tailleur d'images », in *L'Artiste en représentation, images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, Lyon, Fage éditions, p. 180-181.

¹⁸¹ Voir chapitre 6.

regardez mes bustes de M... ; voici mon dernier, » et il enleva les linges mouillés qui enveloppaient la terre. Elle était superbe ; mais l'œil avait une impression de pensée réfléchie, également juste, mais dont l'expression me semblait se rapprocher des sentiments de l'homme intime plus que de ceux de l'homme public¹⁸². » Selon les propos recueillis par Paul Gsell, au risque de déplaire, Rodin était guidé par la sincérité lorsqu'il modelait un buste : « J'ai fait de mon mieux. Je n'ai jamais menti. Je n'ai jamais flatté mes contemporains. Mes bustes ont souvent déçu parce qu'ils furent toujours très sincères. Ils ont certainement un mérite : la vérité. Qu'elle leur serve de beauté¹⁸³ ! »

Le respect de la *mimesis* passant par la prise en compte de la vérité intérieure du modèle est expliqué par l'historien de l'art allemand Dietrich Schubert : « La vie intérieure d'un être humain ne peut être représentée dans l'art sans apparence physique. La psyché d'un sujet ne se révèle qu'à travers des formes résolument naturalistes et réalistes. Les formes hautement abstraites, stylisées et systématisées, comme dans le cubisme et l'abstraction, empêchent la quête et la découverte de l'expression de l'âme¹⁸⁴. » L'auteur rejoint dans cette assertion Georg Simmel et son exigence de la *mimesis*. Dans le courant des années 1960, le philosophe américain Nelson Goodman contredit quelque peu le principe de la *mimesis* en avançant que la représentation d'un objet requiert une part de subjectivité. C'est ce qu'il énonce dans son point traitant de la question de l'imitation dans son ouvrage intitulé *Langages de l'art* :

La théorie de la représentation-copie est donc condamnée à l'origine par son incapacité à spécifier ce qui est à copier : ni l'objet dans sa manière d'être, ni toutes ses manières d'être, ni sa manière d'apparaître à l'œil dépourvu de toute préoccupation. Qui plus est, il y a quelque chose de faux dans l'idée même de copier l'une des manières d'être d'un objet, n'importe lequel de ses aspects. Car un aspect n'est pas simplement l'objet-vu-à-une-distance-et-sous-un-angle-donnés-et-dans-une-lumière-donnée ; c'est l'objet tel que nous le regardons ou le concevons, une version ou une interprétation de l'objet. En représentant un objet, nous ne copions pas ladite version ou interprétation, nous la réalisons¹⁸⁵.

¹⁸² DUJARDIN-BEAUMETZ Henri, *op. cit.*, [1913] 1992, p. 72.

¹⁸³ RODIN Auguste, *op. cit.*, [1911] 1953, p. 220.

¹⁸⁴ SCHUBERT Dietrich, « La mort dans la tranche : La mort du portrait ? », in cat. exp. *Otto Dix. Un monde effroyable et beau*, New-York, Neue Galerie, 11 mars-30 août 2010, Montréal, musée des beaux-arts, 24 septembre 2010-2 janvier 2011, p. 33.

¹⁸⁵ GOODMAN Nelson, *Langages de l'art*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1990, p. 37-38. (première édition : GOODMAN Nelson, *Languages of Art : An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968).

En supposant que l'objet soit ici un portrait, sa réalisation ne peut être dénuée de subjectivité. Le philosophe persiste quelques lignes plus loin en prétendant que : « la représentation est peu une affaire d'imitation¹⁸⁶. » Il dénonce également dans un sous chapitre consacré à la sculpture les méfaits de l'imitation servile :

On attribue parfois les difficultés rencontrées avec la théorie de la représentation-copie uniquement à l'impossibilité de dépeindre la réalité-en-ronde-bosse sur une surface plane. Mais l'imitation n'est pas un meilleur indicateur de réalisme en sculpture qu'en peinture. Ce qui est à peindre en un buste de bronze, c'est une personne mobile, hésitante, aux multiples facettes, une personne qu'on rencontre par une lumière toujours changeante et sur des fonds variés. Il est très peu vraisemblable que la reproduction de la forme de la tête à un instant donné produise une représentation fidèle. Le fait même de fixer un tel moment transitoire embaumerait la personne tout comme une photographie prise avec un temps de pose trop court gèle une fontaine ou immobilise une course de chevaux. Faire un portrait fidèle, c'est donner à comprendre une personne connue et comme distillée à partir d'une variété d'expériences. Cette affectation insaisissable n'est rien qu'on puisse expressément essayer de reproduire ou d'imiter dans un bronze statique sur un piédestal de musée. Le sculpteur entreprend plutôt un subtil et complexe problème de traduction¹⁸⁷.

Nelson Goodman remet ainsi en question la *mimesis*, affirmant qu'elle serait inatteignable en sculpture.

Si la représentation fidèle des individus passe par l'expression des sentiments, alors Jean Carriès a offert à l'histoire de la sculpture des morceaux remarquables. Carriès désigné comme « le sculpteur de l'intériorité¹⁸⁸ » par Thérèse Burollet exécute à la fin des années 1870 une série de bustes intitulée les *Désolés*. Appelé ainsi par le poète Maurice Rollinat, ce premier ensemble d'œuvres présente des types populaires tels un mendiant, un infirme et permet au sculpteur d'établir son style. Arsène Alexandre revient sur le goût de Carriès pour ces miséreux : « Pendant longtemps et même après qu'il eut quitté la rue de la Huchette, il aima faire poser des mendiants ravagés, hâves, des hères marmiteux et piteux ; quant au sentiment qui perçait

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 38.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 46-47.

¹⁸⁸ BUROLLET Thérèse, « “Le combat avec l'ange” ou Jean Carriès céramiste », *Les Cahiers de Mariemont*, volume 24/25 – 1993/1994, musée royal de Mariemont, 1996, p. 117.

sous les faces tourmentées de ses modèles, il n'avait pas besoin d'aller chercher bien loin¹⁸⁹. » Exposés au Cercle des arts libéraux en 1882, ces bustes appartenant à la mouvance naturaliste adoptent cependant une coloration toute personnelle. Ces portraits de miséreux semblent être autant d'autoportraits par analogie du sculpteur témoignant de sa pauvre condition sociale¹⁹⁰. *L'Aveugle* (ill. 228 – Cat. 99), le *Désespéré à la moustache* (ill. 229 – Cat. 100), le *Désespéré au grand chapeau* (ill. 230 – Cat. 101), le *Désespéré à la grande barbe* (ill. 231 – Cat. 102), *Le Vieux comédien* (ill. 232 – Cat. 103), *Le Cuisinier* (ill. 233 – Cat. 104), *L'Homme au grelot* (ill. 234 – Cat. 119), *L'Épave à la barbiche* (ill. 235 – Cat. 105), *L'Épave au bonnet* (ill. 236 – Cat. 106) ou encore *Le Mendiant russe* (ill. 237 – Cat. 107) sont autant de bustes appartenant à la série des *Désolés*, encore appelés les *Épaves*, les *Désespérés* ou les *Déshérités*. Carriès est un sculpteur de l'âme plus que du visage : « Carriès est un homme d'instinct, il veut dépeindre l'influence du milieu sur les sentiments intérieurs de ses personnages, il voudra toujours modeler l'âme plutôt que le visage¹⁹¹. » Il s'invite dans l'intimité de ses modèles : « Connaisseur d'hommes, par un don inné comme tous les autres, par un sens qui se ramenait encore étroitement à l'art, il pénétrait vivement et profondément dans votre intimité, vous charmant par l'intelligence qu'il avait d'une nuance de vous, d'une prédilection, d'une pensée secrète, de tout le passé, de tout l'effort et de toute l'aspiration d'une vie¹⁹². » Cette série et plus encore l'œuvre de Carriès en général est, pour reprendre les termes d'Émile Verhaeren, une « sculpture instinctive, violente, tourmentée dans la forme comme l'était l'âme inquiète de Carriès¹⁹³. »

À une période où s'élabore la psychanalyse, le portrait intime sculpté laisse place à la démonstration des sentiments, à la mise en avant de l'intériorité, tendant ainsi vers le portrait psychologique.

3.3.2 Les portraits d'amis : du cadeau à l'hommage

Le portrait intime comprend tel que nous l'avons vu précédemment plusieurs sous-groupes. Ainsi les amis proches constituent une des sphères de l'intime, dont les portraits vont du simple cadeau, parfois en remerciement d'un portrait peint ou sculpté, à l'hommage. Dès le

¹⁸⁹ ALEXANDRE Arsène, *Jean Carriès, imagier et potier*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1895, p. 17-18.

¹⁹⁰ Voir chapitre 2.

¹⁹¹ BELLANGER Patrice, *Jean-Joseph Carriès (1855-1894)*, Paris, Galerie Patrice Bellanger, 1997, p. 70.

¹⁹² ALEXANDRE Arsène, *op. cit.*, 1895, p. 138.

¹⁹³ VERHAEREN Emile, « Exposition Jean Carriès. – Les objets d'art », *Écrits sur l'art (1881-1892)*, Bruxelles, Labor, 1997, p. 671.

XVII^e siècle, le *Dictionnaire de l'Académie française* reconnaît comme définition à l'adjectif intime un seul sens, celui d'*amy intime*, c'est-à-dire un ami cordial, un homme avec lequel on a une liaison d'amitié très étroite¹⁹⁴. Les relations amicales favorisent la création de portraits intimes dont la facture semble plus personnelle. C'est précisément ce qu'exprime Rodin dans ses entretiens avec Paul Gsell où le sculpteur explique que les bustes sont meilleurs sans rétribution offrant à l'artiste une plus grande souplesse d'exécution : « Il est à remarquer, d'ailleurs, que les bustes exécutés gratuitement pour des amis ou des parents sont les meilleurs. Ce n'est pas seulement parce que l'artiste connaît mieux les modèles qu'il voit continuellement et qu'il chérit ; c'est surtout parce que la gratuité de son travail lui confère la liberté de le mener entièrement à sa guise¹⁹⁵. »

C'est cette liberté d'exécution qui conduit Carpeaux dans le modelage de bustes de ses proches. La production de portraits en bustes, et parmi elle les portraits d'amis représente, une part importante dans l'œuvre du sculpteur valenciennais qui laisse libre court à son talent. Comme le remarquent Édouard Papet et James-David Draper à l'occasion de la rétrospective Carpeaux de 2014, « Jamais Carpeaux n'excelle autant que lorsqu'il s'attelle au portrait en buste de l'un de ses amis artistes¹⁹⁶. » Aux auteurs d'ajouter que : « ces bustes, toujours chaleureux, quel que soit le degré de familiarité entre l'artiste et son modèle, permettent de saisir une des facettes les plus intimes du travail de Carpeaux¹⁹⁷. » Le sculpteur s'avère un faiseur de portraits intimes très prolifique. Il laisse derrière lui de nombreux bustes d'amis proches dont ceux de *Jean-François Batailhé*, de *Charles Garnier*, de *Jean-Léon Gérôme*, de *Charles Gounod*, d'*Alexandre Dumas fils* ou encore de *Bruno Chériet*. C'est avec une adresse particulière que Carpeaux parvient à rendre le regard pénétrant du docteur *Batailhé* (1863) (*ill.* 238) dans un buste en plâtre conservé au musée des beaux-arts de Valenciennes. Batailhé est celui qui sauve la vue de Carpeaux juste avant son départ pour Rome, lui dispense des conseils en matière d'anatomie et lui rend visite au moment où la maladie l'atteint. Le plâtre original de Valenciennes, auparavant dans la famille de Batailhé, semble être le seul exemplaire de ce portrait jamais traduit en marbre ou fondu en bronze. Il est l'expression du profond sentiment d'admiration qu'éprouve Carpeaux pour le médecin : « Le moindre repli de chair, le moindre petit geste de l'ébauchoir trahit le respect admiratif de l'artiste pour l'humanité franche et

¹⁹⁴ Définition de l'adjectif « intime » dans le dictionnaire de l'Académie française, 1687.

¹⁹⁵ RODIN Auguste, *op. cit.*, [1911] 1953, 2^e édition, p. 199-200.

¹⁹⁶ PAPET Édouard et DRAPER James-David, « Les proches de Carpeaux », in cat. exp. *Carpeaux (1827-1905), un sculpteur pour l'Empire*, Paris, musée d'Orsay, 24 juin-28 septembre 2014, p. 201.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

chaleureuse du médecin¹⁹⁸. » À peine *La Danse* dévoilée au public, Carpeaux modèle le buste du célèbre architecte *Charles Garnier* (ill. 239 – Cat. 63), père du non moins célèbre Opéra. Il en résulte un buste des plus vibrants que le sculpteur ait réalisé dans lequel l'architecte arbore une tenue relâchée avec chemise et veste ouvertes, cravate au vent, tenue proche du négligé d'artiste. La réputation du sculpteur n'étant plus à faire, l'architecte se trouve honoré de la proposition de Carpeaux comme en témoigne une lettre de Garnier au sculpteur : « Tu es bien gentil de vouloir faire ma caboche & moi bien heureux de cela car tu es à peu près le seul artiste qui sache faire un buste vivant¹⁹⁹. » Les séances de pose se déroulent au printemps 1867 à raison d'une dizaine de séances de deux ou trois heures selon les souvenirs de l'architecte livré à Édouard-Désiré Fromentin. Selon l'historiographe et amateur d'art valenciennois le portrait de *Charles Garnier* relève du chef-d'œuvre :

Garnier inspira un chef-d'œuvre à son ami : ce buste très original, très énergique, très vivant, est une des productions les plus parlantes du statuaire de Valenciennes, il a été modelé avec infiniment de souplesse, de vigueur et d'esprit. L'âme de l'architecte du nouvel Opéra est comprise, la perception de l'être moral complète l'intelligence illuminée de cette physionomie expressive, elle jette un reflet de beauté sur les traits secs & heurtés du modèle. On ne saurait mieux consigner le caractère de ce type agité, particulier, où tout est flamme et expansion²⁰⁰.

Le buste reçoit un accueil des plus retentissants au Salon de 1869 comme en témoignent ces quelques lignes de Théophile Gautier :

Nous n'avons rien vu de plus saisissant, en fait de ressemblance, que ce portrait où la personnalité même du modèle semble avoir été jetée dans le moule à nature perdue & amalgamée avec la coulée d'airain. Les yeux regardent, les narines palpitent, la bouche respire, les cheveux touffus retombent sur le front comme ils le font quand l'artiste secoue la tête par un mouvement qui lui est familier. En vérité ce bronze est plus vivant que la vie ! il [sic] donne même, par d'adroites & savantes patines l'illusion de la couleur. Quel modelé souple & libre ! Quelle vibration, & quel frémissement de chair

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 206.

¹⁹⁹ FROMENTIN Édouard-Désiré, « Essai biographique sur Jean-Baptiste Carpeaux, statuaire valenciennois. Sa vie son œuvre d'après sa correspondance », *Valentiana*, n°19, juin 1997 [achevé en 1922], p. 140.

²⁰⁰ *Ibidem*.

sur une puissante structure intérieure ! Quelle entente nerveuse de plans ! Quel art d'amener la lumière sur les détails caractéristiques²⁰¹ !

Même si l'intériorité du modèle est palpable grâce à un modelé rendu avec fureur, Carpeaux demeure influencé par le passé et notamment par le buste de *Maurice Quentin de La Tour* (ill. 240) par Jean-Baptiste Lemoyne l'influençant pour « le tombé latéral du vêtement sur le buste de Garnier²⁰² », ainsi que par le portrait de *Thomas Couture* (1848, ill. 241) par Auguste Clésinger (ill.) dont la composition avec la tête tournée vers la gauche, la chevelure dynamique et la veste largement ouverte sur la poitrine, semble proche. Le sculpteur s'émancipe davantage avec le portrait sculpté de *Jean-Léon Gérôme* (1871, ill. 242) où il fait fi des codes traditionnels du portrait sculpté et privilégie une image sincère de l'artiste. Dans une lettre adressée à Fromentin, Gérôme se souvient des séances de pose qui se sont tenues à Londres en 1871 :

Nous étions alors tous deux à Londres avec nos familles, & comme à cette époque il n'avait guère d'argent, qu'une partie de son temps était inoccupé, il me proposa en camarade de faire mon buste, ce que j'acceptai avec empressement & j'ai bien fait, puisqu'il a produit, à cette occasion, un de ses meilleurs ouvrages. Dès la première séance, l'œuvre était si bien en place, si bien construite, si juste, qu'elle était déjà frappante de vérité. Il n'y manquait que la délicatesse du modelé & la finesse d'exécution, qu'il a su mettre dans les séances suivantes²⁰³.

Fidèle à son habitude, Carpeaux reproduit sans complaisance la physionomie de son modèle qui arbore un cou maigre et « laisse deviner que Gérôme est de petite stature²⁰⁴. » Avec ce portrait Carpeaux se montre novateur, en particulier dans la « découpe inégale de la poitrine au-dessus du cartouche de style classicisant²⁰⁵ » créant ainsi un contrepois entre modernité et classicisme. Cette audace ne manque pas d'inspirer Alexandre Falguière (1831-1900) et Rodin quelques années plus tard. Même si le portrait de Carpeaux par Gérôme n'a pu se faire, ce buste illustre la volonté de réciprocité des portraits d'artistes. Parmi les portraits d'amis que Carpeaux modèle, celui d'*Alexandre Dumas fils* (1873, ill. 243 – Cat. 86) est particulièrement vibrant. Une profonde amitié lie les deux hommes : le sculpteur était témoin au mariage de l'homme de lettres en 1864 et dix ans plus tard Dumas devient le parrain du petit Charles Carpeaux. Le

²⁰¹ GAUTIER, Théophile, « Tableaux à la plume : Le Salon de 1869 », *L'Illustration*, 1869, p. 267-336.

²⁰² PAPET Édouard et DRAPER James-David, art. cit., 2014, p. 208.

²⁰³ FROMENTIN Édouard-Désiré, *op. cit.*, [1922] 1922, p. 169-170.

²⁰⁴ PAPET Édouard et DRAPER James-David, art. cit., 2014, 2014, p. 210.

²⁰⁵ *Ibidem*.

sculpteur réalise également le portrait en buste de Madame Dumas fils à l'été 1873, au cours d'un séjour à Puys chez les Dumas. Exposé au Salon de 1874, le buste d'*Alexandre Dumas fils* rencontre un vif succès. Jules Claretie s'enthousiasme pour cette œuvre :

Quel étonnement ! Jamais on n'a manié, fouillé ainsi le marbre ! Mais c'est la vie même. On serait tenté de s'écrier, comme Michel-Ange, devant un portrait : « *Parle, mais parle donc !* » M. J.-B. Carpeaux a bien saisi le port de tête particulier de M. Dumas fils, le sourire un peu hautain, assez ironique, cordial au fond. La lèvre s'arque comme pour lancer un bon mot, l'œil se fixe et observe ; un coup de vent semble se jouer dans les cheveux légèrement crépus. Comment M. Carpeaux a-t-il ciselé les mèches de cette chevelure ? Le résultat obtenu est prodigieux. Il est impossible de faire de la sculpture plus animée et plus vivante²⁰⁶.

La tenue, informelle, est composée d'un gilet déboutonné laissant s'échapper une cravate dénouée. Le buste fut pensé en multiple. En effet dès le départ il est question d'éditer des réductions comme le mentionne ici Dumas :

Le Buste vient d'arriver à Puys [...] je ne puis résister au plaisir de vous dire le succès qu'il a eu. Pas une seule critique. On a déclaré que c'était la perfection. Je crois que la réduction en bronze peut être une bonne affaire, demi nature, surtout avec le buste de mon père en pendant. Dites-moi de quel prix serait cette réduction, et je me charge de faire souscrire un grand nombre de gens. Il faut que cette belle chose ne vous rapporte pas seulement le succès, il faut qu'elle vous rapporte de l'argent. [...] Travaillez, soyez fort, tout le monde vous admire, vous estime et moi en tête²⁰⁷.

Le portrait de *Dumas fils*, empreint d'une intime force intérieure, n'avait ainsi pas vocation à rester cantonné dans la sphère privée de l'écrivain. « Une impressionnante profondeur psychologique²⁰⁸ » est ce qui résulte de l'un de ses derniers portraits, celui de son ami de toujours et confident *Bruno Chérier* (ill. 244 – Cat. 91) en 1874. Carpeaux, alors hébergé par Bruno Chérier à Paris²⁰⁹, modèle le buste de son ami lui aussi originaire de Valenciennes, pendant que son hôte réalise son portrait (ill. 245). Le plâtre original (ill. 246 – Cat. 92)

²⁰⁶ CLARETIE Jules, *L'Art et les artistes français contemporains*, Paris, Charpentier, 1876, p. 275.

²⁰⁷ L.A.S. de Dumas fils à Carpeaux, s.d. [1873], AMV Fonds Carpeaux : Bustes.

²⁰⁸ PAPET Édouard et DRAPER James-David, art. cit., 2014, p. 218.

²⁰⁹ Voir GUILLOT Catherine, *Bruno Chérier (1819-1880). Peintre du Nord, ami de Carpeaux*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010. Comme le souligne Catherine Guillot, une importante correspondance entre les deux artistes permet de documenter leur carrière et leurs échanges artistiques.

aujourd'hui conservé au musée Calouste Gulbenkian de Lisbonne (ill.) porte la dédicace : « Souvenir fraternel offert à mon vieil ami Bruno Chérier, peintre. – Son compatriote : J.-B. Carpeaux, 1875 ». Le bronze (ill. 247 – Cat. 93), exposé au Salon de 1875, y est vivement salué comme en témoigne le propos de Jules-Antoine Castagnary : « Ici c'est la physiologie en action : les yeux regardent, les lèvres s'entr'ouvrent [sic], le front pense : on dirait du bronze animé²¹⁰. » Carpeaux livre ici un portrait criant de vérité, saisi dans l'intimité de leur amitié où Chérier apparaît vieillissant. Les traces du temps sont accentuées par l'empreinte des doigts que le sculpteur laisse sur son œuvre. Ce buste est caractéristique du style de Carpeaux. Comme le précisent Édouard Papet et James-David Draper : « le cadrage est bien celui privilégié par Carpeaux pour ses portraits masculins depuis le buste nu du prince impérial²¹¹. » En effet le visage du modèle est légèrement tourné vers sa gauche, le buste est coupé à la naissance des épaules et placé sur un piédouche avec cartel à l'antique.

Peu après l'arrivée de Dalou à Londres, Alphonse Legros le présente à des notables de la bourgeoisie anglaise et notamment à George Howard, futur comte de Carlisle qui était déjà le mécène d'Edward Burne-Jones, Walter Crane and William Morris. Howard devient l'un des premiers mécènes du sculpteur lui achetant une de ses premières œuvres londoniennes, la statuette *Jour des rameaux à Boulogne* (1872) et lui commandant le modèle en marbre de *La Lecture*. Les opinions politiques du sculpteur et son engagement dans la Commune ne sont pas étrangers à l'intérêt que George Howard lui porte. En témoigne une lettre de Dalou à Édouard Lindeneher en date du 9 janvier 1873 : « Heureusement, ici loin d'être des hommes rejetés, honnis, vilipendés, les Anglais nous reçoivent à bras ouvert, et cela dans la classe la plus riche, noblesse ou bourgeoisie. On nous considère comme des hommes politiques (...). Et j'en puis parler sagement, je t'assure, car je suis reçu dans quelques-unes des maisons les plus riches et de la plus ancienne noblesse²¹². » En 1877 Dalou réalise le portrait en buste de *George Howard* (ill. 248 – Cat. 183) qu'il présente au salon de la Royal Academy²¹³. On ne sait précisément s'il s'agit d'une marque d'amitié ou d'une commande. Toutefois la façon dont est présenté George Howard témoigne d'un caractère intimiste. Il porte un large béret, clin d'œil direct à sa condition d'artiste puisque Howard était élève de Legros. Son costume est sobre et comme le souligne Wassili Joseph : « C'est bien l'image de l'artiste mondain et libéral que

²¹⁰ CASTAGNARY Jules-Antoine, *Salons*. Tome II (1872-1879), Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, p. 197.

²¹¹ PAPET Édouard et DRAPER James-David, art. cit., 2014, p. 218.

²¹² Lettre de Dalou à Édouard Lindeneher datée du 9 janvier 1873, citée dans DREYFOUS Maurice, *Dalou sa vie et son œuvre*, Paris, Librairie Renouard - Henri Laurens éditeur, 1903, p. 51-52.

²¹³ Londres, Royal Academy Exhibition 1877, *George Howard*, buste, terre cuite, n°1481.

nous donne ici Dalou de George Howard et non celle du futur comte anglais voué à d'importantes charges politiques.²¹⁴ » Un autre portrait d'ami que réalise Dalou, qui s'avère être un profond témoignage d'amitié, est celui du dévoué Alphonse Legros (*ill. 249 – Cat. 181*) que le sculpteur portraiture en 1876. Celui qui est venu en aide à la famille Dalou dès l'arrivée à Londres, qui a ouvert au sculpteur son important cercle de mécènes et afin de lui assurer un revenu fixe est parvenu à le faire engager en 1874 comme professeur de modelage à la National Art Training School de South Kensington qui devient par la suite le Royal College of Art méritait bien de voir ses traits fixés dans le plâtre. Aux dires de Maurice Dreyfous la tête modelée de Legros serait un vestige d'une composition à mi-corps, détruite par le sculpteur insatisfait :

[...] de la même façon il a détruit une statue à mi-corps de son ami le plus aimé Alphonse Legros. Le maître y tenait d'une main sa palette, et de l'autre dardait son pinceau ; la tête se redressait, avec ce mouvement de recul particulier au peintre qui hésité avant de poser une touche. Dans un accès d'excessive sévérité contre lui-même, Dalou l'avait jetée bas. Le hasard de la chute fit que le haut du buste fut épargné et, sans doute à l'insu de Dalou, Lantéri le tira du baquet, où il attendait le chiffonnier.²¹⁵

Le naturalisme avec lequel Dalou modèle le portrait de son ami est frappant : les yeux sont cernés, une bosse apparaît sur le front, le modelé de la barbe et des cheveux est rendu avec vigueur. Dalou conçoit ce portrait comme un double hommage à l'artiste et à l'ami fidèle.

Dans un autre style, Jean Damppt s'adonne lui aussi à la réalisation de portraits d'amis, puisqu'il exécute en 1892 le portrait de son ami le peintre Edmond Aman-Jean (*ill. 250 – Cat. 191*), lequel agit par la réciproque deux ans plus tard et laisse un subtil portrait de Damppt aujourd'hui conservé au Petit Palais (*ill. 251*). Le sculpteur du *Chevalier de l'idéal* (*ill. 252*) présente le peintre un pinceau dans la main droite, le visage reposant sur la main gauche en pleine réflexion sur son œuvre. Aman-Jean conserve ce buste chez lui toute sa vie durant comme nous pouvons l'observer grâce à une photographie montrant Aman-Jean posant près de son buste placé au centre de la cheminée. Ce buste fait partie avec *Le Baiser de l'aïeule* (*ill. 253 – Cat. 192*) et un buste de femme de l'envoi que Damppt effectue pour le salon de la SNBA de

²¹⁴ JOSEPH Wassili, *Les Portraits sculptés par Jules Dalou (1838-1902). Un Panthéon Libéral*, mémoire de maîtrise, sous la direction de Barthélémy Jobert, Grenoble II, 2004, p. 182.

²¹⁵ DREYFOUS Maurice, *op. cit.*, 1903, p. 66.

1893, envoi considéré comme un des meilleurs du Salon comme le relève Philippe Gille dans le *Supplément du Figaro* : « M. Dampy a envoyé un marbre charmant de sentiment et d'exécution : le *Baiser de l'Aïeule* (...) ; il a de plus exposé un beau buste de femme et celui exceptionnellement réussi, d'un peintre, M. Aman-Jean. Ces trois œuvres doivent compter parmi les meilleurs envois du Salon²¹⁶. » Ces portraits croisés des deux artistes témoignent de la proximité qui pouvaient exister entre les artistes se réclamant du symbolisme idéaliste.

En 1901 Charlotte Besnard réalise dans un buste empreint d'une profonde douceur le portrait de *Madame Aman-Jean* (ill. 254 – Cat. 21). D'abord exécutée en terre cuite, puis en plâtre et en bronze, ce portrait s'avère être une œuvre sentimentale par excellence : « Beaucoup plus qu'un simple portrait réaliste Charlotte Besnard conçoit ici une image sentimentale et spiritualisée de son modèle²¹⁷. » Comme l'indique la dédicace : « Thadée par son amie Charlotte Besnard » des liens d'amitié et d'affection unissait les deux femmes. Cette œuvre illustre avec justesse les propos de Camille Mauclair, qui écrit à propos de Charlotte Besnard à l'occasion du Salon de la SNBA de 1892 : « Une jolie, souple et intéressante figure de M^{me} Charlotte Besnard, dont l'art féminin et gracieux s'empreint d'une psychie profonde²¹⁸ », alors qu'il ne consacre qu'un court paragraphe à la sculpture.

Viennent ensuite les portraits d'artistes et de collègues sculpteurs. Les plus fréquents sont les hommages que les artistes rendent à leur professeur, vivant ou décédé. La volonté du sculpteur est alors de célébrer l'artiste par l'évocation du métier qui le caractérise, peut-être en vue de faciliter la lisibilité de l'œuvre. L'hommage peut aussi être l'occasion de se situer dans une lignée ou de s'identifier à un illustre ascendant, par exemple chez Antoine Bourdelle, dans les portraits de *Carpeaux au travail* (1909) et de *Rodin au travail* (1910), où l'artiste se plonge dans l'intimité créatrice de ses pairs. Bourdelle réalise en 1908 une statue en bronze présentant *Carpeaux au travail* (ill. 255 – Cat. 47), une boule de terre glaise dans la main droite, une ébauche dans l'autre et un maillot reposant sur le socle. L'œuvre est exposée au Salon de la SNBA de 1909 ainsi qu'au Salon d'automne de l'année suivante. Gaston Varenne évoque en 1937 l'art du portrait chez le sculpteur montalbanais : « L'idée que Bourdelle se fait du portrait

²¹⁶ GILLE Philippe, « Le Salon du Champs de Mars - La sculpture », *Supplément du Figaro*, 9 mai 1893, p. 1.

²¹⁷ JUMEAU-LAFOND Jean-David, « notice n°12 : Charlotte Besnard, *Thadée Aman-Jean* », cat. exp. *Les peintres de l'âme ; Le symbolisme idéaliste en France*, Bruxelles, musée d'Ixelles, 15 octobre-31 décembre 1999, p. 38.

²¹⁸ MAUCLAIR Camille, « Le Salon du Champ-de-Mars », *La Revue indépendante*, avril-juin 1892, tome XXIII, p. 207.

est des plus hautes. Il ne se borne pas à chercher la ressemblance par des particularités étudiées avec soin et scrupuleusement notées. Dans le portrait plus encore que dans toute œuvre sculptée, il procède par analyse d'abord, analyse patiente, minutieuse (...) ²¹⁹. » L'auteur rend également compte des spécificités de *Carpeaux au travail* :

La statue de Carpeaux n'est pas moins remarquable. Carpeaux au travail observe, tenue dans sa main gauche, une figure qu'il vient de modeler et de la main droite il pétrit une boulette de glaise. Il est revêtu de la blouse d'atelier qui l'enveloppe à grands plis mouvementés, la seule chose par laquelle Bourdelle indique ici discrètement le caractère nerveux et frémissant de l'art de Carpeaux. Du reste, cette statue exprime dans cet homme immobile, son travail achevé, un repos qui n'est qu'un arrêt d'un instant entre deux mouvements ²²⁰.

Bourdelle met ici l'accent sur l'intimité de l'acte créateur. Il réalise d'ailleurs une étude fondue en bronze par Alexis Rudier de la main de Carpeaux intitulée *La Main de Carpeaux tenant une statuette* (1908, *ill.* 256 – *Cat.* 46). Au Salon de la SNBA de 1910, le sculpteur montalbanais présente aux côtés de son *Héraklès archer*, un portrait à mi-corps se prolongeant en forme de terme à l'antique de *Rodin*. Cet hommage, appuyé par l'inscription « Au Maître Rodin ces profils rassemblés », déroute la critique de l'époque. La figure que Bourdelle présente est si massive que certains lui ont conféré un air « mammothésque ²²¹ » s'interrogeant sur la dimension ironique de l'œuvre ²²². Il s'agit ici d'un hommage à la technique de synthèse des profils enseignée par Rodin ²²³. Cette version disparue nous est exclusivement connue par la photographie (*ill.* 257 – *Cat.* 52). Bourdelle reprend cette figure en la réduisant au buste, lui

²¹⁹ VARENNE Gaston, *op. cit.*, 1937, p. 33.

²²⁰ *Ibidem*, p. 36-38.

²²¹ CANTARUTTI Stéphanie, *op. cit.*, 2013, p. 103

²²² Voir GAUTHERIN Véronique, « Rodin vu par Bourdelle, les éléments d'une interprétation », *Revue du Louvre*, n°2, 2001, p. 66-80.

²²³ DUJARDIN-BEAUMETZ Henri, *op. cit.*, [1913] 1992, p. 11-14 : « Lorsque je commence une figure, je regarde d'abord la face, le dos, les deux profils de droite et de gauche, c'est-à-dire ses profils dans les quatre angles ; puis, avec la terre, je mets en place la grosse masse telle que je la vois et le plus exactement possible. Je fais ensuite les intermédiaires, ce qui donne les profils vus des trois quarts ; puis, tournant successivement ma terre et mon modèle, je les compare entre eux et les épure. [...] Je place le modèle de manière à ce que la lumière, se découpant sur le fond, éclaire ce profil. Je l'exécute, je tourne ma selle et celle de mon modèle, j'en vois ainsi un autre, je tourne encore, et suis ainsi conduit successivement à faire le tout du corps. Je recommence ; je serre les profils de plus en plus, et je les épure. Comme le corps humain a des profils à l'infini, je les multiplie autant que je le puis ou que je le juge utile. [...] Oui, quand, par l'exécution serrée des profils, on est entré dans la vérité, on dirait que l'expression vient toute seule, en quelque sorte par surcroît ; l'œuvre s'exprime d'elle-même ; d'ailleurs, la pensée humaine serait courte devant celle que la nature nous transmet directement et nous impose. Il n'y a qu'à suivre le modèle ; le caractère sort de son unité. [...] »

conférant ainsi une plus grande force et fait don du bronze au musée *Rodin* en 1927²²⁴ (ill. 258 – Cat. 53). Un second buste à mi-corps figurant *Rodin méditant sur l'œuvre* (ill. 259 – Cat. 51) est créé en 1909 dans lequel le sculpteur maintient contre lui un fragment de l'une de ses œuvres. À cette série de portraits du maître réalisés entre 1909 et 1910, Bourdelle en ajoute un troisième intitulé *Rodin au travail* (ill. 260 – Cat. 54), représentant le célèbre sculpteur en pied dans l'intimité créatrice de la *Porte de l'Enfer*. Ces portraits sculptés de Rodin témoignent, comme le souligne Stéphanie Cantarutti, de « toute l'estime que l'artiste portait toujours à son maître à cette époque ». Il est vivement peiné lorsque Rodin décide d'interrompre les séances de pose pour son buste qui se déroulaient à l'hôtel Biron arguant, selon les propos rapportés par Cléopâtre Bourdelle-Sévastos : « Ce n'est pas la peine. Cette sculpture on ne la comprendra que dans cent ans²²⁵. »

Dans un tout autre style, Lucien Schnegg modèle en 1897, dans un style hellénique le portrait de *Jane Poupelet* présenté au Salon de la SNBA de 1903 sous le simple titre de *Buste de jeune femme* (ill. 261 – Cat. 276). Les attributs de l'artiste sont abandonnés, le sculpteur préfère ici rendre l'intériorité du modèle se concentrant sur le seul visage. Charles Saunier consacre à ce buste un long paragraphe dans l'article qu'il consacre à Schnegg en 1907 dans la revue *Art et décoration* :

Le Musée du Luxembourg possède, de Lucien Schnegg, un *Buste de Jeune Femme* qu'admirent les amateurs renseignés, les artistes sincères, les savants à qui l'art hellénique a été largement révélé. Pourtant la jeune femme ne s'est point parée pour être belle, nul frison ne contrarie la ligne de sa chevelure abondante réunie à l'arrière du crâne par une natte épaisse, le regard est droit et un peu hautain ; mais les traits purs disent l'équilibre moral, les muscles de la face révèlent l'énergie, le front est beau, le nez droit et la bouche délicate, bonne, quoique sérieuse. C'est le très véridique portrait d'une jeune artiste d'un talent réel et original ; ce sera aussi pour les temps futurs un témoignage émouvant de l'équilibre moral qui se rencontre encore, quoi qu'on dise, chez certaines femmes de notre temps ; mais, pour les instinctifs qui sont tout à l'impression du moment, ce sera surtout un émouvant morceau de sculpture digne des plus belles époques²²⁶.

²²⁴ CANTARUTTI Stéphanie, *op. cit.*, 2013, p. 103.

²²⁵ BOURDELLE-SÉVASTOS Cléopâtre, *op. cit.*, 2005, p. 160.

²²⁶ SAUNIER Charles, « Lucien Schnegg », *Art et décoration*, janvier 1907, p. 101-102.

Qu'il s'agisse d'un hommage ou d'un geste d'affection, le portrait d'amis laisse souvent place à une plus grande liberté, permettant au sculpteur de s'affranchir des codes traditionnels du portrait sculpté et d'y inclure ses spécificités stylistiques.

3.3.3 Portraits de femmes

Ce sous-chapitre est jusqu'ici essentiellement consacré aux portraits d'hommes, les portraits de femmes étudiés plus haut étant ceux du cercle intime de l'artiste, épouses, filles, mères, etc. Pourtant dans le second XIX^e siècle, les sculpteurs ont également travaillé d'après des modèles féminins qui n'étaient pas forcément des intimes. Dans ce cas les artistes insistent-ils sur l'élégance et la beauté de la femme ou peuvent-ils chercher à faire ressortir des traits plus complexes généralement associés aux modèles masculins ?

Jacques Van Lennep écrit à propos des portraits féminins au XVIII^e siècle : « Ce siècle, l'un des plus galants, vit se multiplier les bustes de femmes qui, à eux seuls, résumeraient ses côtés frivoles mais aussi son penchant pour l'émotion, l'expression des sentiments intimes²²⁷. » Cette assertion demeure valable au XIX^e siècle. Dalou modèle bon nombre de portraits féminins aux accents intimistes à l'instar du portrait de *Madame Howard* (ill. 262 – Cat. 171). En 1872 George Howard commande à Dalou un portrait de son épouse, Rosalind Howard, fervente défenderesse des droits politiques féminins. Le modèle est présenté assis sur un fauteuil de style Louis XVI, les pieds posés sur un repose-pied, vêtu d'une robe tout aussi élégante, les bras croisés, un livre ouvert est posé sur ses genoux comme si elle venait d'interrompre sa lecture. Elle semble chercher le regard du spectateur. Ce portrait s'avère une des premières manifestations de la figure féminine aristocrate anglaise dans l'œuvre de Dalou. Comme Dalou, Rosalind Howard était indifférente aux conventions qui touchaient aux codes visuels des portraits aristocratiques anglais²²⁸. À l'occasion de l'exposition *Dalou in England : Portraits of Womanhood, 1871-1879*, Cassandra Albinson explique la démarche du sculpteur et de son modèle en vue de bouleverser les codes de représentations établis : « Ensemble, ils envisagent de les changer [les conventions], créant une image de la femme aristocrate comme ancrée à

²²⁷ VAN LENNEP Jacques, « le portrait sculpté depuis la Renaissance », *Les Bustes de l'Académie royale de Belgique*, 1993, p. 40.

²²⁸ ALBINSON Cassandra, « Dalou in England: Portraits of Womanhood, 1871-1879 », in cat. exp. *Dalou in England : Portraits of Womanhood, 1871-1879*, Leeds, Henry Moore Institute, 22 novembre 2008 – 22 février 2009, New Haven, Yale Center for British Art, 11 juin – 23 août 2009, p. 11.

l'intérieur d'un groupe plus large, celui des femmes en général²²⁹. » Ainsi chez Dalou le portrait, particulièrement dans la période anglaise du sculpteur, s'avère être le genre propice aux douces intimités, modelées le plus souvent en terre cuite leur conférant un caractère des plus précieux. Dans le cas précis de ces portraits anglais, la frontière entre un portrait de femme identifiée et les figurines de genre que Dalou modèle sont très poreuses et seul le titre permet véritablement de les différencier.

Carpeaux s'exile lui aussi à Londres de mars à décembre 1871 mais plutôt dans le but de donner un nouveau souffle à sa carrière. Proche du pouvoir impérial, à la chute de celui-ci, le sculpteur risquait en effet de tomber quelque peu en désaveu. Sa carrière prend un nouveau tournant et il réussit à s'entourer de la haute société londonienne dont fait partie le collectionneur et fabricant de peinture et vernis Henry James Turner. Turner commande à Carpeaux le buste de son épouse et le sien. Le sculpteur réalise dans un premier temps un buste d'apparat dans la tendance de ceux représentant la *Princesse Mathilde* (1862, ill. 263) ou encore *La Marquise de La Valette* (1862, ill. 264), *La Comtesse Armand* (1868, ill. 265), *Eugénie Fiocre* (1869, ill. 266), c'est-à-dire la tête légèrement tournée, la coiffure particulièrement travaillée, les épaules dénudées et les bras couverts par le drapé de la robe, le tout accusant un rendu réaliste des chairs. À la suite de ce premier buste de *Madame Turner* (ill. 267) Carpeaux exécute, dans la veine de celui réalisé pour la princesse Mathilde, un deuxième portrait de *Madame Turner*, portrait dit buste intime dont le plâtre original se trouve au musée d'Orsay (ill. 268 – *Cat. 80*) et le marbre au musée des beaux-arts de Valenciennes. Si l'on y retrouve la rose disposée au creux de la poitrine, le médaillon accroché au tour de coup et les boucles d'oreilles ont quant à eux été remisés. La découpe du buste se fait cette fois aux épaules afin d'en réduire les proportions. Louise Clément-Carpeaux se remémore ainsi de ces bustes :

Bientôt le maître exécute les beaux bustes de *M. et Mme Turner*, au type si purement anglo-saxon. Le buste très décoratif de la jeune femme, avec ses longs pendants d'oreilles et ses belles draperies, plaît beaucoup au ménage fort aimable et accueillant, mais la grâce de Mme Turner a un charme tout particulier dans le laisser-aller familial.

²²⁹ cat. exp., *Dalou in England: Portraits of Womanhood, 1871-1879*, Leeds, Henry Moore Institute, 22 novembre 2008 – 22 février 2009, New Haven, Yale Center for British Art, 11 juin – 23 août 2009, p.11 : « Together, they set out to change them, creating an image of the aristocratic woman as contextualized within the larger group of womanhood in general. »

Carpeaux en est si frappé qu'il réclame une seconde étude. Un *buste intime*, surprenant de fraîcheur et de jeunesse, naît sous ses doigts²³⁰.

Un autre buste, « peu conventionnel²³¹ » pour reprendre le terme d'Édouard Papet, est le portrait intime de *Madame Pelouze* (1872, *ill.* 269 – *Cat.* 83) traité dans un réalisme sans concession. À la demande de Marguerite Pelouze, Carpeaux ne cherche pas à l'embellir, mettant ainsi en valeur les quelques poils de barbe qui garnissent menton et commissure des lèvres. Carpeaux s'illustre ainsi comme le portraitiste de ces dames, n'hésitant pas ici à privilégier un rendu réaliste.

Loin des portraits mondains comme celui de *Madame Roll* (*ill.* 270), en tenue de soirée, Rodin réalise plusieurs portraits en buste de *Madame Fenaille*, dont une version plus intime en plâtre (*ill.* 271 – *Cat.* 256) où le modèle apparaît les épaules complètement dénudées, le visage incliné vers l'avant conférant au buste un caractère des plus familiers. Ce portrait, dont la réalisation tourne autour de 1900, ressemble à une étude de tête. Le visage délicat et fin de Madame Fenaille fait l'objet de multiples variations jusqu'en 1912-1913 où Rodin pense un portrait (*ill.* 272) disparaissant dans la masse du bloc de marbre laissé brut où une main cache le visage légèrement esquissé. Plus qu'un portrait il s'agit davantage de figurer une présence.

Avec le double portrait de *Madame Champsaur et sa fille* (*ill.* 273 – *Cat.* 29) en marbre de Paros, marquant sa première participation au Salon de la SNBA en 1891²³², Bourdelle établit un pont entre le portrait de femme et le portrait d'enfant. À la frontière entre le symbolisme, l'académisme et l'Art Nouveau, comme le soulève Giovanni Lista, cette œuvre est le témoin d'un style encore tâtonnant loin de la construction par plans et du « rapport entre le corps et l'architecture²³³ » que Bourdelle développe par la suite et dont *Pénélope* (1905-1912) en est l'exemple. À l'instar de *Madame Champsaur et sa fille*, les œuvres que Bourdelle réalise dans les années 1890 sont teintées de l'influence de Rodin. Le sculpteur cherche à rendre visibles les traces d'outils afin d'instaurer un jeu entre les différences de traitement des surfaces, les visages

²³⁰ CLÉMENT-CARPEAUX Louise, *op. cit.*, t. I, 1935, p. 339.

²³¹ PAPET Édouard, *op. cit.*, 2014, p. 199.

²³² L'œuvre est exposée à Paris, au salon de la SNBA de 1891 sous le titre *Groupe en marbre de Paros* (n°1285).

²³³ LISTA Giovanni, « Antoine Bourdelle ou la modernité à rebours », in cat. exp. *Antoine Bourdelle, 1861-1929. D'un siècle l'autre, l'eurythmie de la modernité*, Kytakyushu, Municipal Museum of Art, 9 juin-16 juillet 2007, Niigata, City Art Museum, 24 juillet-16 septembre 2007, Takamatsu, City Museum of Art, 21 septembre-4 novembre 2007, Iwaki, City Art Museum, 11 novembre-24 décembre 2007, p. 50.

polis et « les parties secondaires indiquées plus sommairement²³⁴. » Au *non finito* s'ajoute le soin particulier que le sculpteur apporte à la chevelure. D'ailleurs Marius-Ary Leblond le relève en 1905, écrivant une véritable ode à la chevelure bourdélienne : « À un musicien comme Bourdelle [...] la chevelure fournit les plus mélodiques modulations dont puisse s'envelopper, comme d'une atmosphère matérielle et s'accroître l'expression de l'âme. Il est quelque chose d'essentiel chez Bourdelle : c'est la façon dont il dispose les visages dans la chevelure. [...] Chez Bourdelle la chevelure n'a pas qu'un sens décoratif, mais une valeur d'âme et de nature, elle est ce qui fait au visage son relief musical²³⁵. » Les fleurs et le sourire rayonnant de Madame Champsaur contribuent à faire de cette œuvre une des plus charmantes révélant l'intimité familiale dont le sculpteur se fait ici le représentant. À ce double portrait, nous pouvons comparer celui de Jean Dampy intitulé *Le Baiser de l'aïeule* (ill. 274 – Cat. 192) dont le marbre exposé au salon de la SNBA de 1893 est bien accueilli par la critique : « M. Dampy a envoyé un marbre charmant de sentiment et d'exécution : le *Baiser de l'Aïeule*, représentant deux têtes, celle de la grand-mère, aux bandeaux maigres, tendrement penchée sur celle du petit-fils (...)»²³⁶. » Le contraste est ici frappant entre la peau ridée, voire fripée de la vieille femme et celle toute lisse du bébé joufflu. Le couple mère-enfant est encore célébré avec une grande sensibilité par Medardo Rosso lorsqu'il figure son épouse embrassant leur jeune fils dans *Aetas Aureas (L'Âge d'or)* (ill. 275 – Cat. 266) en 1885²³⁷. Ces doubles portraits mêlant femmes et enfants constituent en quelque sorte un pont entre le portrait de femme et le portrait d'enfant.

3.3.4 Portraits d'enfants

Dans le premier volume du *Miroir de la vie* publié en 1902, Robert de la Sizeranne débute sa quatrième partie intitulée « Les portraits d'enfants » de la sorte : « Il n'est pas de sujet d'art plus attirant que le portrait d'un enfant²³⁸. » Au-delà de l'aspect subjectif de cette citation, l'image de l'enfant induit un profond sentiment de tendresse. Plus qu'amorcé au XVIII^e siècle avec Jean-Antoine Houdon²³⁹ qui laisse à la postérité les portraits sculptés de *Louise* et *Alexandre Brongniart (1777)* (ill. 276 et ill. 277) ainsi que ceux de ses trois filles *Sabine*

²³⁴ LE NORMAND ROMAIN Antoinette, « Devenir Bourdelle », *Revue de l'art*, n°104, 1994, p. 34.

²³⁵ LEBLOND Marius-Ary, « Émile Bourdelle – la sculpture pathétique », *Revue illustrée*, 15 août 1905, p. 19.

²³⁶ GILLE Philippe, « Le Salon du Champs-de-Mars », *Le Figaro – supplément*, 9 mai 1893, p. 1.

²³⁷ Voir chapitre 5.

²³⁸ SIZERANNE Robert de La, *Miroir de la vie : essais sur l'évolution esthétique*, volume 1, Paris, Hachette, 1902, p. 209.

²³⁹ Voir SCHERF Guilhem, *Houdon (1741-1828) : statues, portraits sculptés*, Paris, Musée du Louvre, Somogy, 2006.

Houdon âgée de dix mois (1788) (ill. 278), *Sabine Houdon âgée de quatre ans* (1791) (ill. 279), *Anne-Ange Houdon* (1791) (ill. 280) ou encore la benjamine *Claudine Houdon* (vers 1793, ill. 281), le portrait d'enfant connaît un essor considérable dans le second XIX^e siècle. C'est au XIX^e siècle en effet que naît la science pédagogique, que paraissent des traités d'éducation tels que le *Manuel de la jeune mère* de Jeanne Campan en 1828²⁴⁰, *La Femme* de Jules Michelet en 1859 ou encore en 1878 *Monsieur, Madame et Bébé* de Gustave Droz et bien d'autres²⁴¹. C'est aussi ce qu'indique Claire Barbillon dans un article consacré aux représentations de l'enfant en peinture et en sculpture dans la seconde moitié du XIX^e siècle : « C'est le moment où tous, législateurs, médecins, éducateurs, pères et mères de famille, se penchent avec un intérêt nouveau sur les berceaux²⁴². » Alors que depuis la Renaissance, l'Enfant-Jésus, les *putti* et dans une autre mesure les enfants princiers, constituaient les majeures représentations d'enfants dans la sphère artistique, le milieu du XIX^e siècle voit, après une raréfaction chez les artistes romantiques, une intensification de l'image enfantine, jusqu'à devenir à partir de la Troisième République en particulier, « l'un des acteurs de l'idéologie laïque et républicaine mise en image²⁴³ », selon l'auteure. Dans la mouvance de l'exposition *Fair Children* de 1895 à Londres, se tient à l'École des beaux-arts de Paris en 1897 l'exposition *Portraits de femmes et d'enfants* au profit de la société philanthropique. Y sont montrés des portraits peints datant du XV^e siècle pour les plus anciens jusqu'aux portraits contemporains. Au printemps 1901 le Petit Palais, récemment édifié, accueille une grande exposition consacrée à l'enfance témoignant ainsi de l'intérêt accordé au monde de l'enfant. Il faut cependant attendre 1910 pour que les expositions consacrées au monde de l'enfant laissent une plus grande place à la sculpture avec l'exposition préparée par la Société Nationale des beaux-arts *Les Enfants. Leurs Portraits. Leurs Jouets* présentée du 14 mai au 15 juillet 1910 au Palais du Domaine de Bagatelle. Les amateurs et les curieux pouvaient y admirer des bustes et des groupes des XVIII^e et XIX^e siècles de la main de Chinard, de Clodion, de Pigalle, de Jean-Paul Aubé, d'Albert Bartholomé, de Charlotte Besnard, d'Émile-Antoine Bourdelle, de Jean Carriès, de Michel Cazin, d'Alexandre Charpentier, de Louis Dejean, de Jean Escoula (1851-1911), d'Alexandre Falguière, de Fix-Masseau, de Jean Halou, de James Pradier ou encore de Pierre Roche. La sculptrice Charlotte

²⁴⁰ CAMPAN Jeanne, *Manuel de la jeune mère*, Paris, Baudouin Frères, 1828.

²⁴¹ Voir LUC Jean-Noël, *L'Invention du jeune enfant au XIX^e siècle, de la salle d'asile à l'école maternelle*, Paris, Belin, 1997. Voir aussi PÉRNOUD Emmanuel, *L'Enfant obscur : peinture, éducation, naturalisme*, Paris, Hazan, 2007, p. 264-266 où l'auteur donne en sources une liste des ouvrages de puériculture, d'éducation et de psychologie infantile.

²⁴² BARBILLON Claire, « Images de l'enfant : mythe et réalité », 48-14 *La Revue du musée d'Orsay*, n°2, 1990, p. 12.

²⁴³ *Ibidem*, p. 14-15.

Besnard expose ici son groupe en plâtre *Mère et enfant* (ill. 282 – Cat. 20) datant 1889 et présenté notamment lors de la première exposition du Salon de l'Art Nouveau à la galerie Siefried Bing en 1895. Comme le remarque Hélène Moreau-Sionneau, Charlotte Besnard ne faisant pas exception, « Pendant les années de maternité, souvent cantonnées au foyer, les femmes artistes trouvent en leurs enfants leurs modèles de prédilection. Libérée des contraintes financières, Charlotte Besnard s'épanouit au travers d'œuvres sensibles, dont les sujets appartiennent au registre de l'intimité familiale²⁴⁴. » Ses portraits d'enfants reçoivent les louanges du critique belge Émile Verhaeren à l'occasion du Salon des XX de 1888 : « Les mioches en bronze et en pâte de verre de celle-ci réalisent une vie si intense, une réalité d'attitudes si trouvée, une soudaineté si prise sur le vif de gestes et de physionomie que les bustes voisins en souffrent²⁴⁵. » Par ses œuvres aux accents sentimentaux et dont les « sujets favoris touchent l'intimité de la vie familiale²⁴⁶ », Charlotte Besnard appartient au mouvement symboliste-idéaliste de la fin du XIX^e siècle²⁴⁷. En 1909 l'artiste dévoile au Salon de la SNBA un groupe en plâtre²⁴⁸ qu'elle intitule *Présentation* (ill. 283 – Cat. 22), qui n'est autre qu'un double portrait de ses petites-filles.

Jean Carriès expose deux bronzes à la même exposition, *L'Enfant à la poupée* (ill. 28 – Cat. 1154) et *L'Enfant endormi* (ill. 285 – Cat. 111). Notons également la participation d'Antoine Bourdelle avec une œuvre de 1898 : *L'Enfant endormi* (ill. 286 – Cat. 33) aussi appelée *Sommeil de toute petite*²⁴⁹, bronze à cire perdue, aujourd'hui conservé au musée Bourdelle. Alors qu'en 1910, année où le sculpteur montalbanais expose son *Héraklès archer*, fruit d'une maturité artistique, cet enfant quelque peu boudeur plongé dans son sommeil témoigne de l'influence rodinienne du *non finito* avec l'impression que le visage et l'épaule droite de l'enfant jaillissent d'un bloc informe. Bourdelle évoque dans une lettre son enchantement pour : « *Le Sommeil de l'enfant* est le plus profond des océans, le plus grand, le plus empli de lueurs et d'ombres aux impénétrables mystères²⁵⁰. » À propos de la participation de Bourdelle et de cette œuvre au salon de la Libre Esthétique à Bruxelles en 1900, le critique

²⁴⁴ MOREAU-SIONNEAU Hélène, art. cit., 2014, p. 7.

²⁴⁵ VERHAEREN Émile, *Écrits sur l'art*, volume 1 (1881-1892), Bruxelles, Éditions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1997, p. 290.

²⁴⁶ JUMEAU-LAFOND Jean-David, « Charlotte Besnard », in cat. exp. *Les Peintres de l'âme ; Le symbolisme idéaliste en France*, Bruxelles, musée d'Ixelles, 15 octobre-31 décembre 1999, p. 38.

²⁴⁷ Les artistes qui se rapprochent de cette mouvance se réunissent à l'occasion du Salon idéaliste de 1896 nommé *Œuvres des peintres de l'âme* au théâtre d'application de La Bodinière du 22 février au 13 mars 1896, exposition organisée par les membres de la revue *L'Art et la vie* dirigée par Gustave Soulier.

²⁴⁸ Paris, 1909, Salon de la SNBA, n°1678.

²⁴⁹ LE NORMAND ROMAIN Antoinette, « Devenir Bourdelle », *Revue de l'art*, n°104, 1994, p. 36.

²⁵⁰ *Ibidem*.

d'art Émile Verhaeren salue dans *La Revue blanche* le travail du sculpteur : « [...] le sculpteur Bourdelle requiert et charme, grâce à ses profils raffinés et très artistes de femmes et d'enfants²⁵¹. » Quant à Jean Escoula, il fait le choix de montrer un buste en plâtre de sa fille, qu'il intitule *Ma fille Gabrielle à 13 mois*. Alors que nombre de sculpteurs présentent des portraits d'enfant sous le titre générique de « portrait d'enfant », parfois afin de préserver leur anonymat, Escoula choisit d'identifier son modèle.

Il n'est pas surprenant que l'enfant occupe une place particulièrement importante dans la production de portraits intimes. Par son caractère doux et innocent, il est immédiatement sujet à la notion d'intimité. Dans le cas des portraits d'enfants l'œuvre de Dalou ne fait pas exception. Même si les portraits d'enfants que Dalou exécute durant son exil sont moins importants quantitativement que les portraits féminins, ils n'en demeurent pas moins tout aussi intéressants. Prenons pour exemple trois de ces portraits, à savoir ceux de *Miss Mary Howard* (1872) de *Georgette Dalou* (1876) et de *Helen Ionides* (1879). Le premier est le portrait de *Mary Howard* (ill. 287 – Cat. 170), fille aînée de George et Rosalind Howard, que le sculpteur réalise en 1872. Les avis divergent quant au contexte de création de ce buste. John Hunisak²⁵² et Benedict Read²⁵³ s'accordent à penser qu'il serait un témoignage d'affection et de remerciements de Dalou à son mécène mais comme le soulève à juste titre Wassili Joseph cela semblerait quelque peu prématuré. Rappelons qu'en 1872, le sculpteur était encore peu connu dans la *gentry* anglaise. Il débutait au Salon de la Royal Academy de Londres et surtout il connaissait George Howard depuis moins d'un an. L'hypothèse de la commande nous semblerait ainsi plus probable, surtout que la même année Howard confie à Dalou la réalisation d'un portrait de son épouse. Le buste à la découpe florentine n'est pas encore modelé dans une veine naturaliste. Le visage tend à l'idéalisation avec l'expression de sagesse et de candeur que dégage la fillette. Notons que le sculpteur présente ce portrait lors du salon de la Royal Academy de 1873 en terre-cuite. D'ailleurs bon nombre des portraits exposés là-bas par Dalou étaient dans ce matériau garant d'immédiateté et d'intimité²⁵⁴. Le deuxième exemple montre l'unique portrait sculpté de *Georgette Dalou* (1867-1915, ill. 288 – Cat. 180), fille du sculpteur.

²⁵¹ VERHAEREN Émile, « *La Libre Esthétique*, Bruxelles », *La Revue Blanche*, 1^{er} avril 1900, p. 545, repris dans *L'Art moderne*, 15 avril 1900, p. 120. Compilé dans VERHAEREN Émile, *Écrits sur l'art*, volume 2 (1893-1916), Bruxelles, Éditions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1997, p. 764.

²⁵² HUNISAK John, *The Sculptor Jules Dalou. Studies in his Style and Imagery*, PhD dissertation, New-York, Londres, 1977.

²⁵³ READ Benedict, *Victorian Sculpture*, New Haven and London, published by Paul Mellon Centre for British Art by Yale University Press, 1982.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 302.

Relevant de l'intimité familiale, le degré d'intimité est ici immédiat. L'enfant, aux traits arrondis, lève les yeux au ciel d'un air mélancolique. Le caractère intimiste inhérent à ce portrait est accentué par les traces du modelage encore visibles conférant à l'œuvre un aspect inachevé laissant croire que ce buste n'était pas destiné à sortir de l'atelier. Le troisième buste est celui de *Helen Ionides* (ill. 289 – Cat. 186), probablement un des derniers de son séjour londonien. Il s'agit bien ici d'un cadeau de Dalou, témoin de la reconnaissance du sculpteur envers le célèbre collectionneur Constantine Alexander Ionides (1833-1900) dont la collection est léguée en 1900 au Victoria & Albert Museum de Londres. La réalisation de portraits des enfants des autres en gage de reconnaissance constitue une motivation très importante. Ce que veulent à la fois les commanditaires ou ceux qui reçoivent une tête de leur enfant, c'est un buste dédié à leur propre intimité. Le défi du sculpteur est alors de se saisir d'une intimité qui n'est pas la sienne, de rendre sincèrement une vie intérieure qui lui est distante. En ce sens, la citation de Rodin sur la « ressemblance de l'âme²⁵⁵ » est fondamentale. Une lettre d'Helen Ionides en date du 11 août 1956 témoigne de la genèse de son portrait : « En 1877 mon père acheta “La Liseuse”, la première œuvre que Dalou vendit en Angleterre. Il était tellement reconnaissant qu'il se renseigna auprès de ma mère s'il pouvait modeler quelque chose en guise de cadeau qui plairait à mon père. Ma mère suggéra un buste de moi²⁵⁶ ! » Les yeux grands ouverts de l'enfant accentués par le creux de la pupille confèrent au regard une rare fixité. Les moindres détails du visage sont étudiés. Le costume et les cheveux attachés à l'arrière du crâne de sorte à dégager le front de l'enfant apportent au modèle une sagesse certaine. Remarquons enfin un signe technique assurant du caractère intime de ce portrait : la découpe en arrondie du buste ne semble pas achevée. Les contours auraient été bien mieux délimités s'il avait s'agit d'une œuvre de commande. Destiné le plus souvent aux parents, le portrait d'enfant ne sort que très rarement de la sphère familiale. Le buste d'*Helen Ionides* est en effet directement donné par le modèle en 1956 au Victoria & Albert Museum de Londres. Ces exemples de portraits d'enfants par Dalou illustrent les propos d'Henry Jouin qui écrit à leur sujet dans l'*Esthétique du sculpteur* : « Scrutez l'œuvre des maîtres. Interrogez-les. Ils vous diront que le buste colossal d'un enfant serait un contre-sens.²⁵⁷ » Ainsi le portrait d'enfant serait particulièrement sujet à la sculpture

²⁵⁵ RODIN Auguste, *op. cit.*, [1911] 1953, p. 184-187 : « La ressemblance qu'il doit obtenir est celle de l'âme, c'est celle-là seule qui importe : c'est celle-là que le sculpteur ou le peintre doit aller chercher à travers celle du masque. »

²⁵⁶ Lettre d'Helen Ionides datée du 11 août 1956, conservée à la National Art Library. Citée dans BILBEY Diane, *British sculpture 1470 to 2000. A Concise Catalogue of the Collection at the Victoria and Albert Museum*, Londres, Victoria & Albert Museum, 2002, p. 249.

²⁵⁷ JOUIN Henry, *Esthétique du sculpteur*, Paris, 1888, p. 191 (Annexe 2J).

de petit format. Dans le même sens il est communément admis que la sculpture de petites dimensions est dévolue au monde privatif.

Si les sculpteurs s'adonnent à la réalisation de portraits d'enfants, dans de nombreux cas, à l'instar de Dalou, ils sont inspirés par le visage de leurs propres enfants. Il en va ainsi pour Paul Gauguin, Lucien Schnegg et Henri Cordier qui modèlent les portraits en buste de leurs filles et fils respectifs *Aline Gauguin* (1882, *ill. 290 – Cat. 208*), *Louise Schnegg* (1895, *ill. 291 – Cat. 275*) et *Marcel Cordier* (vers 1898, *ill. 292 – Cat. 112*) dont le musée d'Orsay possède un exemplaire de chacun. Emmanuel Fremiet (1824-1910) portraiture sa fille *Marie Fremiet* (*ill. 293*), plus âgée, la figurant dans un buste coupé aux épaules, le visage baissé vers la droite²⁵⁸. Une forte sensibilité émane de ce portrait où la jeune fille semble absorbée par ses rêves. La jeune fille est vêtue à la mode de la Renaissance avec une robe au décolleté carré, la tête coiffée d'un bonnet brodé. Ce buste intime diffère du reste de la production sculptée de l'artiste, habitué aux sujets animaliers et historiques.

Alexandre Charpentier et Antoine Bourdelle se sont également illustrés dans ce domaine. Le premier réalise en 1891 *La Sonate* (*ill. 294 – Cat. 156*), encore appelée *La Leçon de musique* ou *Le Concert*. Sa fille Louise et son épouse Nelly, toutes deux musiciennes, sont célébrées dans ce bas-relief sur le fond duquel est visible à gauche près de la tête de la fillette l'inscription « Louise Charpentier ». Longtemps resté dans les collections familiales, ce relief est acquis par le conseil général de l'Oise en 1981. Tel que le relate Charles Saunier, le sculpteur est également féru de musique : « Car ce délicat adore la musique, pour lui nécessaire au repos, et si le son des instruments enchante toujours son oreille, l'attitude des exécutants lui suggère inmanquablement de belles lignes, de rares mouvements plastiques²⁵⁹. » Il s'agit ici d'un portrait intime à deux niveaux de lecture puisque le sculpteur modèle les traits de sa fille et de son épouse qui avaient pour habitude de jouer de la musique de chambre dans son atelier, mais aussi parce qu'il dédie ce relief à la pratique de la musique instrumentale qui le passionne. Notons qu'Emmanuel Fremiet (1824-1910) avec *Mademoiselle Marie Fremiet à cheval* conçoit lui aussi une œuvre intime à double niveau puisqu'elle mêle le portrait de sa fille à l'objet de ses recherches en matière de statuaire : le cheval.

²⁵⁸ Cat. exp. *Emmanuel Fremiet. La main et le multiple*, Dijon, musée des beaux-arts, 5 novembre 1988-16 janvier 1989, p. 155.

²⁵⁹ SAUNIER Charles, « Les artistes décorateurs (suite : Alexandre Charpentier) », *Revue des arts décoratifs*, tome XV, 1894-1895, p. 554. Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5567117n/f660> (consulté le 16 juillet 2016).

Emmanuelle Héran, dans le catalogue de l'exposition *Alexandre Charpentier, Naturalisme et Art Nouveau*, explique que : « C'est donc à l'un de ces moments de bonheur familial et de communion esthétique que Charpentier nous convie dans cette scène de genre où les personnages ne posent pas, mais sont comme saisis dans l'instant. [...] Tout se passe comme si nous pénétrions par effraction dans la scène. Ce qui revient à restituer parfaitement l'émotion particulière que produit la musique de chambre, art intime et discret²⁶⁰. » L'emploi du mot « effraction » conforte ainsi le caractère intimiste de l'œuvre. Le bas-relief est aussi un support idéal à l'intégration d'éléments de décor en sculpture qui favorise l'intimité de la scène. En effet dans *La Sonate*, l'artiste inclut un pupitre et un piano. Charpentier excelle dans le domaine du portrait d'enfant, en témoigne le nombre qu'il réalise et plus particulièrement *Les Premiers Pas* (1901, ill. 295 – Cat. 162), portrait en plâtre patiné de sa dernière fille, Rosalie, conservé par les descendants de l'artiste. Le sculpteur représente la jeune enfant en plein apprentissage de la marche, avançant d'un pas hésitant. Une fois de plus Charpentier plonge le visiteur de la Libre Esthétique ou du Salon de la SNBA de 1903 dans l'intimité familiale à travers un portrait des plus attachants. Instigateur du groupe L'Art dans Tout, Charpentier emploie souvent des profils d'enfants « pour orner des objets de la vie quotidienne, comme une armoire à layette ou des boîtes²⁶¹. »

Bourdelle aussi s'est adonné à peindre ses deux enfants, Pierre et Rhodia. Au musée Bourdelle sont ainsi conservés : *Pierre et sa mère* (1903) (ill. 296 – Cat. 36), *Pierre Bourdelle enfant* (1907) (ill. 297 – Cat. 42), *Jeune sculpteur (Pierrot)* (1908) (ill. 298 – Cat. 45), *Poucette Bourdelle avec une pomme* (vers 1911-1912, ill. 299), ou encore *Amourette* (ill. 300), *Maman et Poucette* (1912, ill. 301). Le nombre saisissant de portraits de ses enfants que Bourdelle réalise témoigne de leur importance dans la carrière du sculpteur. Dans ses écrits, Cléopâtre Bourdelle-Sévastos rend compte de l'intense proximité entre Bourdelle et leur fille Rhodia : « Bourdelle adorait sa fille. Il l'a aimé avant même sa naissance. Il l'a aimé avant de la connaître. À partir du jour où il l'a vue, il l'a adorée. Il considérait qu'elle était son portrait vivant, non seulement physiquement mais moralement, qu'elle avait sa propre sensibilité.²⁶² »

²⁶⁰ HÉRAN Emmanuelle, « notice La Sonate, n°122 », in cat. exp. *Alexandre Charpentier. Naturalisme et Art Nouveau*, Paris, musée d'Orsay, 22 janvier-13 avril 2008, Bruxelles, musée communal d'Ixelles, 29 mai-31 août 2008, p. 141.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 77.

²⁶² BOURDELLE-SÉVASTOS Cléopâtre, *op. cit.*, 2005, p. 136.

À l'instar des portraits féminins, les portraits d'enfants coudoient la notion d'intime en raison de leur caractère empreint de douceur. Généralement conservé dans la famille, parfois depuis plusieurs générations, le portrait d'enfant ne sort ainsi que très rarement de la sphère familiale.

* *
*

À l'opposé du portrait officiel, le portrait intime se détache plus volontiers des codes de représentation traditionnels pour laisser place à une figure empreinte d'une plus grande émotion. Ainsi dans le portrait intime, le prérequis absolu ne réside pas tant dans les codes de représentation qualifiant le modèle tels que des attributs ou autres indices de temps et d'espace, mais dans la sincérité du sentiment englobant conjointement le sentiment du modèle restitué et le sentiment du sculpteur exprimé. Dans ce type de portrait, l'artiste accorde davantage de liberté à son expression personnelle lui permettant de refléter l'intériorité du modèle. Se libérer des codes traditionnels de représentation serait ainsi une nécessité pour restituer au mieux la dimension intérieure du modèle. Résultant souvent d'une commande, une sculpture peut également être le fruit d'une initiative personnelle de l'artiste, s'inscrivant alors dans une démarche spontanée. Un portrait pour célébrer un membre de sa famille, ou en guise de cadeau en témoignage d'une profonde amitié ou encore pour remercier un collectionneur était alors une pratique courante. Le groupement des termes *portrait* et *intime* demande donc de se concentrer sur le regard que l'artiste porte sur l'autre et sur lui-même, entamant alors une véritable traque de l'intériorité. Le fait que la sincérité de l'expression prime sur le respect des codes de représentation signifie que les contraintes du genre artistique ne sont plus aussi importantes. Il s'agit là d'un bel indice de l'affaiblissement d'un académisme classique au XIX^e siècle pour un art dans lequel les règles changent. Les exemples retenus montrent que les catégories ne sont pas cloisonnées, mais qu'au contraire elles se chevauchent permettant ainsi à certaines œuvres d'intégrer plusieurs sous-groupes. Portraits de famille, portraits funéraires et parfois même autoportraits peuvent se croiser. Le portrait intime en sculpture ne constitue pas un cadre fermé mais se situe au croisement de plusieurs genres. Il s'agit d'un espace primordial où la sculpture française évolue aussi de la seconde moitié du XIX^e siècle au tournant du XX^e siècle. L'intimisme en sculpture n'est cependant pas qu'une question de portrait, la notion se répand aussi dans d'autres genres.

PARTIE II

Polyvalence de la notion

Chapitre 4

Les lieux d'élection de l'intime

L'intime, même s'il peut s'immiscer dans la sphère publique, comme ornement d'un monument par exemple, connaît des lieux favorables. La fin du XIX^e siècle, touchée par ce qu'on appelle *a posteriori* la perte de la monumentalité¹, voit un nombre croissant de sculptures conçues spécialement pour les intérieurs. Cette période connaît en effet un véritable engouement pour les espaces domestiques, si bien que « L'année du centenaire de la Révolution française, la section d'économie sociale de l'Exposition universelle (1889) choisit pour thème "la maison à travers les âges"². »

Les lieux qui demeurent les plus favorables à l'expression de l'intime en sculpture, de natures pourtant différentes, s'intègrent chacun à leur manière à la sphère privative : d'un espace clos à un espace extérieur, dans la sphère publique ou personnelle, l'intime se meut aussi bien dans les intérieurs et les cimetières que dans la paume de la main. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, le XIX^e siècle s'avère le témoin d'une expansion sans précédent des espaces clos tels le foyer, les intérieurs bourgeois ou encore les boudoirs et les salons de conversation, autant de lieux propices à l'épanouissement de la vie intime (*ill.* 302).

4.1 Les intérieurs, lieux privilégiés de la sculpture intimiste

Au XIX^e siècle, et plus encore dans ses dernières décennies, se développe le goût pour les intérieurs, le *home* traduit en anglais. Dans son ouvrage intitulé *L'Intimisme*, Daniel Madelénat définit ainsi le concept du *home* : « Coquille protectrice, le *home* oppose sa paisible clôture à l'assaut désordonné de l'extériorité, en autorisant des transgressions agréables (la confiance, la communication littéraire)³. » L'auteur fait appel plus loin au champ lexical de l'intérieur en utilisant des termes tels que le foyer, la chambre, le nid, la caverne primitive, le domestique et fait intervenir « l'espace heureux⁴ » de Gaston Bachelard, pour qui la demeure

¹ À propos de la perte de monumentalité, Catherine Chevillot considère qu'il s'agit de l'un des « reproches les plus récurrents et virulents de la fin du siècle. » Voir CHEVILLOT Catherine, « L'enjeu de la monumentalité entre 1905 et 1914 », in BARTHÉLÉMY Sophie, DUPONT Valérie et TILLIER Bertrand (dir.), *Le Monumental : une valeur de la sculpture, du romantisme au post-modernisme*, Dijon : Éd. Universitaires de Dijon, 2014, p. 38.

² PERROT Michelle, « Manière d'habiter », in ARIÈS Philippe et DUBY Georges (dir.), *Histoire de la vie privée. Tome 4 : De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 283.

³ MADELÉNAT Daniel, *L'Intimisme*, Paris, PUF, 1989, p. 49.

⁴ BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 18.

constitue un « véritable principe d'intégration psychologique⁵ »⁶. À l'instar de Flaubert, nombre d'écrivains du XIX^e siècle clament l'aspiration d'un lieu à soi où se retirer pour s'adonner à la rêverie : « Il faut fermer sa porte et ses fenêtres, se ratatiner sur soi, comme un hérisson, allumer dans sa cheminée un large feu, puisqu'il fait froid, évoquer dans son cœur une grande idée⁷ ». L'heure était donc au repli sur soi soutenu par l'idée que « le désir d'un coin à soi est l'expression d'un sens croissant de l'individualité du corps et d'un sentiment de la personne poussé jusqu'aux limites de l'égotisme par les écrivains⁸. » Dans son étude, Daniel Madelénat associe la place de plus en plus importante qu'occupe la famille dans la société bourgeoise du XIX^e siècle au goût pour un art d'intérieur : « Chanter la famille, cette micro-communauté qui permet d'accepter les rigueurs de l'essor économique, voilà une tâche moderne, au moment où l'art, démocratisé et amenuisé, se privatise pour orner les intérieurs bourgeois⁹. »

Parallèlement au gigantisme qui marque la statuaire autour de 1900¹⁰ avec les monuments au travail tels que le projet de *Monument aux ouvriers* (1896) de Dalou, la *Tour du Travail* (1898) de Rodin ou encore le *Monument au Travail* (1901) du jeune Henri Bouchard (1875-1960), tous restés à l'état de projet, la petitesse demeure un critère de délicatesse par excellence dévolue à la sphère privée. On qualifie ainsi facilement la petite sculpture de « sculpture d'appartement », comme le titre un article d'Albert Thomas dans la revue *L'Art décoratif* en 1902 : « Plusieurs œuvrettes sollicitaient le regard et la caresse de la main, avec une silhouette heureuse, avec une patine délicatement nuancée. On y trouvait la promesse d'un art d'intérieur, accueillant, aimable, réellement intime¹¹. » Cet art intimiste se décline sous la forme de sculptures dites d'intérieur, souvent des statuettes, des petits bustes, parfois appelés bibelots. Le phénomène ne concerne pas seulement la France, il touche aussi d'autres pays d'Europe et notamment l'Angleterre. Dans l'introduction de son étude *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist* parue en 2000, Alex Potts insiste lui aussi sur

⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁶ MADELÉNAT Daniel, *op. cit.*, 1989, p. 83-84.

⁷ FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, p. 701 : lettre à Maurice Schlésinger, début avril 1857. Cité par DUBY et ARIÈS, *Histoire de la vie privée. Tome 4 : De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 296.

⁸ ARIÈS Philippe et DUBY Georges (dir.), *op. cit.*, 1999, p. 296.

⁹ MADELÉNAT Daniel, *op. cit.*, 1989, p. 51.

¹⁰ Concernant ce phénomène du gigantisme élargi à la sphère internationale, voir HÉRAN Emmanuelle, « "L'âge des colosses" : le gigantisme dans la sculpture au début du XX^e siècle », in cat. exp. *1900*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 14 mars-26 juin 2000, p. 31-39.

¹¹ THOMAS Albert, « La petite sculpture aux Salons », *L'Art décoratif*, septembre 1902, p. 246 (Annexe 2R).

l'engouement réservé aux œuvres de petites dimensions au tournant du XX^e siècle et sur ses liens avec l'espace domestique :

Au début du XX^e siècle, particulièrement dans les cercles d'avant-garde, une profonde aversion est apparue envers cette dimension d'affichage public de la sculpture. L'œuvre novatrice a tendance à être de faible ampleur et adaptée à un cadre intime. L'atelier de l'artiste devient alors un contexte idéal, un endroit où la communion avec le travail pourrait avoir lieu dans un environnement façonné par les préoccupations de l'artiste et non contaminé par les exigences de l'usage public. En outre, plusieurs expositions d'art moderne à cette époque, montrant de petits objets et des peintures dans des espaces relativement intimes, présentent des affinités avec l'intérieur domestique privé¹².

4.1.1 L'influence du japonisme

L'engouement que connaît le second XIX^e siècle pour le japonisme témoigne d'une volonté d'appropriation de l'espace intérieur et constitue une des influences dans la production de sculptures intimistes. Depuis les années 1870, le milieu artistique s'enthousiasme pour l'art japonais, de l'estampe à la céramique. Christine Shimizu note qu'en 1862, un critique remarquait que « jamais on n'avait vu autant de produits chinois et japonais vendus sur la place de Paris : l'hôtel Drouot où se font les ventes à l'enchère étale depuis quelques semaines des richesses [...] qui excitent l'admiration et la convoitise des artistes et des amateurs¹³. » L'instauration du Bakumatsu¹⁴ en 1853 puis la révolution Meiji en 1868 permettent l'ouverture du Japon sur l'Occident et réciproquement favorisant ainsi les échanges commerciaux comme la circulation des œuvres d'art. Les estampes d'Utamaro et d'Hiroshige entrent dans les cabinets de collectionneurs¹⁵ et deviennent une révélation pour des critiques d'art tels les Frères Goncourt pour qui le Japonisme supplante le XVIII^e siècle dans leur panthéon. L'Exposition

¹² POTTS Alex, *The Sculptural Imagination. Figurativ, Modernist, Minimalist*, New Haven-London, Yale university Presse, 2000, p. 18-19: « In the early twentieth century, particularly in avant-gardes circles, a deep antipathy emerged to this public-display dimension to sculpture. Innovative work tended to be small in scale and adapted to an intimate viewing space. The artist's studio came to be imagined as an ideal context, one where private communion with the work could take place in an environment shaped by the artist's concerns, and uncontaminated by the demands of public consumption. Moreover, many exhibitions of modern art at the time, with small-scale objects and paintings in relatively intimate spaces, have affinities with private domestic interior. »

¹³ *Revue générale de l'architecture*, n°2, 1862, p. 50 cité par SCHIMIZU Christine, « Les masques japonais en France au XIX^e siècle », in cat. exp. *Masques de Carpeaux à Picasso*, Paris, musée d'Orsay, 21 octobre 2008 – 1^{er} février 2009, Darmstadt, Institut Mathikdenhöhe, 8 mars – 7 juin 2009, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, 7 août – 1^{er} novembre 2009, p. 74.

¹⁴ Le Bakumatsu correspond à la période comprise entre 1853 et 1868 pendant laquelle le Japon met fin à sa politique d'isolement.

¹⁵ En 1874 le marchand Philippe Sichel ramène 5000 objets du Japon.

Universelle de 1878 contribue à cet engouement en présentant, dans la section d'art japonais, des chefs d'œuvres anciens et modernes de la céramique, de la poterie en particulier ainsi que des masques grimaçants tels que les Japonais « continuèrent à en fabriquer sans destination précise, et ils en fabriquent encore... surtout pour l'exportation¹⁶. » Carriès est intimement saisi par la section d'art japonais au point de retourner la visiter à maintes occasions. La mode des masques ne cesse alors de s'accroître tout au long du dernier quart du XIX^e siècle et gagne les intérieurs. En précurseur, Jean-Léon Gérôme (1824-1904) les dispose en frise dans son appartement parisien du boulevard de Clichy. En 1883, Louis Gonse (1846-1921) organise avec le concours de Tadamasa Hayashi (1853-1906), à la Galerie Georges Petit rue de Sèze à Paris, une exposition intitulée « Rétrospective de l'art japonais ». Elle réunit près de 3500¹⁷ objets prêtés par d'illustres collectionneurs, parmi lesquels Georges Petit (1856-1920), Philippe Burty (1830-1890), Siegfried Bing (1838-1905) ou encore Louis Gonse lui-même, tous acteurs de la diffusion du japonisme en France. Le dessein de cette exposition était de « donner une idée d'ensemble d'un art sur lequel on n'a eu jusqu'à présent que des idées fausses ou vagues, et surtout dégager du rapprochement d'objets similaires quelques notions historiques précises ; nous avons essayé de réaliser pour un mois le rêve magnifique d'un musée japonais¹⁸. » Cette même année 1883, Louis Gonse publie *L'Art japonais*¹⁹ (ill. 303), le premier essai d'histoire de l'art japonais, dans lequel il élève les masques au rang d' « expression artistique majeure²⁰ ». Siegfried Bing est quant à lui à l'initiative de la luxueuse revue *Le Japon artistique. Documents d'art et d'industrie* dont le premier numéro paraît en mai 1888, et à laquelle Carriès s'abonne en 1890. En 1891 a lieu à la Galerie Durand-Ruel, la vente des objets d'art japonais et chinois de la collection Philippe Burty²¹. Toutes ces expositions et publications ayant trait au japonisme imprègnent alors le milieu artistique français. Certains artistes comme Jean Carriès²² avec ses masques ou Camille Claudel²³ et *La Vague*, s'inspirent alors des formes et des sujets japonisants et de leur dimension décorative.

¹⁶ VITRY Paul, « Masques », *Art et Décoration*, novembre 1903, p. 346. Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5403659k/f157.image> (consulté le 15 octobre 2016).

¹⁷ Au total 3448 objets sont répertoriés dans le catalogue de l'exposition. GONSE Louis, *Catalogue de l'exposition rétrospective de l'art japonais*, Paris, Impr. A. Quantin, 1883. Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6373975m.r> (consulté le 20 avril 2016).

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ GONSE Louis, *L'Art japonais*, deux volumes, Paris, A. Quantin, 1883.

²⁰ SHIMIZU Christine, *op. cit.*, 2008-2009, p. 77.

²¹ *Collection Philippe Burty, Objets d'art japonais et chinois, vendus à la Galerie Durand-Ruel, du lundi 23 au samedi 28 mars 1891*. Cette vente intervient l'année suivant le décès de Philippe Burty.

²² Voir chapitre 2.

²³ Voir chapitre 5.

4.1.2 Les débuts de la valorisation de l'espace domestique au temps de Carpeaux et de Dalou

Alors que l'espace domestique est par définition un espace privé, dans le sens où on n'y accède pas sans y être invité, il existe certains cas – la demeure de l'empereur Napoléon III en fait partie – où l'espace intime n'est pas forcément antinomique avec l'espace public, et où il devient même une véritable vitrine. La statue du *Prince impérial et son chien Néro*, commandée par l'Empereur à Carpeaux en 1865, prend place dans la galerie de Diane aux Tuileries (ill. 304) dès 1866, dans la perspective créée par les lustres opulents, espace d'apparat s'il en est. Cette même œuvre orne par la suite les demeures de l'exil britannique, comme le montre une photographie prise dans le jardin d'hiver de Farnborough Hill (ill. 305) où résidait Eugénie de Montijo depuis 1881. La statue, qui devient statuette par son édition en biscuit de Sèvres dès 1870, connaît alors des destinations des plus variées. Éditée en trois formats différents, le *Prince impérial et son chien Néro* rebaptisée *L'Enfant au chien* après la chute de l'Empire, est alors reproduite à de nombreux exemplaires en vue d'orne l'espace domestique des Français. Cela nous conduit du reste à poser la question de la frontière et des rapports entre la sphère intime et la sphère publique, illustrés notamment par Dalou.

Reconnu depuis peu grâce à sa *Brodeuse* (ill. 306 – Cat. 168) présentée au Salon de 1870, Jules Dalou voit sa carrière s'interrompre subitement. C'est en Angleterre, où le sculpteur et sa famille vivent en exil entre juillet 1871 et 1879, qu'une page particulière de son œuvre s'écrit²⁴. Durant son séjour à Londres, Dalou, qui a pris soin d'emmener certains objets de son atelier parisien dont une réduction en plâtre de la *Brodeuse*²⁵, alterne entre portraits mondains et statuettes relevant de la vie intime aux accents Néo-Rococo²⁶ comme la *Brodeuse*²⁷. Grâce à ses figures aux accents intimistes, variations autour des thèmes de la maternité, des berceuses et de la lecture, il connaît durant son exil un franc succès. L'engouement est tel que ses statuettes sont très vite reproduites dans divers matériaux, comme la terre cuite ou le bronze, et prennent place dans les intérieurs bourgeois de la haute société anglaise tels que chez Boehm ou chez le

²⁴ Voir ROBERT DE LEZARDIERE Marguerite, *L'Œuvre du sculpteur Aimé-Jules Dalou en exil à Londres, après la Commune de 1871 (1871-1880)*, mémoire de Master 2 en histoire de l'art sous la direction de Ségolène Le Men, Université Paris Nanterre, 2015.

²⁵ Voir cat. exp., *Dalou in England: Portraits of Womanhood, 1871-1879*, Leeds, Henry Moore Institute, 22 novembre 2008 – 22 février 2009, New Haven, Yale Center for British Art, 11 juin-23 août 2009

²⁶ MORRIS Edward, *French Art in Nineteenth-Century Britain*, New Haven, London, Yale University Press, 2005, p. 35.

²⁷ Voir chapitre 5.

comte de Carlisle. Cette période anglaise est représentative d'une production de sculpture intimiste qu'on ne retrouve quasiment plus après le retour de Dalou en France, qui marque également son retour sur la scène artistique parisienne. Et pour cause, il se consacre tout entier au concours pour le *Monument à la République* (ill. 307) lancé par le conseil municipal de Paris en 1879. Peu avant son retour en France, dans une lettre qu'il adresse à son ami le comédien Ernest Cornaglia, Dalou alors amnistié²⁸, pose un regard sévère et désabusé sur ses statuettes qu'il considère comme une forme de sculptures de second ordre :

J'ai quelques niaiseries à finir, ce sont toujours ces choses là qui prennent le plus de temps. [...] Quand j'ai parlé de ma résolution a [sic] des amis anglais, on m'a parfaitement compris, approuvé et félicité ; les artistes eux-mêmes savent fort bien qu'ici je n'ai rien a [sic] espérer ; faire des petites statuettes d'appartement, donner des leçons de sculpture aux petits jeunes gens et aux demoiselles c'est-à-dire vieillir en repetant [sic] la même phrase comme une serinette c'est tout : il n'y a pas a [sic] hésiter²⁹.

Cette mésestime envers la petite sculpture est corroborée par les propos d'Edward Morris : « Le sculpteur lui-même, avec son esprit qui devait certainement être déjà occupé aux grands monuments politiques comme son *Triomphe de la République* (Place de la Nation, Paris), qui fut commencé en Angleterre, était assez méprisant envers ces plus petits travaux³⁰. » L'historiographie révèle pourtant que c'est en qualité de précurseur que Dalou s'est illustré au cours de son séjour forcé en Angleterre. Cette parenthèse artistique marque en effet plusieurs sculpteurs qui s'illustrent dans une voie analogue comme Camille Lefèvre (1853-1933), Paul Troubetskoy (1866-1938) ou encore Charlotte Besnard (1854-1831) qui se consacre presque exclusivement à la conception de figures de femmes et d'enfants³¹.

²⁸ Dalou apprend la nouvelle le 20 mai 1879 de l'amnistie générale décrétée par le nouveau gouvernement républicain sous la présidence de Jules Grévy.

²⁹ LAS de Dalou à Ernest Cornaglia datée du 3 août 1879, Fonds d'archives Jules Dalou, Paris, musée d'Orsay (RF2465).

³⁰ MORRIS Edward, *op. cit.*, 2005.

³¹ Voir chapitre 7.

4.1.3 Les sculpteurs d'intérieurs

Si les artistes comme Dalou dénigraient cette partie de leur travail, les historiens de l'art quant à eux ont tôt perçu la qualité de ces œuvres. Ainsi, dans son article « La sculpture d'appartement », paru dans *L'Art décoratif*, en septembre 1902, Albert Thomas écrit : « La petite sculpture, par contre, offrait bon nombre de choses curieuses. Il semblait que l'originalité, l'invention, l'activité compréhensive de nos sculpteurs se fussent réfugiées là et qu'un bibelot précieusement ciselé, une statuette polychrome gardassent seuls le reflet lointain de l'art des Rudes [sic] et des Carpeaux³². » Dans cet article, l'auteur y traite de la sculpture aux Salons de la même année et du renversement des valeurs que connaît cet art au tournant du XX^e siècle. Selon Thomas, la sculpture monumentale serait devenue insignifiante face à la petite sculpture. Cette observation nous semble justifiée car les petits bronzes décoratifs sont produits depuis les années 1840, comme la précise la thèse d'Élodie Voillot³³ consacrée à l'étude de la Réunion des fabricants de bronze entre 1839 et 1870. En cette fin de XIX^e siècle, une partie des artistes se tournent vers l'intérieur, sur le *home* comme on le désigne alors, en réalisant de petites sculptures. La petite sculpture étant sans doute un moyen plus sûr de gagner sa vie en tant que sculpteur.

Dans un autre article phare intitulé « La petite sculpture aux Salons », publié dans la revue *Art et décoration* en 1902, qui tend à promouvoir la sculpture décorative et dont la petite statuette serait une des trois ramifications³⁴, Paul Vitry pose les préceptes de cette sculpture dite d'intérieur :

Tous nos carrefours ne peuvent pas s'encombrer de monuments commémoratifs pour fournir une raison d'être à l'activité de nos sculpteurs, et cette activité ne saurait certainement mieux s'employer qu'à la parure de nos demeures ; ce rapprochement avec l'intimité de notre vie moderne doit lui fournir évidemment comme un regain de chaleur communicative et d'intérêt général. [...] L'intérêt de ces œuvres destinées à prendre place dans notre vie, c'est précisément d'être conçues et exécutées suivant une donnée

³² THOMAS Albert, art. cit., septembre 1902, p. 246 (Annexe 2R).

³³ VOILLOT Élodie, *Créer le multiple : la Réunion des fabricants de bronze (1839-1870)*, thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain préparée à l'université Paris Ouest-Nanterre La Défense sous la direction de Ségolène Le Men et à l'École du Louvre sous la direction de Catherine Chevillot, soutenue le 29 janvier 2014.

³⁴ La statuaire décorative se manifeste ici de trois manières : la sculpture architecturale, le monument sculpté et la petite statuette décorative. Voir FRAVALO Fabienne, « La critique de la sculpture dans *Art et décoration* », dans RIALLAND Ivonne (dir.), *Écrire la sculpture*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 97-109.

plus vivante et plus libre, de renoncer à toutes les conventions et même aux obligations qui pèsent sur la sculpture monumentale ou autre³⁵.

La presse artistique spécialisée dans les arts décoratifs manifeste l'engouement pour la petite sculpture au tournant du siècle. Certains sculpteurs, à l'instar d'Albert Bartholomé, Agathon Léonard (1841-1923) et Louis Dejean font de cette sculpture leur spécialité.

Surtout connu pour son *Monument aux morts* au cimetière du Père Lachaise, Albert Bartholomé, l'est sans doute moins pour les statuettes à caractère intimiste. En 1895, le sculpteur représente *Madame Dubufe* (1858-1925, *ill. 308 – Cat. 11*), épouse du peintre Guillaume Dubufe (1853-1909), à moitié allongée sur une duchesse brisée de style Louis XV, dans un portrait empreint d'une grande délicatesse mêlée à une impression d'abandon comme le montre le châle tombant négligemment du bras du fauteuil. La jeune femme apparaît ici dans une pose méditative. La main droite soutenant la nuque renforce l'impression d'une « douce mélancolie » pour reprendre le terme d'Emmanuel Bréon³⁶. Nous l'avons vu précédemment, dans une moindre mesure qu'en peinture, la sculpture peut inclure des éléments de décor favorisant la notion d'intimité. Le portrait de *Madame Dubufe* en est un excellent exemple. L'intimisme peut se manifester par l'emprunt d'éléments du domaine pictural tel que la représentation de l'intérieur, de l'espace, de la lumière, du décor par la sculpture.

S'il existe en sculpture de nombreux marqueurs de l'intime, la petitesse, qui permet la manipulation, demeure le plus évident. C'est ainsi que les bibelots en biscuit de Sèvres d'Agathon Léonard connaissent un véritable engouement, tout comme les Parisiennes de Louis Dejean, qui semblent saisies sur le vif.

En 1897, Agathon Léonard van Weydeveldt, dit Agathon Léonard, sculpteur belge naturalisé français, expose au salon de la SNBA de 1897 un projet pour la décoration d'un foyer de danse composé de dix maquettes en terre cuite représentant *Le Jeu de l'écharpe*³⁷ (*ill. 309*), s'inspirant des chorégraphies de Loïe Fuller. De ce projet naissent en 1898 ses célèbres danseuses en biscuit de Sèvres destinées à former un surtout de table (*ill. 310*). Elles sont diffusées en de multiples exemplaires. Les droits de reproduction en bronze de ces danseuses sont rachetés en 1901 par la maison Susse qui les édite dans des patines et des tailles variées, leur conférant ainsi une vraie autonomie puisque chacune d'elles peut se placer isolément.

³⁵ VITRY Paul, « La petite sculpture », *Art et décoration*, II, 1902, p. 40-41.

³⁶ BRÉON Emmanuel, « Une revanche pour les Dubufe : à propos d'une donation », *Revue du Louvre*, 1984, II, p. 125.

³⁷ Paris, Salon de la SNBA de 1897, n°91.

Agathon Léonard est avant tout un sculpteur de statuettes et de bustes d'éditions et n'a jamais réalisé de monuments publics. Dans le catalogue de l'exposition qui lui était consacré en 2003 à Roubaix, Emmanuelle Héran précise qu'il « n'est qu'un de ces nombreux sculpteurs qui devaient créer pour l'industrie³⁸. » Les artistes et les industriels étaient alors invités à travailler de concert, comme en témoigne un appel de la Société du progrès industriel lancé aux artistes dès 1863 :

Si le public, positif par-dessus tout, a utilisé jusqu'à ce jour vos talents en ornant ses salons, ses cheminées, de vos œuvres de peinture et de sculpture, ne semble-t-il pas, par là même, inviter les producteurs de ces œuvres charmantes à persévérer dans la voie qu'il leur a si bien indiquée ? [...] ces mille riens nécessaires au bien être intérieur, qui les décorera, qui les revêtira de la magie de la couleur et du modelé, si ce n'est vous ?³⁹

Amorcé dans les années 1890 par la volonté de Claude Roger-Marx (1888-1977) de faire de la sculpture destinée à l'espace privé, le renouveau de la statuette décorative en ce tournant du XX^e siècle pourrait être marqué par la différence d'appréciation entre une réduction⁴⁰ et les bibelots, directement réalisés dans des dimensions réduites, qui se multiplient à l'époque. Cette distinction fondamentale est perçue en 1901 par Yvanhoé Rambosson dans l'ouvrage *Documents sur l'art industriel au XX^e siècle* publié par la Maison Moderne, galerie promouvant les arts décoratifs, fondée deux ans plus tôt par Julius Meier-Graefe, célèbre critique et historien de l'art allemand. En voici un extrait :

Quelques sculpteurs, à côté de ces transfuges de la section des Objets d'Art, tout en demeurant dans le domaine exclusif de la statuaire, ont pensé que la figure ou que le groupe, ramenés à une dimension qui les rendit maniables et faciles à placer sur un meuble, pouvaient devenir des motifs heureux de décoration intérieure. C'est ainsi que nous avons vu éclore dans ces dernières années une série de petits sujets qui ne sont plus des réductions de grandes figures, de monuments destinés à la place publique ou conçus pour un large espace, mais de véritables bibelots d'art intentionnellement exécutés dans des proportions restreintes⁴¹.

³⁸ HÉRAN Emmanuelle, « Agathon Léonard et la sculpture française autour de 1900 » in cat. exp. *Agathon Léonard. Le geste Art Nouveau*, Roubaix, La Piscine, 25 juin-26 octobre 2003, p. 27.

³⁹ « Appel aux artistes français » cité par Yvonne Brunhammer dans *Le Beau dans l'utile. Un musée pour les Arts décoratifs*, Paris, Gallimard, 1992, à. 98-99, cité *Ibidem*, p. 27.

⁴⁰ Par réduction nous entendons la réduction d'une œuvre de grand format.

⁴¹ RAMBOSSON Yvanhoé, « La sculpture », *Documents sur l'art industriel au XX^e siècle*, Paris, Éditions de la Maison Moderne, [1901] p. 10-11.

L'auteur poursuit en affirmant que :

La vision, donc le métier, d'une œuvre exécutée dans ces conditions, sont tout différents de la vision et du métier que réclame une grande composition. À cause de cela, les réductions vendues par les fondeurs réputés ne charment plus autant qu'autrefois. Le public s'aperçoit de plus en plus qu'elles sont moins faites pour s'allier à l'esprit de nos intérieurs modernes que les délicates figurines d'un Vallgren, d'un Dejean, d'un Félix Voulot ou d'un Léonard⁴².

Ainsi certains sculpteurs, à l'instar de Louis Dejean ou d'Agathon Léonard, se spécialisent-ils dans la conception d'œuvres uniquement destinées à orner les intérieurs.

L'un des principaux représentants de cette sculpture dite d'appartement est Louis Dejean qui réalise de véritables Tanagras contemporaines répondant au « mouvement de repli sur la sphère intime de l'individu autour de 1900⁴³. » Ainsi, ses statuette mouvementées en plâtre ou en bronze de femmes élégantes vêtues à la mode, s'inscrivent dans le goût intime qui caractérise cette fin de siècle. « Au lieu d'habiter comme leurs sœurs aînées de Tanagra, les tombes silencieuses, viendront peupler nos demeures, petites femmes d'étagère ou de vitrine d'un art infiniment précieux⁴⁴. » Cet habitué des expositions de la Société Nouvelle qui, à partir de 1900, se retrouve aux côtés de sculpteurs comme Alexandre Charpentier, Albert Bartholomé, Constantin Meunier, a profondément marqué la sculpture au tournant du siècle. Une transposition peut s'opérer entre Dejean et les sculpteurs grecs : comme les Grecs vouaient un culte à la figure de l'Athénienne, Louis Dejean voue un culte à la Parisienne. Ceci explique pourquoi il fut très vite qualifié de créateur de Tanagras modernes et considéré comme le représentant le plus habile des coroplastes parisiens, comme le souligne Édouard Papet⁴⁵. Rappelons la découverte en 1870 de ces figurines en terre cuite polychrome datant du III^e siècle avant J.-C. dans la nécropole de Tanagra, ancienne cité grecque de Béotie, représentant des béotiennes de Thèbes, qui deviennent de véritables objets de collection et de luxe à partir de l'exposition universelle de 1878. L'aspect intime de ces figurines est mis en avant par Gaston

⁴² *Ibidem*.

⁴³ THIÉBAUT Philippe, in cat. exp. *1900*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 14 mars-26 juin 2000, p. 46.

⁴⁴ KLINGSOR Tristan, « Louis Dejean », *L'Art décoratif*, décembre 1901, p. 114.

⁴⁵ PAPET Édouard, « De l'objet archéologique aux babioles de luxe », in cat. exp. *Tanagra : mythe et archéologie*, Paris, musée du Louvre, 15 septembre 2003-5 janvier 2004, Montréal, musée des beaux-arts, 5 février-9 mai 2004, p. 41.

Schefer (1850-1921) : « Le côté plaisant, intime de l'art nous est si peu connu, qu'elles ont été une révélation pour la plupart d'entre nous⁴⁶. » À la même période Edmond Duranty consacre à ces figurines un article dans *La Vie moderne*⁴⁷. L'art grec n'est donc pas simplement une référence pour l'art monumental, mais aussi pour la petite sculpture comme le dit, bien qu'au-delà de notre cadre chronologique, Aristide Maillol : « C'est certainement aussi beau qu'une grande statue. C'est même plus beau. Parce que, comme c'est petit, ils arrivaient plus aisément à la perfection⁴⁸. » Indéniablement, les Tanagras ont inspiré la statuette fin-de-siècle, et contribué ainsi à son renouveau.

Au Salon de 1903, Dejean expose *Douce Oisiveté* (ill. 311 – Cat. 188), une statuette en bronze argenté et présente, en 1904 au Salon de la SNBA, *La Dame au grand manteau*, dite *La Parisienne* (ill. 312 – Cat. 189) en terre cuite patinée. La même année, il expose une version en bronze à la galerie Georges Petit. Les deux figures partagent une attitude fugitive, adoptant une pose spontanée. Le sculpteur excelle dans le rendu du mouvement, ce que mentionne Tristan Klingsor dans un article qu'il consacre à l'artiste dans la revue *Art et décoration* de décembre 1901 : « Comme les statuettes de Tanagra, les figurines qu'il sculpte sont prises en attitudes familières, à leur toilette, à la promenade, troussant leurs jupes ou se reposant. Ainsi que les coroplastes d'autrefois, il aime à les envelopper de manteaux ou à laisser flotter leurs voiles, cherchant par-dessus tout en elles le mouvement vivant et l'harmonie délicate des ombres légères (...)»⁴⁹. » Même si Dejean s'inspire du costume moderne, il cherche avant tout à « saisir un geste, une émotion passagère : déhanché de la femme qui rabat son manteau, fatigue de la jeune mondaine après la fête⁵⁰ », ainsi que le remarque Cécilie Champy-Vinas. Certaines de ses statuettes s'apparentent alors à des scènes de genre sculptées, rendant ainsi poreuses les frontières entre les genres qui conforte l'idée que la sculpture emprunte des caractères picturaux.

⁴⁶ SCHEFER Gaston, « Les statuettes de Tanagra », *Les Chefs-d'œuvre à l'Exposition universelle de 1878*, Paris, 1878, p. 149.

⁴⁷ DURANTY Edmond, « Les statuettes de Tanagra », *La Vie moderne*, 17 avril 1879, p. 32.

⁴⁸ Cité par FRÈRE, Henri, *Conversations de Maillol*, Genève, Pierre Cailler, 1956, p. 195. Citation complète : « Ça aussi c'est beau. Avec un rien ils faisaient grand. C'est toujours dans l'air. Il vole, n'est-ce pas. Il pose à peine les pieds par terre. C'est certainement aussi beau qu'une grande statue. C'est même plus beau. Parce que, comme c'est petit, ils arrivaient plus aisément à la perfection. Dans une grande statue, pour arriver à maintenir partout le style et l'expression, c'est très difficile. Ils n'ont pas toujours réussi. Tandis que dans les petites choses ils y arrivaient tout de suite. Ça vient de Polyclète, ça. »

⁴⁹ KLINGSOR Tristan, art. cit., décembre 1901, p. 111.

⁵⁰ CHAMPY-VINAS Cécilie, in cat. exp. *Paris 1900. La ville spectacle*, Paris, Petit Palais, 2 avril-17 août 2014, p. 231.

4.1.4 L'Art dans Tout

En parallèle, plusieurs groupes cherchent à inscrire l'art dans le quotidien, que ce soit par l'intermédiaire de petites sculptures, comme par des éléments de mobilier, décloisonnant ainsi les hiérarchies entre objets d'art et objets décoratifs.

Je ne crois pas qu'il y ait un style moderne. Les objets d'art du Champ-de-Mars et de la Libre Esthétique sont très intéressants, mais ils ne constituent pas un style. En tout cas pas encore. Et puis, il y aurait un style que nous n'en saurions rien, nous-mêmes, mêlés au mouvement que nous voudrions juger et expliquer. On le saura plus tard, quelques années peuvent suffire pour s'en rendre compte. [...] Pour que nous puissions constater l'existence d'un style, il faudrait juger sur un ensemble de productions ; et il n'y a pas d'ensemble. Il y a des cas isolés. Les objets d'art exposés au Champ-de-Mars et à la Libre Esthétique apparaissent seulement comme des fantaisies d'artistes, mais non des objets mobiliers⁵¹.

Telle est la réponse d'Alexandre Charpentier à l'enquête entamée par Henry Nocq en 1894 sur les industries d'art⁵². L'un des préceptes fondamentaux de Charpentier était de bousculer la hiérarchie qui existait entre les arts majeurs et les arts mineurs en faveur des arts décoratifs. Ce principe n'est pas nouveau puisqu'il s'agit d'une nouvelle manifestation de choses existantes. En Angleterre, le mouvement Arts & Crafts, né dans les années 1860 à l'initiative de John Ruskin et de William Morris, avait initié ce rapprochement entre d'une part l'architecture, les arts décoratifs, la peinture et la sculpture et d'autre part l'artisanat. Le mouvement, qui gagne de l'ampleur entre 1880 et 1910, est repris notamment par Eugène Viollet-Le-Duc en France et vise à « la reconstitution de la relation entre l'architecture, le mobilier et le décor ⁵³. » Ce n'est donc pas un hasard si Charpentier s'associe à des artistes ayant les mêmes aspirations, comme Félix Aubert (1866-1940), Henry Nocq (1868-1944), Charles Plumet (1861-1928) et François-Rupert Carabin (1862-1932), pour former un groupe d'artistes connu sous le nom « Les Cinq »

⁵¹ Cat. exp. *Alexandre Charpentier (1856-1909). Naturalisme et Art Nouveau*, Paris, musée d'Orsay, 22 janvier-13 avril 2008, Bruxelles, musée communal d'Ixelles, 29 mai-31 août 2008, p. 182.

⁵² NOCQ Henry, *Tendances nouvelles. Enquête sur l'évolution des industries d'art*, Paris, H. Floury, 1896, p. 16-19.

⁵³ BARIDON Laurent, « Notice : Eugène-Emmanuel Viollet-Le-Duc », in *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre Mondiale (1789-1920)*, SÉNÉCHAL Philippe et BARBILLON Claire (dir.), Paris, en ligne sur le site internet de l'INHA en 2010 : <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/viollet-le-duc-eugene-emmanuel.html> (consulté le 24 novembre 2016).

et dont la première exposition a lieu en décembre 1896. Un extrait de la préface au catalogue de cette première exposition éclaire leurs ambitions :

Nous sommes d'abord cinq artistes – peintres, sculpteurs, architectes – et cette petite association formée par la camaraderie est resserrée par une similitude certaine des sentiments d'art et aussi des éducations. Peintre de tableaux de chevalet, sculpteur de statues et des bustes, constructeur initié aux proportions des ordres classiques, partis d'un même commencement nous avons évolué dans le même sens, et aujourd'hui nous nous trouvons plus rapprochés que jamais par une lutte nécessaire. Nous avons très à cœur le succès du mouvement de rénovation des arts domestiques que nous ne suivons pas par snobisme ou par lassitude des formes apprises ; car notre fierté est d'avoir compris de bonne heure alors qu'il était encore hasardeux, périlleux même de prendre parti, l'importance de ce mouvement. N'est-ce pas cette conviction sincère qui hâtera la réunion de ces éléments séparés, de ces prétendus arts majeurs et mineurs, dont le divorce a déjà fait couler beaucoup d'encre, et rendra à nos professions leur dignité d'art populaire⁵⁴ ?

En 1898 « Les Cinq » deviennent le mouvement « L'Art dans Tout », avant de se dissoudre en 1901. Ce groupe, étudié par Rossella Froissart-Pezone, est constitué d'architectes, de peintres et de sculpteurs qui travaillent de concert afin « de se consacrer exclusivement à l'intérieur, à son organisation et à son décor⁵⁵. » Malgré la dissolution du groupe, la volonté d'intégrer l'art dans l'espace domestique perdure, comme en fait écho l'appel d'Henry Marcel (1854-1926). Cet appel datant de 1902, faisant indubitablement écho aux revendications du groupe « L'Art dans Tout », témoigne de cette volonté qui perdure d'intégrer l'art dans l'espace domestique :

Mais, au lieu de briguer, pour quelques mythologies vagues, l'achat au rabais de l'État, la problématique aumône d'un châtelain, ne serait-il pas plus simple et plus efficace d'humaniser un art trop solennel, de le réduire à la mesure de nos foyers, de l'adapter au cadre modeste de nos affections et de nos habitudes ? Ramenées à la largeur d'un guéridon ou d'un bahut, abaissées à la hauteur de l'œil, ces entités, ces divinités

⁵⁴ Voir préface du catalogue de la première exposition des Cinq en décembre 1896 retranscrit dans cat. exp. *Alexandre Charpentier (1856-1909). Naturalisme et Art Nouveau*, Paris, musée d'Orsay, 22 janvier-13 avril 2008, Bruxelles, musée communal d'Ixelles, 29 mai-31 août 2008, p. 183.

⁵⁵ FROISSART-PEZONE Rossella, *L'Art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*, Paris, CNRS éditions, 2004.

incommodes, feraient de charmants éléments de décor, jetant une note d'art dans un milieu trop prosaïque, sollicitant à la contemplation et au rêve les cerveaux harassés d'affaires⁵⁶.

Certains objets constituant des éléments de décoration d'intérieur auraient une place de choix dans une étude globale sur l'art et l'intime. C'est par exemple le cas des paravents qui, par leur caractère inhérent, sont propices à l'intime, bien qu'ils n'appartiennent pas au champ de la sculpture. Par contre des objets comme de petits coffres sculptés intègrent pleinement notre étude. Bien avant la fondation du groupe « L'Art dans Tout », Paul Gauguin réalise en 1884 un coffret (*ill. 313 – Cat. 209*) d'une portée toute intimiste. L'usage d'abord, en fait un objet intimiste, puisque le coffre est généralement un élément dans lequel on range des affaires, à l'abri des regards indiscrets. Cet objet peut être perçu comme la matérialisation de son jardin secret. Gauguin orne ce coffre de reliefs en bois représentant des scènes de danseuses. Gauguin s'est déjà essayé au relief en bois sculpté dès 1882 avec *La Toilette*⁵⁷, une œuvre qui constitue, selon Christopher Gray, une étape importante dans l'art de Gauguin puisqu'elle marque une rupture envers l'influence académique de Bouillot. L'auteur précise : « Maintenant l'influence académique de Bouillot a complètement disparu, et Gauguin a obtenu un renouvellement de son style le long des lignes nouvelles qui commençaient à l'intéresser, produire, toujours en tant qu'amateur, un travail dont aucun professionnel ne demanderait des excuses⁵⁸. »

Pendant la décennie suivante, François-Rupert Carabin réalise un *Coffre à secrets* qu'il expose au Salon de La SNBA de 1894⁵⁹. Ce coffre est un brillant exemple du lien entre l'intime et la sculpture au crépuscule du XIX^e siècle. Louis de Fourcaud reprend un extrait du catalogue du salon afin de décrire cet objet :

Ce meuble, destiné à recevoir des papiers confidentiels, symbolise *la garde du secret*.
– Les deux grandes figures placées de chaque côté expriment la communication du *secret*. – Dans le bas-relief supérieur, une figure de femme tient sur ses genoux un coffret renfermant le *secret* que l'aide à garder trois autres personnifications : l'Oisiveté,

⁵⁶ MARCEL Henry, « Les Salons de 1902 », *GBA*, II, 1902, p. 124.

⁵⁷ Cette œuvre est présentée lors de la huitième et dernière exposition impressionniste en 1886.

⁵⁸ GRAY Christopher, *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1963, p. 4. Citation originale : « By now the academic influence of Bouillot has completely disappeared, and Gauguin has achieved a reintegration of his style along the new lines that were beginning to interest him, producing, still as an amateur, a work of which no professional need apologize. »

⁵⁹ Paris, Salon de la SNBA 1894, section Objets d'art, n°308.

qui empêche la plupart des hommes de pénétrer les arcanes ; l'Écriture, qui transmet les secrets d'âge en âge, et la Mort, qui les ensevelit à jamais. [...] ⁶⁰.

À l'auteur de compléter cette description par un avis empli de réticence :

Il est permis de sourire de ce philosophisme un peu plus qu'incertain. Pour ma part, je n'en aurais cure si l'œuvre était aussi logiquement et harmonieusement construite qu'elle est artistiquement sculptée. Mais non ! la composition est lourde et incohérente ⁶¹.

Si le programme décoratif sculpté relève de l'allégorie, l'objet, par son essence et par sa fonction, appartient à la sphère de l'intime.

Le goût pour l'intime en sculpture ne cesse de se développer dans la seconde moitié du XIX^e siècle, particulièrement à partir des années 1870 où, dans la parenthèse anglaise de sa carrière, Dalou s'illustre sans conteste comme le plus grand représentant d'une sculpture aussi intimiste que sensible, permettant à une nouvelle génération de sculpteurs d'exceller dans cette veine. La notion d'intime qui connaît en quelque sorte un âge d'or dans les arts à la fin du XIX^e siècle, va de pair avec le développement de nouveaux groupes visant à inscrire l'art dans le quotidien, à le rendre plus accessible en l'introduisant dans les foyers par le biais d'objets utilitaires et par l'intermédiaire de la petite statuaire décorative qui fait se mêler décoration et intimisme à l'ère de l'industrialisation. Ces statuettes, surtout vues comme des éléments de décoration, doivent contrer un basculement du statut de l'objet en passant du rang des œuvres d'art à celui des bibelots.

Si un renouveau de la statuette décorative marque la fin du XIX^e siècle, un renversement de la tendance s'opère dès le premier XX^e siècle, époque au cours de laquelle la sculpture d'intérieur n'a plus forcément bonne presse et se trouve progressivement éclipsée par celle de jardin, comme l'indique Herbert Read dans *Henry Moore, Sculptor* en 1934 : « La sculpture n'est pas un art de cabinet adapté aux salons ou boudoirs, c'est un art monumental exigeant

⁶⁰ FOURCAUD Louis de, « Les arts décoratifs aux salons de 1894 », *Revue des arts décoratifs*, 1894-1895, tome XV, p. 9-10. L'auteur reprend ici un extrait du catalogue du salon de la SNBA de 1894 présentant l'œuvre en détails. La description complète étant tellement détaillée que nous n'avons pas jugé nécessaire de la retranscrire dans son intégralité.

⁶¹ *Ibidem*, p. 9-10.

beaucoup plus de place⁶². » Le goût évolue alors vers le rejet de l'ornement intérieur, suivant les préceptes de Henry Van de Velde (1863-1957), Walter Gropius (1883-1869), Peter Behrens (1868-1940), Adolf Loos (1870-1933), Ludwig Mies Van der Rohe (1886-1969) ou encore Le Corbusier (1887-1965). Cependant, grâce à des tendances comme L'Art déco, le goût pour le bibelot ne s'éteint pas. Le sculpteur peut ainsi voir son œuvre déclinée en figure décorative pour le jardin, en bibelot pour un dessus de cheminée, en encrier, voire en bouchons de radiateur.

4.2 Le cimetière comme lieu de la sculpture intimiste à ciel ouvert

Au XIX^e siècle, le cimetière apparaît alors comme un des lieux où s'épanouit la sculpture. La sculpture funéraire se révèle bicéphale dans le sens où elle peut être à la fois le fruit d'une commande privée et d'une commande publique. Lorsqu'une famille ou de proches amis commandent à un sculpteur le portrait du défunt ou une figure visant à orner une tombe, l'œuvre peut parfois être l'occasion d'un rendu favorisant l'intimité. Le lien qui unit l'intime à la sculpture funéraire serait-il plus puissant lorsque l'hommage sculptural est à l'initiative d'un commanditaire privé ?

Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, les tombes bordaient les églises. Pour des problèmes d'insalubrité, le cimetière moderne extra-muros fut créé par décret du 23 prairial an XII (soit le 12 juin 1804). C'est ainsi qu'à Paris, le cimetière du Père-Lachaise ouvre en 1804, celui de Montparnasse en 1824 et celui de Montmartre l'année suivante. Cela va sans doute de pair avec la mutation du rapport entre les vivants et les morts qui s'établit dans la période post-révolutionnaire. Comme l'explique Michel Vovelle⁶³, la mort tend à la désacralisation et les sépultures se détachent des lieux saints. Le décret de 1804 est ainsi perçu par Philippe Ariès comme « l'acte de fondation d'un culte des morts⁶⁴. » Au XIX^e siècle, la volonté de perpétuer le souvenir fait que le cimetière devient un véritable « lieu de mémoire⁶⁵ ». Antoinette Le Normand Romain explique à propos du Père-Lachaise que « Son succès repose sur le fait que, niant l'horreur de la mort, il constitue un « mémorial » sans tristesse. L'au-delà est difficile à

⁶² READ Herbert, *Henry Moore, Sculptor*, Londres, Zwemmer, 1934, p. 7 : « Sculpture is not a cabinet art suitable for drawing rooms or boudoirs, it is a monumental art demanding much elbow room. »

⁶³ VOVELLE Michel, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983, p. 467, cité par LE NORMAND ROMAIN Antoinette, *Mémoire de marbre. La sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris, Mairie de Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1995, p. 17.

⁶⁴ Cité par LE NORMAND ROMAIN Antoinette, « De la mort paisible à la mort tragique », in cat. exp. *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986, p. 268.

⁶⁵ Formule empruntée à Pierre Nora.

imaginer, et le Père-Lachaise apparaît comme un lieu intermédiaire qui permet aux survivants de garder un lien avec les disparus, leur tombe se substituant à eux en entretenant l'illusion de leur présence⁶⁶. » À mi-chemin entre l'espace public et l'espace privé, le cimetière, par sa destination propice au recueillement ainsi qu'à l'évocation de la sphère privée du défunt, s'avère être un lieu adéquat au développement de l'intime.

4.2.1 Quand la douleur favorise l'intime

Exprimer la douleur constitue une volonté d'extériorisation de l'intimité et la placer sur une tombe équivaut à franchir un pas vers son expression. Les figures de la douleur, le plus souvent utilisées comme des allégories, constituent une partie intégrante du développement de la sculpture intimiste dans ces musées de sculptures à ciel ouvert. Cette iconographie, courante au XIX^e siècle, représente « un des motifs favoris de la sculpture funéraire⁶⁷ » : Milhomme, Christophe, Dalou, Moreau-Vauthier, Trentacoste, Bartholomé, Injalbert donnent de brillants exemples de ces figures qui traduisent un sentiment de portée universelle.

Dans le premier XIX^e siècle, Pierre-Jean David d'Angers (1788-1856) et Antoine Etex (1808-1888) atteignent un haut degré de représentation de l'intime, respectivement avec *La Comtesse de Bourke devant la tombe de son mari* (1826, *ill. 314* et *ill. 315*) et avec *M^{me} Raspail disant adieu à son mari* (1854, *ill. 316*). Dans son bas-relief inspiré de la stèle Volpato (*ill. 317*) de Canova⁶⁸, David d'Angers présente la comtesse de Bourke enveloppée dans un complexe jeu de drapés, assise, une branche de cyprès entre les mains, symbole de deuil. Portée par sa foi en la résurrection, elle ne quitte pas du regard le buste de son défunt mari. Son attente est renforcée par l'inscription « Expectantes beatam spem⁶⁹ » signifiant « Nous devons vivre dans l'attente de la béatitude que nous espérons ». La construction de ce bas-relief est proche des tombeaux antiques dont on retrouve le vocabulaire. Il rappelle également une œuvre de Denis-Antoine Chaudet, *Une Femme tenant dans ses bras le portrait de son mari* (1795, *ill. 318*). Bien que les deux œuvres soient différentes par la forme, bas-relief pour l'un et ronde bosse pour l'autre, nous retrouvons l'image de la veuve éplorée devant la stèle funéraire de son époux

⁶⁶ LE NORMAND ROMAIN Antoinette, *op. cit.*, 1995, p. 34.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 135.

⁶⁸ BARBILLON Claire, *Le Relief au croisement des arts du XIX^e siècle*, Paris, Picard, 2014, p. 84.

⁶⁹ Inscription tirée de l'*Épître de Paul à Tite* (II, 11 à 13). Voir LE NORMAND ROMAIN Antoinette, *op. cit.*, 1995, p. 178.

présentant son buste en hermès. Dans les deux cas se dégage une « charge affective sincère⁷⁰. » La prouesse réside ici dans le rendu de l'intime qui anime ce relief. C'est précisément ce que met en lumière Claire Barbillon dans son étude consacrée au relief du XIX^e siècle : « Et, au-delà des éléments décoratifs que constituent ces étoffes traduites dans le marbre, l'intime est ici perceptible, rendu par un port de tête qui semble indéfiniment tendu vers l'absent⁷¹. » Œuvre romantique avant la lettre, c'est ainsi que l'auteure qualifie la réalisation de David d'Angers : « Dans son mélange de dépouillement et de grâce, de portée générale et de préservation d'une intimité unique, quelque chose d'absolu et de nouveau dans la traduction du sentiment de la douleur se rend perceptible. Le romantisme pénètre, même sans dire encore son nom, le domaine de la sculpture⁷². »

Chez Etex, le relief prend de l'ampleur avec la figure de M^{me} Raspail qui dans une allure fantomatique, couverte de son linceul, tend une main à la fenêtre de la chapelle familiale comme elle si elle s'accrochait aux barreaux de la geôle de son époux, emprisonné à Doullens depuis 1849. Dans cette œuvre à l'intention politique manifeste, l'élève de Pradier parvient en parallèle à rendre le thème romantique de la séparation dans une figure d'où émane une puissante intensité dramatique. M^{me} Raspail, morte alors que son mari était en prison, témoigne de « la difficulté qu'éprouve le défunt à quitter les siens⁷³. » Ainsi, Etex brouille subtilement les pistes puisque le promeneur ne sait plus qui de Monsieur ou de Madame Raspail est le défunt. Le sculpteur adresse plusieurs lettres à François Raspail (1794-1878), dans lesquelles nous comprenons qu'il a le souci de répondre de la façon la plus fidèle possible aux souhaits du commanditaire : « (...) Aussi, vous le croyez, Monsieur, je n'ai eu qu'une préoccupation, comprendre le sentiment intime qui vous faisait agir : alors, je me mets à l'œuvre, votre croquis sous les yeux, interrogeant vos coups de plumes, leur demandant l'inspiration de mon œuvre ; cherchant à deviner ce que votre lettre exprime si bien (...)»⁷⁴. » Il complète, le mois suivant : « Je crains que vous ne soyez pas content des projets que je vous ai envoyés (...). Je vous propose donc, Monsieur, la seule chose raisonnable, c'est d'aller vous trouver (...). Ainsi donc, si vous le trouvez bon, dans une quinzaine de jours au plus tard, vous me verrez arriver avec le

⁷⁰ SCHERF Guilhem, « notice n°56 : Denis-Antoine Chaudet : *Une Femme tenant dans ses bras le portrait de son mari* », in cat. exp. *Portraits publics portraits privés 1770-1830*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 4 octobre 2006-9 janvier 2007, Londres, The Royal Academy of Arts, 3 février-20 avril 2007, New-York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 18 mai-10 septembre 2007, p. 179.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ LE NORMAND ROMAIN Antoinette, *op. cit.*, 1995, p. 364.

⁷⁴ Archives nationales : Archives privées, fonds Raspail, 250 AP dossier 4, lettre d'Etex à Raspail datée du 20 juin 1853, citée *Ibidem*, p. 114.

double but et de faire le modèle de votre pensée sous la direction de votre cœur, et de modeler votre buste⁷⁵. » Le thème de la séparation, brillamment illustré par Etex avec l'anecdote dramatico-intimiste de la chapelle Raspail, se retrouve dans les nombreuses figures de la douleur.

Sous le Second Empire, le motif de la douleur traité en relief va se raréfier avant de disparaître au profit de la ronde-bosse. Les tombes vont alors se peupler de statues éplorées. Les monuments funéraires sont érigés par souscription dans le cas d'une commande publique ou commandés par le défunt ou sa famille lors d'une commande privée. Lorsqu'un monument n'est pas érigé par la famille, il peut l'être par un ami. C'est le cas de la tombe d'Henri Meilhac (1830-1897, *ill. 319*) au cimetière Montmartre, commandée en 1900 à Albert Bartholomé par Louis Ganderax. Au dos de la tombe figure cette inscription : « À Henri Meilhac, auteur dramatique, membre de l'Académie française, en témoignage de sincère admiration et d'affectueuse gratitude, ce monument fut élevé par un ami. 1900 ». Bartholomé présente ici une figure de la *Douleur*, assise sur une borne, entièrement nue sous un voile, une couronne d'immortelles à la main, se cachant le visage de l'autre main pour pleurer.

Reprenant le motif du linceul, Madame Didsbury, dans la figure intitulée *La Douleur* (*ill. 320*) pour le tombeau de son fils Robert Didsbury, au cimetière de Montmartre en 1910, use du même motif dans un but plus spectaculaire : la *Douleur* est la représentation d'une femme assise sur la tombe, laissant transparaître son corps au travers d'un linceul. La bouche entrouverte accentue l'impression de douleur et la finesse du voile fait ressortir plus nettement le visage de l'allégorie dans une veine symboliste tardif.

Gustave Crauk⁷⁶ l'utilise à son tour en 1864 pour le tombeau de Léon Béclard (1820-1864, *ill. 321 – Cat. 163*) au cimetière du Père-Lachaise. L'ensemble met en avant une pleureuse appuyée contre la stèle funéraire offrant le portrait de Léon Béclard. Le sculpteur valenciennois fait le choix d'individualiser cette figure féminine en lui conférant les traits de Marie Béclard (1840-1867), l'épouse du défunt. L'artiste ne figure pas le défunt mais celle qui lui a survécu. Afin d'accentuer la puissance émotionnelle de l'œuvre, le sculpteur réalise un masque de la veuve, procédé visant à restituer fidèlement les traits du modèle et plus encore son chagrin empreint sur le visage. Madame Béclard est représentée enlaçant la stèle de son

⁷⁵ *Ibidem*, p. 114-115.

⁷⁶ Voir DEKAEKE Marie, *Vie et œuvre du sculpteur Gustave Crauk (1827-1905)*, Mémoire de Master II en Histoire de l'art contemporain sous la direction de François Robichon et Frédéric Chappey, Lille, université Charles-de-Gaulle – Lille III, septembre 2009.

époux, aux pieds de laquelle est posée une couronne d'immortelles. La puissance émotionnelle qui se dégage du monument et la technicité, perceptible dans les drapés savamment disposés, confèrent une grande force à cette œuvre. Plus que la seule douleur, Gustave Crauk vise à glorifier l'amour éternel.

Vers la fin du XIX^e siècle, « l'expression spirituelle du lien entre époux parut insuffisante et elle céda sa place à une évocation plus précise de la tendresse conjugale qui n'était indiquée jusque-là que par le biais de la douleur suscitée par la mort d'un être aimé⁷⁷. » Ainsi les figures de la douleur laissent progressivement la place à une nouvelle iconographie de la disparition tendant à représenter les époux allongés sur un lit. Alors que cette iconographie atteint le « pittoresque⁷⁸ » avec la représentation des époux Pigeon (*ill.* 322) au cimetière Montparnasse à Paris, la tombe de M^{me} Weiller (vers 1884, *ill.* 223 – *Cat.* 282) au cimetière de Bardines à Angoulême est marquée par une plus vive émotion. Sollicité par Lazare Weiller (1858-1928) devenu veuf, Raoul Verlet (1857-1923) choisit ici de montrer Lazare et Marie-Marguerite-Jeanne Weiller en gisants enlacés dans leur lit, les draps froissés, la main de l'épouse saisissant celle de son mari. De cette œuvre à forte charge symbolique émane un message d'amour triomphant par-delà la mort.

4.2.2 Premier essai de sculpture pour Albert Bartholomé

L'amour éternel fut aussi moteur pour le peintre Albert Bartholomé à la mort de sa première épouse, Prospérie de Fleury (1849-1887)⁷⁹. Grâce aux conseils de son fidèle ami Degas⁸⁰, attristé de le voir ainsi dévoré par le chagrin et le désespoir, Bartholomé se met à la sculpture suite au décès de son épouse en 1887. Degas pensait alors qu'« un corps à corps avec la matière⁸¹ » servirait au peintre d'exutoire⁸². C'est ainsi qu'il réalise avec ardeur un groupe sculpté destiné au tombeau de sa femme, au cimetière de Bouillant, près de Crépy-en-Valois. Grande amatrice de littérature et de musique, Prospérie de Fleury avait fait de son salon un lieu

⁷⁷ LE NORMAND ROMAIN Antoinette, *op. cit.*, 1995, p. 180.

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ Anne-Gabrielle-Prospérie, dite Périe de Fleury (1849-1887), fille du marquis de Fleury.

⁸⁰ Henri Loyrette relate, dans la biographie qu'il a consacrée à Degas, que Bartholomé compte « parmi les intimes de Degas qu'il rencontra vraisemblablement vers 1880 ; un milieu comparable – la bonne bourgeoisie aisée -, une éducation identique, facilitèrent une fois de plus ce rapprochement. » Voir LOYRETTE Henri, *Degas*, Paris, Fayard, 1991, p. 502.

⁸¹ BUROLLET Thérèse, « Bartholomé et Degas », *L'Information d'Histoire de l'art*, 1967, n°3, p. 123.

⁸² C'est ainsi qu'afin de surmonter leur chagrin, plusieurs artistes, peintres ou sculpteurs, ont « fait le tombeau de l'être cher qu'ils avaient perdu. » HÉRAN Emmanuelle, « Le dernier portrait ou la belle mort », in cat. exp. *Le Dernier Portrait*, Paris, musée d'Orsay, 5 mars-26 mai 2002, p. 67.

de causerie artistique et littéraire où se côtoyaient Jean-François Raffaëlli, Mary Cassatt, Alfred Jeannot, Jacques-Émile Blanche, Gustave Geoffroy, Joris-Karl Huysmans et Degas⁸³. Jacques-Émile Blanche se souvient de Périe de Fleury en ces termes :

Épouse dévouée, elle se montrait accueillante aux roturiers, aux bohèmes, aux *intellectuels*, ses convives, si bien que les soirées de discussions sur la musique, la peinture et les livres, la politique surtout, où Degas, nationaliste intransigeant, donnait le diapason avec une autorité que tous acceptaient (hormis Mary Cassatt, l'indépendante américaine), semblaient avoir lieu dans une région à part, unique à Paris. On ne retrouverait nulle part ailleurs, si cela disparaissait un jour, semblable *climat*, comme disait – déjà ! – de son intérieur, M^{me} Bartholomé, avec une préciosité qui eût irrité Degas, si ce mot était sorti d'une autre bouche⁸⁴.

L'auteur laisse également un témoignage de l'état d'esprit dans lequel se trouvait Bartholomé durant cette douloureuse période :

Degas annonçait la prochaine guérison du malade, mais l'entourait de mystère, et l'on accusait Degas de malignité. Quelques intimes du désespéré finirent par savoir qu'il travaillait à quelque chose, sans répit, en silence [...]. On parla de Bartholomé tout bas, comme d'un maniaque. Degas, seul, devait avoir le mot de l'énigme. Nous apprîmes, enfin, qu'il modelait un groupe pour le cimetière de Crépy-en-Valois un jeune époux, représenté à mi-corps, embrassait la taille d'une jeune femme expirante, dont il soutenait la tête sur l'oreiller. Ce travail avait détourné l'artiste du suicide⁸⁵.

C'est dans un style fouillé qui accorde une place au moindre détail, que Bartholomé réalise ici sa première sculpture. Le monument présente, sur un socle bas et arrondi, un couple allongé en bronze, coupé à mi-corps afin de lui conférer un plus grand impact, le tout surmonté d'un puissant crucifix. Le socle (*ill. 324 – Cat. 9*) est composé du gisant de Prospérie de Fleury sur lequel est penché son époux qui l'enlace. Nous remarquons l'alliance à sa main gauche qu'il ne manque pas de mettre en évidence. C'est avec ce monument qu'une nouvelle carrière de sculpteur, vivement encouragée par Degas, s'ouvre à Bartholomé. Léonce Bénédict consacre

⁸³ Voir cat. exp. *Degas, Boldini, Toulouse-Lautrec... Portraits inédits par Michel Manzi*, Bordeaux, musée Goupil, 30 mai-30 août 1997 ; Albi, musée Toulouse-Lautrec, 4 octobre-7 décembre 1997.

⁸⁴ LOYRETTE Henri, *op. cit.*, 1991, p. 503.

⁸⁵ BLANCHE Jacques-Émile, « Bartolomé et Degas », *L'Art vivant*, 1930, p. 28.

un article à Bartholomé dans *Art et décoration* en décembre 1899 dans lequel il revient sur cette période décisive dans la carrière de l'artiste :

Une brusque interruption se produit alors dans les envois de l'artiste. Pendant quatre ans, de 1887 à 1890, il ne reparait plus aux expositions. Puis tout d'un coup, lorsqu'on l'y redécouvre, en 1891, ce n'est plus comme peintre, mais comme sculpteur. C'est au cours de ces quelques années que c'était produite la crise qui devait modifier si entièrement sa vie. La mort avait frappé au foyer. Le travail était abandonné. Mais bientôt une pensée consolante venait réveiller la vie en lui donnant un but : la perpétuation du souvenir. Une œuvre naquit, dans la solitude, personnelle et cachée, toute de sentiment intime et qui semblait ne devoir plus être suivie d'aucune autre œuvre similaire dans l'avenir. [...] Soutenu par une volonté tenace, s'appuyant sur une observation attentive et persévérante de la réalité, il apprenait au jour le jour son nouveau métier, auquel il s'attachait davantage à toute heure.⁸⁶

Afin d'accentuer la puissance émotionnelle de l'œuvre, Bartholomé s'est représenté à mi-corps aux côtés de son épouse, mais aussi dans le Christ souffrant qui surmonte le tombeau (*ill. 325 – Cat. 9*). Prenant la forme d'un double portrait, cette sculpture est à la fois un portrait funéraire, un autoportrait et un portrait familial. Bien qu'individualisé, le portrait de Bartholomé contient déjà une certaine universalité, comme en atteste le Christ de douleur, annonciateur de son célèbre monument aux morts⁸⁷ :

Ce monument funéraire porte la date de 1887. De cette première œuvre, née d'un sentiment si intense qu'il ne pouvait trouver que dans la réalité la plus âpre des termes assez énergiques pour se traduire au dehors, devait jaillir spontanément cette floraison d'art profondément idéaliste en son naturalisme expressif qui s'est épanouie dans le *Monument aux Morts*. Au cours de ce premier travail, en effet, sous l'exaltation constante de la pensée, l'idée primitive de commémoration particulière, déterminée, répondant à un sentiment tout individuel et intime, s'était peu à peu généralisée en un sentiment de sympathie universelle pour toutes les mêmes douleurs et les mêmes détresses. Dans les longues méditations de sa laborieuse solitude se dressait devant ses yeux l'image de l'éternelle angoisse de l'homme en face de l'indéchiffrable mystère de

⁸⁶ BENEDITE Léonce, « Albert Bartholomé », *Art et décoration*, décembre 1899, p. 163 et p.164-165.

⁸⁷ Son *Monument aux Morts*, inauguré le 1^{er} novembre 1899 au cimetière du Père Lachaise, beaucoup plus synthétique, est alors considéré « comme le signe d'un renouveau de la sculpture. », in LE NORMAND ROMAIN Antoinette, *op. cit.*, 1995, p. 120.

sa destinée, tandis qu'une sérénité mélancolique se répandait en lui dans cette communion quotidienne avec les êtres disparus. De l'assimilation de ces douleurs et de ces espoirs devaient naître une conception grandiose qui se dessinait peu à peu moins confusément dans sa pensée, pour aboutir à la réalisation de l'œuvre qui a occupé à peu près entièrement les douze années constituant jusqu'à ce jour la seconde partie de sa carrière artistique⁸⁸.

Tel un ascète, Bartholomé se refusait à faire appel à un modèle, préférant travailler d'après mémoire : « Comme s'il ne voulait pas se dégager d'une intimité douloureuse, il hésitait à travailler systématiquement avec des modèles ainsi que lui conseillait Degas. Mais il cédera enfin à l'insistance de celui-ci pour les premiers morceaux du *Monument aux Morts* du cimetière du Père Lachaise⁸⁹. » L'artiste a malgré tout pu s'inspirer de divers portraits qu'il a fait de son épouse comme le portrait peint de *Prosperie Bartholomé lisant* (1883, *ill. 326*) conservé au Metropolitan Museum of Art de New-York où l'on voit la jeune femme de profil, allongée sur une méridienne, un livre entre les mains, dans une pose et un cadrage resserré au buste furieusement proches de ceux du tombeau ainsi que d'un portrait dessiné qu'il réalise quelques heures après la mort de son épouse (*ill. 327*).

4.2.3 Du gisant au bas-relief : une multiplication des supports de l'hommage

Malgré le lourd héritage historique que portent les gisants, généralement réservés aux tombeaux royaux, le motif tend à se démocratiser dans la sculpture funéraire du XIX^e siècle. Quoi de plus intime que le gisant en cire de *M^{me} Giraud et ses enfants* (vers 1827, *ill. 328*), morte à la naissance de son deuxième enfant, façonné par son mari le sculpteur Grégoire Giraud (1783-1836) et gardé à l'abri de son atelier jusqu'à la fin de sa vie ? En 1901, alors qu'il s'approche de la fin de sa longue carrière, Gustave Crauk utilise le motif du gisant pour la tombe de *Marie Lantoiné*⁹⁰ (*ill. 329 – Cat. 165*) morte à l'âge de vingt-deux ans. Le sculpteur laisse transparaître le corps de la jeune défunte sous un linceul, créant un profond sentiment de mystère. Le principe consistant à représenter le gisant sous un linceul provient des maîtres

⁸⁸ BÉNÉDITE Léonce, art.cit., décembre 1899, p. 164.

⁸⁹ BUROLLET Thérèse, art. cit., 1967, n°3, p. 123-124.

⁹⁰ La tombe est située au cimetière de Le Pecq (Yvelines). Le musée des beaux-arts de Valenciennes conserve le modèle en plâtre (n°inv. : S.90.166). Voir DEKAEKE Marie, *op. cit.*, 2009, p. 108, p. 528.

napolitains du XVIII^e siècle⁹¹. Loin de la quête d'un réalisme par trop excessif comme l'a exprimé Barrias en 1904 dans le gisant de *La Duchesse d'Alençon*⁹² (ill. 330 – Cat. 8) morte en 1897 dans l'incendie du Bazar de la Charité, Crauk tend ici à adoucir la représentation de la mort en laissant deviner à peine le visage de la jeune défunte ainsi qu'en plaçant des lys entre ses bras et une colombe à son chevet, tous deux symboles de pureté. Ce gisant, qui rappelle quelque peu celui du jeune *Louis de Montpensier* (1878, ill. 331) pour la chapelle royale de Dreux par Aimé Millet, témoigne d'une sensibilité trop rarement exprimée dans l'œuvre du sculpteur valenciennois. Rappelons ici que la chapelle royale de Dreux est l'ensemble le plus riche de gisants : il en compte près de vingt-cinq, installés entre 1847 et 1848 puis de 1872 et 1935.

La sculpture funéraire peut aussi être propice à l'inclusion d'attributs, agissant comme des marqueurs de l'intimité. En effet, certains commanditaires privés souhaitent que l'accent soit mis sur l'activité de la personne décédée. En juin 1906, la ville de Valenciennes décide de l'édification d'un monument funéraire à la mémoire de Gustave Crauk au cimetière Saint-Roch (ill. 332 – Cat. 217), prenant à sa charge les travaux d'architecture⁹³. Comme le souligne Édouard Fromentin, Marguerite Crauk a « voulu largement contribuer dans l'érection du mausolée élevé à la mémoire de son mari⁹⁴ » et a pris à sa charge les travaux de sculpture. La veuve fit appel à Henri Gauquié (1858-1927) pour la réalisation d'un bas-relief en bronze représentant une scène de la vie intime du maître, intitulé *Gustave Crauk travaillant dans son atelier en écoutant la lecture que son épouse avait coutume de lui faire* (ill. 333 – Cat. 217). Gustave Crauk est présenté dans son atelier, occupé à modeler *la Source* pendant que sa femme lui fait la lecture. Il s'agit d'une représentation littérale d'une scène de la vie intime plutôt qu'une approche plus en profondeur du sentiment. On aperçoit derrière le couple quelques

⁹¹ Voir LE NORMAND ROMAIN Antoinette in cat. exp., *De Carpeaux à Matisse la sculpture française de 1850 à 1914 dans les musées et les collections publiques du Nord de la France*, Lille, Édition de l'Association des conservateurs de la région Nord-Pas-de-Calais, 1982, p. 177 ; DEKAEKE Marie, *op. cit.*, 2009, p. 108, p. 528.

⁹² Louis-Ernest Barrias, *La Duchesse d'Alençon*, marbre, Dreux, chapelle royale, crypte. Lors de son exposition au Salon de 1904, le gisant de *La Duchesse d'Alençon* exécuté par Barrias, ne convainc pas Paul Vitry. Ce dernier affirme en effet : « celui de la duchesse d'Alençon par M. Barrias ne nous satisfait pas beaucoup davantage. Le côté pittoresque, la particularité dramatique, l'évocation précise de la catastrophe où périt la malheureuse femme nous y paraissent tenir trop de place. Le calme et l'apaisement de la mort devraient, semble-t-il faire négliger ces détails horribles bons pour une image de faits-divers. C'est une effigie vraie mais sereine, non un cadavre tourmenté que devrait nous présenter la figure funéraire. » in VITRY Paul, « La sculpture aux Salons », *Art et décoration*, t. XVI, juil-déc. 1904, p. 30.

⁹³ LE NORMAND ROMAIN Antoinette, « Tombeaux d'artistes », *Revue de l'Art*, vol. 74, n°1, 1986, p. 56.

⁹⁴ FROMENTIN Édouard, « Gustave Crauk (1827-1905). Étude d'une œuvre et d'une vie », *L'École valenciennoise*, 1911, p. 430, in DEKAEKE Marie, *Le sculpteur Gustave Crauk (1827-1905) : les monuments publics, essai de catalogue raisonné*, mémoire de Master 1 en Histoire de l'art sous la direction de Frédéric Chappey, Université Charles-de-Gaulle-Lille III, 2007.

œuvres phares du sculpteur telles *le Combat du centaure* (1888), *les Trois Grâces et l'Amour* (1891-1892), *la Victoire couronnant le drapeau français* (1864) ou encore un portrait de *l'Amiral Coligny* pour son monument à l'Oratoire du Louvre. Le relief, se prêtant particulièrement bien à la représentation de l'atelier, est aussi choisi par Bartholomé pour rendre hommage à *Honoré Champion* (ill. 334) en 1909 : le libraire apparaît à mi-corps dans sa librairie sur un relief moins narratif destiné à orner sa tombe au cimetière Montparnasse.

4.2.4 « Présence in absentia »

Ces derniers portraits relèvent bien de la sphère de l'intime. Ils contribuent au travail de deuil qui, pour ces artistes et pour les commanditaires « aboutit à la réalisation de la dernière demeure⁹⁵. » Ainsi, la troisième dimension que permet la sculpture, servirait à traduire l'illusion de la présence de l'être cher décédé⁹⁶. Le souvenir, perpétuer l'image d'un être cher, est aussi ce qui constitue l'essence d'un portrait, « fait pour garder l'image en l'absence de la personne », la « présence in absentia » qu'évoque Jean-Luc Nancy⁹⁷. En cela le portrait constitue bien une trace mémorielle.

Honorer le souvenir d'une mère décédée alors qu'il n'était encore qu'un enfant, c'est ce qui anime Paul Dubois lorsqu'il réalise la figure tutélaire de la mère pour le tombeau familial au cimetière du Père-Lachaise à Paris (ill. 335-337 – *Cat. 205*). C'est en position agenouillée que le sculpteur représente sa défunte mère. Antoinette Le Normand Romain donne une analyse de cette œuvre : « Paul Dubois sait donner à l'effigie de sa mère (vers 1904), avec beaucoup de simplicité, une expression et une attitude qui échappent aux conventions habituelles : plus qu'un portrait c'est l'image de l'amour protecteur, mais tel que peut l'incarner pour ses enfants une mère tôt disparue dont le rôle est de transmettre et d'appuyer leurs prières⁹⁸. » Cette œuvre, qu'il réalise un an avant sa mort, apparaît ainsi tel un testament dans la carrière de l'artiste.

Certains monuments funéraires restés à l'état de projet, incluent également des portraits intimes intéressants. C'est par exemple le cas d'une esquisse en plâtre (ill. 338 – *Cat. 235*)

⁹⁵ HÉRAN Emmanuelle, art. cit., 2002, p. 67.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ NANCY Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 53. Citation complète donnée au chapitre 3, 3.2.2., note *infra* 152.

⁹⁸ LE NORMAND ROMAIN Antoinette, *op. cit.*, 1995, p. 262.

réalisée par François Pompon vers 1875-1880, conservée au musée Pompon à Seaulieu, présentant les parents de l'artiste. Une autre esquisse en terre cuite intitulée *Les Parents Pompon* ou *Les Parents de l'artiste près de la cheminée* (ill. 339 – Cat. 236) provenant du legs Pompon et conservée à Dijon, figure au Salon d'Automne de 1933. Ces projets de sépultures sont très probablement restés dans l'atelier du sculpteur jusqu'à sa mort. Pompon a repris séparément chacune des figures de ses parents dès 1892. Nous trouvons ainsi son père *Alban Pompon en tenue de travail* (ill. 340 – Cat. 237), assis les mains croisées et sa mère *Claudine Pompon* ou *Mère de l'artiste en prière* (ill. 341 – Cat. 238) agenouillée sur une chaise prie-Dieu. Notons qu'il s'agit du seul portrait d'un de ses parents exposé du vivant de l'artiste. Un exemplaire en bronze fut en effet présenté au Salon de la SAF en 1906⁹⁹. Robert Rey dans un article du *Mercur de France* consacré au sculpteur revient sur quelques œuvres de ses débuts dont celle de sa mère :

Déjà, tout jeune homme, il avait fait maintes figurines ; une, notamment qui présente sa mère, presque debout contre un prie-Dieu, dans sa robe de style 1875. Déjà cette statuette était d'une éloquence singulière. Tout le calme, toute la sagesse de la femme du menuisier, s'expriment dans le mouvement de ce corps sans raideur et pourtant plein de tenue. Le jeune homme avait tendrement modelé cette figure vêtue de ses plus beaux habits¹⁰⁰.

Comme le montrent les divers exemples ci-dessus, la sculpture funéraire, sous les différentes formes qu'elle peut revêtir, est donc bien propice à l'intime. Sa perméabilité à l'intime est d'autant plus importante lorsque la commande est issue d'un proche, ce qui témoigne de l'implication émotionnelle du sculpteur dans la réalisation de l'œuvre. Outre la proximité du sculpteur avec le sujet, la taille de la sculpture, nous l'avons dit, modifie/amplifie le caractère intime de l'œuvre. Ailleurs que dans la sculpture funéraire, c'est donc dans l'art de la médaille que l'intimité va se déployer à la fin du XIX^e siècle.

La sculpture funéraire, sous les différentes formes qu'elle peut revêtir, est bien propice à l'intime. Les divers exemples ci-dessus sont le témoin de sa perméabilité à l'intime, davantage encore quand la commande est issue d'un proche.

⁹⁹ Paris, Salon de la SAF de 1906, n°3462 : *En prière (en souvenir)*.

¹⁰⁰ REY Robert, « François Pompon sculpteur », *Mercur de France*, XII, 1933, p. 332.

4.3 « Au creux de la main¹⁰¹ »

Un objet capable de tenir au creux de la main est par essence de petites dimensions. L'expression « au creux de la main » fait référence aux expositions qui se sont tenues simultanément à l'automne 2012 au musée d'Orsay, à la Monnaie de Paris, à la Bibliothèque nationale de France, au Petit Palais, au palais des beaux-arts de Lille, au musée des beaux-arts de Lyon ainsi qu'aux archives municipales de Marseille. L'art de la médaille, ou plus précisément de la gravure en médaille, apparaît en plein essor au cours de la période allant de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle, avec notamment la création en 1890 d'une section entièrement consacrée à la médaille au musée du Luxembourg, et la fondation de la Société des Amis de la médaille française à laquelle œuvre Roger Marx. Si nous devons à David d'Angers et à ses 470 portraits de contemporains « une approche nouvelle et plus sculpturaliste de l'art du médailleur¹⁰² », Hubert Ponscarne (1827-1903) contribue grandement au renouveau de la médaille française, amplifié par ailleurs par des artistes comme Jules-Clément Chaplain (1838-1909), Oscar Roty (1846-1911), Alexandre Charpentier ou encore le Dijonnais Ovide Yencesse (1869-1947).

4.3.1 La place de la médaille à la fin du XIX^e siècle

L'engouement que connaît la médaille à la fin du XIX^e siècle puise son origine dans le développement des expositions dont le point culminant est atteint en 1889 à l'occasion de l'Exposition universelle, du Salon et de l'*Exposition centennale de l'Art français*, ainsi que dans l'action conjointe du conservateur Léonce Bénédict et du critique d'art Roger Marx¹⁰³. Le premier, dans un souci de valorisation des diverses techniques artistiques, promeut dès 1890 la

¹⁰¹ Les institutions qui conservent les collections de médailles parmi les plus importantes des collections publiques françaises que sont le musée d'Orsay, la Bibliothèque nationale de France, le Petit Palais, la Monnaie de Paris, le musée des Beaux-arts de Lyon, le palais des Beaux-arts de Lille et les archives municipales de Marseille se sont réunies afin de présenter conjointement leurs fonds et de publier l'ouvrage « Au creux de la main : la médaille en France aux XIX^e & XX^e siècles », ouvrage dirigé par Catherine Chevillot et Édouard Papet. Notons que cette exposition fut l'occasion pour le musée d'Orsay de présenter parmi ses collections permanentes une vitrine entièrement dévolue aux médailles et plaquettes. CHEVILLOT Catherine et PAPET Édouard (dir.), *Aux creux de la main : la médaille en France aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, musée d'Orsay, Skira-Flammarion, 2012.

¹⁰² WEIL Alain, « La médaille au XIX^e siècle, un art à part entière », *Au Creux de la main : la médaille en France aux XIX^e & XX^e siècles*, Paris, musée d'Orsay, Skira-Flammarion, 2012, p. 13.

¹⁰³ Voir SCHALL Katia, *La « Tentation de la médaille » (1880-1920). Étude de la production des sculpteurs ayant contribué au renouveau de la médaille et analyse des répercussions dans la pratique et la réalisation des graveurs en médailles*, thèse en cours sous la direction de Claire Barbillon et d'Inès Villela-Petit, Poitiers, Université et Paris, École du Louvre.

création d'une section d'art de la médaille au sein de « l'antichambre de la gloire¹⁰⁴ » que constituait le musée du Luxembourg¹⁰⁵. Le second, haut fonctionnaire à la Direction des Beaux-Arts, est aussi critique d'art et auteur de nombreux ouvrages¹⁰⁶ et articles consacrés à la médaille contemporaine. Fondateur en 1899 de la Société des Amis de la médaille française dont le but était d'encourager et de diffuser la médaille artistique contemporaine, Roger Marx¹⁰⁷ joue également en sa qualité d'expert un rôle important dans l'abolition du monopole de la frappe des médailles en 1893. Ce monopole était jusque-là détenu par l'administration des Monnaies et Médailles travaillant en étroite collaboration avec les ateliers de la Monnaie de Paris. La décision, déterminante pour l'évolution de la médaille à la fin du siècle, a consisté en « l'ouverture du marché de la médaille de prestige aux fabricants et éditeurs privés¹⁰⁸. » Ainsi comme le remarque Béatrice Coullaré, l'émancipation des médailleurs va de pair avec « la volonté d'indépendance rencontrée chez certains peintres ou sculpteurs¹⁰⁹ ». Elle nuance toutefois son propos en expliquant que les revendications des médailleurs « s'inscrivaient donc dans ce mouvement général d'émancipation, même si les préoccupations esthétiques des médailleurs ne se basaient pas sur des fondements conceptuels aussi avancés¹¹⁰. » En prenant activement part à l'organisation de l'*Exposition centennale*, Roger-Marx a agi comme instigateur de la médaille.

L'évolution stylistique de la médaille au long du XIX^e siècle n'est peut-être pas aussi marquée que celle que connaît la peinture, mais grâce à l'influence du Romantisme, l'art de la médaille se détache des « figures imposées de l'inspiration antique et des allégories¹¹¹ » pour se tourner à la fin du XIX^e siècle vers des sujets tirés du quotidien et de la vie privée en liens avec l'influence qu'exerçaient alors des courants artistiques tels la Libre Esthétique ou encore L'Art pour Tous. Dans la même voie, la médaille suit le mouvement amorcé par la sculpture en

¹⁰⁴ COULLARÉ Béatrice, *La Section d'art de la médaille du musée national du Luxembourg (1868-1940)*, thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Bruno Foucart, Université Paris 4-Sorbonne, 2000, p. 144. Voir aussi COULLARÉ Béatrice (dir.), *Histoire de la médaille aux XIX^e et XX^e siècles*, Wetteren, Moneta, 2003.

¹⁰⁵ Léonce Bénédite intègre le musée du Luxembourg en 1886 en qualité d'adjoint au directeur Étienne Arago puis en devient directeur en 1892, fonction qu'il occupe jusqu'à sa mort en 1925.

¹⁰⁶ Citons par exemple un ouvrage fondamental de l'époque : MARX Roger, *Les Médailleurs français depuis 1789*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1897.

¹⁰⁷ MÉNEUX Catherine, « Roger-Marx. Le parcours d'un défenseur de la médaille et de l'art monétaire », in COULLARÉ Béatrice (dir.), *op. cit.*, 2003, p. 128-168.

¹⁰⁸ COULLARÉ Béatrice (dir.), *op. cit.*, 2003.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 164.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ WEIL Alain, art. cit., 2012, p. 18.

se débarrassant des antiques drapés au profit du costume traditionnel¹¹². Un changement radical s'opère également dans la forme. C'est précisément ce qu'explique Alain Weil à l'occasion des expositions conjointes de 2012 : « l'artiste se libère de la traditionnelle médaille ronde, de l'immuable patine marron héritée de la célèbre couleur chocolat du XVIII^e siècle et des reliefs uniformes : il revient à la plaquette rectangulaire ou chantournée chère aux grands graveurs de la Renaissance, fait appel à des nuances inédites de patine et n'hésite plus à oser les hauts reliefs, tel Ringel d'Illzach, ou les formes évanescences comme Yencesse¹¹³. »

Une révolution technique s'opère au milieu du XIX^e siècle avec l'apparition du tour à réduire « permettant de graver mécaniquement, dans la dimension définitive de la médaille, les instruments de frappe de celle-ci, par réduction d'un modèle établi préalablement en grande dimension par l'artiste¹¹⁴. » Une fois la réduction réalisée par la machine, l'artiste se charge de vérifier le résultat et des éventuelles retouches qu'il peut confier à un graveur. Le tour à réduire modifie considérablement le métier de médailleur. À la fin du XIX^e siècle, Alphée Dubois (1831-1905) et Jules-Clément Chaplain, s'avèrent « les derniers à être de véritables graveurs », laissant progressivement la place à de nouveaux maîtres qui s'adonnent à la nouvelle machine. Le développement du tour à réduire tend alors à favoriser une nouvelle esthétique.

¹¹² Voir DEHAYE Pierre, « Avant-propos », cat. exp. *La Médaille en France de Ponscarme à la fin de la Belle Époque*, Paris, Hôtel de la Monnaie, juin-septembre 1967, p. X. L'auteur qui est aussi le directeur des Monnaies et médailles se réfère à Maurice Rheims et au chapitre qu'il consacre à la sculpture dans son ouvrage RHEIMS Maurice, *L'Art 1900 ou le style Jules Verne*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1965, p. 181 : « Ainsi, grâce au courant populiste, la sculpture se débarrasse de ses travestis, déesses, renommées, allégories, pour adopter le vêtement moderne. L'acceptation du costume journalier – surtout dans le domaine de la sculpture – est un fait plus révolutionnaire que l'admission d'un néologisme par l'Académie. Un langage plus direct est possible. Inutile, pour s'exprimer, de passer par le truchement de créatures drapées à l'antique ; la réalité est digne d'être représentée telle quelle, le monde moderne n'est plus synonyme de laideur ou de vulgarité. Un grand pas est fait bien plus décisif que celui qu'avaient franchi les artistes en modelant les femmes vêtues à la mode du jour. Une robe, quelle qu'elle soit, est toujours un mythe ; le bleu de travail, le casque du mineur, la blouse du maçon ne se prêtent à aucune interprétation fantaisiste. Les accepter dans l'art c'est leur reconnaître une certaine beauté, c'est laisser prévoir que bientôt les horizons noircis de fumée, les cheminées d'usine, les machines même, auront leurs peintres et leurs poètes ; c'est affirmer que la modernité n'a jamais été aux antipodes de l'art, c'est accuser l'art de ne l'avoir jamais vraiment regardée. »

¹¹³ WEIL Alain, art. cit., 2012, p. 18.

¹¹⁴ DEHAYE Pierre, art. cit., 1967, p. VIII-IX.

4.3.2 Quelques plaquettes intimistes

Outres les nombreux portraits¹¹⁵ des célébrités de l'époque, la médaille permet aussi de représenter des scènes de la vie privée, des scènes de tendresse. Le champ laissé par la plaquette en particulier permet une plus grande liberté formelle, pour ainsi dire « picturale ». En effet, comme leur cousin le relief, la médaille, et plus encore la plaquette, possèdent de façon intrinsèque une large surface libre. C'est ce que précise Claire Barbillon à propos de la picturalité du relief :

La picturalité dont font usage les sculpteurs du XIX^e siècle leur permet une ouverture en termes iconographiques tout d'abord : ils ouvrent le champ des sujets possibles, vont jusqu'à la représentation de thèmes ou d'ambiances qui étaient impossibles jusqu'alors en sculpture. [...] Multipliant les plans, les personnages, les raccourcis, ils se donnent les moyens de suggérer la profondeur, la perspective, de proclamer l'autonomie de l'œuvre en l'isolant de tout contexte à la manière d'un tableau, par un cadre¹¹⁶.

Ainsi, des scènes du quotidien, parfois des scènes de tendresse pouvant s'apparenter à des scènes de genre, apparaissent. Certains médailleurs s'illustrent davantage dans ce type de scènes. Il en va ainsi d'Ovide Yencesse qui laisse de doux témoignages d'intimité. Élève d'Hubert Ponscarne, il doit à son maître « une conception large des modelés, le goût des nuances et des colorations délicates¹¹⁷ », comme le souligne Henri Classens en 1930 dans son ouvrage *La Médaille française contemporaine*. L'auteur ajoute plus loin au sujet des médailleurs de l'école de Ponscarne : « Au contraire de Ponscarne, ils se sont inspirés de la vie quotidienne ; mais ils ont apporté dans l'étude de leurs personnages, le même souci d'observation rigoureuse que leur maître dans ses portraits. Leurs œuvres ne sont que des anecdotes ; elles valent par l'intérêt du sujet, par leur accent de vérité, et aussi par la qualité des moyens techniques particuliers qui ont présidé à leur exécution¹¹⁸. » Yencesse s'est attaché à produire des médailles à caractère intime, comme le moment d'intimité entre une mère et son enfant dans une plaquette uniface en bronze réalisée entre 1902 et 1910 et qu'il intitule *Baiser*

¹¹⁵ Pas moins de deux cent portraits de célébrités furent réalisés par Alexandre Charpentier entre 1879 et 1909, soit entre sa première participation au Salon et sa mort. Voir CHARPENTIER-DARCY Madeleine, « Introduction à l'art d'Alexandre Charpentier. Catalogue sommaire de l'œuvre (Sculpture – Art décoratif) », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'art français*, année 1996, 1997, p. 185.

¹¹⁶ BARBILLON Claire, *op. cit.*, 2014, p. 181.

¹¹⁷ CLASSENS Henri, *La Médaille française contemporaine*, Paris, Les éditions G. Crès & C^{ie}, 1930, p. 40.

¹¹⁸ *Ibidem*.

de l'enfant ou encore *l'Amour maternel* (ill. 342 – Cat. 283). Un infini sentiment de tendresse émane de ce *Baiser de l'enfant* déposé sur le nez de sa mère souriante. Si Alain Weil qualifie les formes de cette œuvre d'évanescentes¹¹⁹, nous pouvons la rapprocher des douces intimités du peintre Eugène Carrière qui, dans une profonde maîtrise du flou de sa touche, savait restituer la délicatesse inhérente au sujet. Chez Yencesse, que l'on nomme justement le « Carrière de la médaille », cette atmosphère vaporeuse se retrouve également dans des œuvres non datées comme *Mère embrassant son enfant* (ill. 343 – Cat. 284), *Mère et ses deux enfants* (ill. 344 – Cat. 285), *Mère faisant la lecture à son enfant* (ill. 345 – Cat. 286). Dans une plaquette en cuivre argenté, l'artiste reprend d'ailleurs le thème de la *Mère embrassant son enfant* (ill. 346 – Cat. 287) mais en inscrivant ses deux figures dans une forme de cœur bordée de lierre. La particularité de Yencesse, comme le précise Henri Classens, se retrouve « dans ses œuvres les plus typiques [où] les modelés sont à peine sensibles, et les lignes indiquant partiellement ou totalement le contour des personnages et des objets, s'effacent¹²⁰. » Il conçoit ses médailles et ses plaquettes à la manière de tableaux - « Les reliefs sont fondus dans le champ de la médaille ou de la plaquette et paraissent surgir de quelque léger brouillard¹²¹. » - et Léonce Bénédite voit dans ses reliefs « un sentiment de délicatesse extrême, comme dans la pénombre d'une atmosphère voilée¹²² ».

Les plaquettes sont également propices à la représentation de scènes de bain. Ainsi Alexandre Charpentier conçoit-il en 1891, *Femme entrant dans sa baignoire* (ill. 347) dans laquelle la baignoire, disposée sur un soubassement, est simplement suggérée par une ligne concave. Cette simple ligne revêt une importance toute particulière puisqu'elle contribue à la succession des plans, ici une succession de deux plans bien distincts, ce qui constitue une avancée considérable dans l'art de la médaille. Auparavant, les médailles ressemblaient davantage à une ronde-bosse coupée en deux et accolée à un fond, alors que cet exemple illustre la volonté de cohésion entre le relief et le fond¹²³. Yencesse réalise une plaquette intitulée *Femme au bain* (ill. 348) présentant une jeune femme accroupie dans un tub derrière un paravent, une éponge à la main, occupée à faire sa toilette. Cette plaquette, franchement inspirée

¹¹⁹ WEIL Alain, art. cit., 2012, p. 18.

¹²⁰ CLASSENS Henri, *op. cit.*, 1930, p. 40.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² BÉNÉDITE Léonce, *Rapports du jury international, introduction générale. Introduction générale. Deuxième partie, Beaux-arts*, Paris, Imprimerie générale, 1905, p. 607.

¹²³ Voir BARBILLON Claire, *op. cit.*, 2014, p. 161-168.

de l'œuvre de Degas, montre une fois de plus son affiliation à la sphère picturale. En raison de la date de création, Emmanuel Héran y voit en outre un hommage à Charpentier.

De son côté, Oscar Roty introduit un lavabo dans *La Toilette* (1879, *ill. 349 – Cat. 274*). Cette plaquette biface présente à l'avant une jeune femme dévêtue se coiffant devant un lavabo et au revers un miroir inséré dans une branche de laurier en fleur traduisant une allégorie de la vanité. Selon Léonce Bénédite, Roty est celui qui a su amener le quotidien dans la médaille :

Il a fait de cet art vieilli, suranné, à la vie étroite et circonscrite, l'art le plus proche de notre vie, le plus mêlé, non pas seulement aux grands actes de l'existence publique, mais à l'intimité même du foyer [...] Avec lui, le sujet, la forme, la matière ont été entièrement modifiés et renouvelés. Car vouée primitivement, d'une manière presque exclusive à la commémoration des événements importants de la vie nationale ou à la consécration des récompenses officielles, la médaille, grâce aux efforts de son initiative continue, descendait de plus en plus dans l'existence semi-officielle des corporations et des groupes, des sociétés académiques, scientifiques, littéraires, ou des associations industrielles, commerciales ou sportives pour pénétrer jusque dans les manifestations intimes de la vie de famille¹²⁴.

La médaille tend alors à se démocratiser. L'évolution de cet art vers des sujets plus intimistes pourrait s'expliquer par l'accroissement de la demande, la médaille demeurant moins onéreuse qu'une sculpture. Le quotidien est bien présent dans l'art de la médaille et dans les plaquettes en particulier où, à la manière des scènes de genre en peinture, des objets usuels sont reproduits. Cette autre phrase de Léonce Bénédite illustre parfaitement ce précepte :

Aux caducées, aux glaives et aux balances, aux urnes, aux ballots, aux enclumes, attributs des dieux de l'Olympe ou de leurs vertus allégoriques, ont succédé, sur ces revers qui prennent à l'avenir un rôle éloquent pour compléter la signification de la face, toutes sortes d'objets familiers, serviteurs ou témoins inanimés de nos actes ou de nos gestes de tous les jours : lampe à abat-jour, livres, corbeilles de laine, voire au besoin appareil téléphonique, enfin tout ce mobilier qui est le nôtre et qui prend sans effort, sans surprise et sans scandale sa place au milieu de scènes vivantes et animées, qui ne sont plus d'obscurs logoglyphes, de nobles devinettes ou d'augustes rébus¹²⁵.

¹²⁴ BÉNÉDITE Léonce, *op. cit.*, 1905, p. 602.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 604.

L'Exposition universelle de 1900 connaît, tout comme celle de 1889, un nombre croissant d'exposants dans la section de la médaille française. En 1900, sur les 236 artistes que comptabilisait la section française de sculpture et de gravure en médaille, l'on compte 57 auteurs de gravure en médailles. On dénombre près d'un médailleur pour trois sculpteurs¹²⁶. Les œuvres de grands médailleurs tels que François-Rupert Carabin, Jules-Clément Chaplain, Alexandre Charpentier, Jean-Baptiste Daniel-Dupuis (1849-1899), Alphée Dubois, Henry Nocq, Henri-Auguste-Jules Patey (1855-1930), Oscar Roty ou encore Ovide Yencesse y sont bien évidemment présentées. Dans son rapport sur l'Exposition universelle de 1900, Léonce Bénédite insiste longuement, comme on peut s'y attendre, sur la gravure en médailles. Dans les vingt-trois pages qu'il lui consacre, il justifie le renouvellement de cet art :

Cet art, donc, épuisé soi-disant jusqu'à la moëlle [sic], a refléuri dans une poussée vigoureuse et magnifique au point que cette forme, hier jugée vieillie et surannée, en retard sur toute notre histoire contemporaine, est devenue une des manifestations les plus personnelles de notre génie artistique et celle qui, à l'instar des médailles du passé antique, portera à l'avenir, l'image la plus fidèle de notre société dans ses habitudes, dans ses goûts et dans ses aspirations¹²⁷.

Si la médaille pénètre « jusque dans les manifestations intimes de la vie de famille¹²⁸ », c'est pour affirmer son rôle nouveau de témoin des faits marquants de la vie familiale. Aussi se développent à cette période des « médailles et plaquettes de naissances et de baptêmes, de mariages, de noces d'argent ou de noces d'or qui fixent à jamais la date des événements notables de la famille, constituant comme des sortes d'archives familiales et de liens éloquents entre les générations¹²⁹. » Ce renouvellement de la médaille témoigne également des proximités de cet art avec celui de la sculpture. Il en est ainsi pour *Le Printemps*, plaquette de Bartholomé, portant comme autre titre *Le Chant du Mariage* (ill. 350 – Cat. 14), censée symbolisant les fiançailles d'un jeune couple. La plaquette, conservée au musée d'Orsay représente un jeune couple d'époux, à mi-corps, uni par la jonction de leurs mains. Ils se fondent dans une masse de fleurs et d'épis de blé propices au bonheur et à la prospérité.

¹²⁶ Calculs effectués par nos soins d'après le catalogue général officiel de l'Exposition universelle de 1900, groupe II, œuvres d'art, classe 9, Sculpture et gravure en médailles sur pierres fines. Voir *Exposition internationale universelle de 1900. Catalogue général officiel*, tome second, groupe II - œuvres d'art - classes 7 à 10, Paris, Imprimeries Lemercier, Lille, L. Danel, 1900.

¹²⁷ BÉNÉDITE Léonce, *op. cit.*, 1905, p. 595.

¹²⁸ BÉNÉDITE Léonce, *Histoire des Beaux-Arts, 1800-1900 : peinture, sculpture, architecture, médaille et glyptique, gravure, arts décoratifs, en France et à l'étranger*, Paris, E. Flammarion, 1909, p. 602.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 603.

4.3.3 Alexandre Charpentier : créateur de médailles

Un des attraits pour la médaille tient aussi à sa reproductibilité. En cela elle répond parfaitement aux préceptes d'un nécessaire « art pour tous » souhaité par Charpentier, dans le sens où, comme l'explique Rossella Froissart-Pezone, « Médailles et plaquettes se prêtaient à ce type de procédé semi-industriel et si ces petits reliefs restaient plus précieux qu'une photographie, ils étaient aussi plus accessibles qu'un buste ou une statue¹³⁰. » Outre son utilisation pour faire des portraits de ses proches, la médaille fut aussi pour Charpentier¹³¹ l'occasion de rendre hommage au premier Dalou, celui des brodeuses et des maternités de la période anglaise, en privilégiant des sujets quotidiens et intimes. Il réalise ainsi dès 1882 *La Jeune Mère allaitant son enfant* (ill. 351 – Cat. 152), bas-relief qu'il présente au Salon de 1883 et qui lui apporte la célébrité. Cette *juvenilia* demeure une de ses œuvres les plus célèbres. En cette fin du XIX^e siècle le succès est tel que Charpentier « multiplie les répliques dans toutes sortes de matériaux¹³² » et dans toutes les dimensions. Le bas-relief varie ainsi des 8 cm initiaux à 1,50 m. Longtemps appréhendé comme le portrait de son épouse allaitant l'un de leurs enfants, les modèles sont en vérité la sœur de son beau-frère Louis Joly et son bébé. Mais plus qu'un portrait précis, Charpentier a ici réalisé une œuvre à portée universelle dans laquelle nous pourrions y voir, comme le propose Emmanuelle Héran, une laïcisation de la Vierge à l'enfant dans « une version moderne et populaire¹³³. » De l'émotion ! Voilà ce qu'est censé éprouver le spectateur à la vue de cette œuvre. C'est en tout cas ce qu'en conclut le critique d'art Charles Saunier en 1895 lorsqu'il évoque le bas-relief en question :

Celui-ci, absolument complet, force l'admiration. Dans un minime relief, avec des raccourcis osés, les figures se modèlent, prennent vie ; une tendresse infinie s'épand de cette scène si délicieusement simple. Quoique très moderne d'allure et d'arrangement, cette œuvre, et c'est là son plus grand éloge, n'est pas une chose de mode. Nulle

¹³⁰ FROISSART PEZONE Rossella, *L'Art dans Tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 105.

¹³¹ Charpentier a été apprenti chez un graveur en bijoux du Marais à l'âge de 15 ans. À l'École des Beaux-arts, faute de moyens suffisant pour couvrir les frais d'intégration dans un atelier de sculpture, il se tourne vers l'atelier de gravure en médailles, moins onéreux, où officie Hubert Ponscarne.

¹³² HÉRAN Emmanuelle, « Jeune mère allaitant son enfant – notice n°22 », cat. exp. *Alexandre Charpentier (1856-1909). Naturalisme et Art Nouveau*, Paris, musée d'Orsay, 22 janvier-13 avril 2008, Bruxelles, musée communal d'Ixelles, 29 mai-31 août 2008, p. 82.

¹³³ *Ibidem*.

préciosité, du naturel. Elle charma à son apparition, elle séduit aujourd'hui, et bien des années encore ceux qui la regarderont seront pris d'émotion¹³⁴.

Le succès est au rendez-vous au vu du nombre d'expositions auxquelles a participé la plaquette ainsi que de la commande par l'État en 1888 de sa version en marbre¹³⁵.

Alexandre Charpentier participe au Salon de la SAF de 1879 à 1889 avant de devenir un habitué du Salon de la SNBA, de la création de celui-ci en 1890 à la mort de l'artiste en 1909. Le Salon du Champ-de-Mars lui permet, grâce à l'ouverture d'une section d'objets d'art en 1891, de proposer des œuvres novatrices. Certain de sa renommée grâce à son active participation aux Salons parisiens, l'artiste conquiert également le milieu artistique belge. Ne tardant pas à obtenir l'appui d'Octave Maus, avocat, ami des arts et meneur du groupe des XX puis de la Libre Esthétique, Charpentier expose pour la première fois au Salon des XX à Bruxelles en 1890, notamment avec *Jeune Mère allaitant son enfant* (bas-relief plâtre). Le Salon de la Libre Esthétique de 1894¹³⁶, au cours duquel il présente son *Meuble à layette* (ill. 352 – Cat. 160) constitue la troisième participation de Charpentier à une exposition belge. En cette fin de siècle, Bruxelles¹³⁷ est résolument la capitale de l'Art Nouveau et le milieu artistique belge n'hésite pas à accueillir Charpentier qui, pendant près de vingt ans, y établit un réseau de travail et d'amitié, tout en restant attaché à ses origines parisiennes. Charles Saunier est des plus élogieux envers l'art, sans cesse en renouvellement, de Charpentier : « Lorsqu'on cite les artistes, encore peu nombreux, qui ont mis leur talent au service de l'Art décoratif, le nom d'Alexandre Charpentier se prononce un des premiers, évoquant une suite d'œuvres originales, neuves d'aspect et de désignation¹³⁸. » C'est ainsi que sa *Jeune Mère* devient en 1893, un des principaux ornements du meuble à layette, premier meuble qu'il façonne. Il se démarque alors de ses confrères puisqu'il utilise des portraits de profils et particulièrement ceux de membres de sa famille pour orner des objets de la vie quotidienne, comme le célèbre meuble ou encore des boîtes en chêne. L'objet constitue une parfaite synthèse entre ses qualités de sculpteur et

¹³⁴ SAUNIER Charles, « Les artistes décorateurs (suite : Alexandre Charpentier), *Revue des arts décoratifs*, tome XV, 1894-1895, p. 551. Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5567117n/f660> (consulté le 16 juillet 2016).

¹³⁵ Alexandre Charpentier, *Jeune mère allaitant son enfant*, bas-relief en marbre, 1888, H. 121 x L. 89 x P. 17 cm, Aix-en-Provence, musée Granet.

¹³⁶ Au premier salon de la Libre Esthétique (1894), Charpentier présente quinze objets dans la section réservée aux étains dont *Le meuble à layette* ainsi que cinq médaillons en bronze.

¹³⁷ *Le Meuble à layette* de Charpentier fut acquis par les musées royaux d'Arts décoratifs et industriels de Bruxelles immédiatement après son exposition au premier Salon de la Libre Esthétique à Bruxelles en 1894.

¹³⁸ SAUNIER Charles, art. cit., 1894-1895, p. 549.

d'artisan-décorateur. Cette armoire s'inscrit dans la tradition de l'ébénisterie française et sa praticité s'équilibre avec son statut d'œuvre d'art à part entière. Saunier est en admiration devant le *Meuble à layette* dont il salue la réalisation :

Rendre attrayants les menus objets mobiliers, les vœux pratiques et agréables en dehors des styles passés, joli rêve réalisé. Mais cela ne suffit pas. Il faut que tel objet, tel petit meuble acquiert une importance mobilière, qu'il soit assez décoratif pour ne point exiger autour de lui d'autres bibelots. Alors naît en Alexandre Charpentier l'idée de l'armoire à layettes et de cette fontaine-lavabo, en étain, aujourd'hui au Musée Galliéra. La conception de la petite armoire était jolie. Elle a été exécutée simplement, comme il fallait. Qu'on imagine un coffre en sycomore. À gauche, une vitre laisse voir les menus objets des bébés ; plus bas, un tiroir est décoré d'une plaquette d'étain où sont portraituretés les profils de ceux dont l'armoire garde les petits souvenirs ; à droite, sur un vantail, une réduction de la *Jeune mère*. Incrustés dans le bois, des filets d'étain rappellent le jouet le plus cher aux tout petits : le hochet¹³⁹.

Les multiples expositions du *Meuble à layette* vont de pair avec le fait qu'il ait immédiatement séduit la critique par son alliance de l'art et de la simplicité. À la suite de son exposition au salon de la Libre Esthétique à Bruxelles en 1894, Émile Verhaeren rend compte des impressions que lui laisse le meuble : « Son Armoire à layettes [sic], d'ordonnance si simple, se décore de la belle luisance amortie à la fois et vivace de plaques d'étain où une scène familiale instaure l'intimité [...] Chaque figuration est étudiée en pleine vie ; le mouvement naturel et nullement déformé est suivi dans ses lignes les plus usuelles et rien dans l'art de M. Charpentier ne puise dans l'artificiel ni dans la synthèse outrée.¹⁴⁰ » Les éléments figuratifs lui confèrent ainsi un caractère à la fois intimiste et universel. Le sculpteur a réussi à trouver le juste équilibre entre les visées artistiques et symboliques de ce premier meuble et à dépasser la tension entre le particulier et l'universel.

Charpentier ne se soustrait pas à la tradition des médailles privées comme le précise Emmanuelle Héran : « Il n'est pas un médailleur en ce temps-là qui n'ait pas représenté les membres de sa famille, à commencer par ses parents et son épouse¹⁴¹. » Cette assertion se vérifie également, comme nous l'avons vu plus haut, en sculpture. Souvent en plein apprentissage, les

¹³⁹ *Ibidem*, p. 554.

¹⁴⁰ VERHAEREN Émile, « Le salon de la Libre Esthétique », *L'Art moderne*, vol. XIV, n°11, 18 mars 1894, p. 84.

¹⁴¹ HÉRAN Emmanuelle, « Nelly Charpentier – notice n°10 », cat. exp. *Alexandre Charpentier (1856-1909). Naturalisme et Art Nouveau*, Paris, musée d'Orsay, 22 janvier-13 avril 2008, Bruxelles, musée communal d'Ixelles, 29 mai-31 août 2008, p. 76.

sculpteurs s'adonnent à l'exercice du buste en modelant les traits de leurs parents ou de leur épouse, bénéficiant alors de modèles gratuits – ce qui est un aspect non négligeable pour un jeune artiste. La mère de Charpentier, Louise, est alors la première dont il fixe les traits sous forme de médaille en vue de la réalisation d'un pendentif en 1871 (*ill. 353 – Cat. 151*). Il n'est alors âgé que de quinze ans. En 1885, c'est au tour de son fils, Jean, dont il inscrit le profil dans le bronze, qu'il met en vis-à-vis de celui de son neveu, Pierre, à un âge antérieur. En effet, la plaquette en bronze de 1892 conservée au musée d'Orsay (*ill. 354 – Cat. 158*), « combine les portraits de deux cousins germains : Jean, le fils aîné de Charpentier, et Pierre, fils de sa sœur Emma, épouse Joly¹⁴². » Même si les profils sont trompeurs puisque les deux garçons sont représentés à des âges différents¹⁴³, le caractère intime est bien présent. Cette plaquette, éditée à des nombreux exemplaires, sert notamment à la décoration du fameux meuble à layette ou encore de plumier. Charpentier instille ainsi un caractère intimiste à des objets usuels. En 1886, il fixe le portrait de son épouse Nelly dans une médaille en plâtre (*ill. 355*) traduite en bronze la même année. Dans le catalogue de l'exposition de 2008 consacrée à Alexandre Charpentier, Emmanuelle Héran rapporte les propos quelque peu âpres de Francis Jourdain à l'égard de la première épouse de l'artiste, mère de ses quatre enfants : « Je n'ai jamais entendu appeler la femme de Charpentier autrement que la mère Charpentier [...] la maternité semblait être sa fonction essentielle¹⁴⁴. » En 1889, il laisse un émouvant portrait du petit Paul (*ill. 356 – Cat. 161*) disparu à l'âge de quatre mois, qu'il présente sur son lit de mort. Sa belle-fille Louise et sa fille Thérèse firent chacune l'objet de plaquette en bronze respectivement datées de 1892 et de 1899. Louise (*ill. 357 – Cat. 159*), dont Charpentier avait déjà fixé les traits dans *La Sonate* (1891), est ici présentée en train de se parer d'un collier de perles. Comme le montrent ces différents exemples, l'artiste n'hésite pas à exposer aux vues des fidèles des Salons¹⁴⁵ ce moment d'intimité familiale.

Avec l'art de la médaille, l'intime s'illustre donc aussi au creux de la main. Les caractéristiques techniques de la médaille et de la plaquette, leur petite dimension en particulier, les rendent propices à l'illustration d'une scène d'intimité, qu'elle soit personnelle, maternelle ou familiale. En ce sens, la médaille tend à se rapprocher de la peinture. Le format, excédent

¹⁴² HÉRAN Emmanuelle, « Jean et Pierre – notices n°11 et 12 », *Ibidem*, p. 77.

¹⁴³ Jean Charpentier est né en 1884 et Pierre Joly en 1892.

¹⁴⁴ HÉRAN Emmanuelle, « Jean et Pierre – notice n°10 », art. cit., 2008, p. 76.

¹⁴⁵ Alexandre Charpentier, *Louise ou Jeune fille au collier*, 1893, plaquette en bronze, H. 25,3 x L. 12,7 cm, Paris, musée d'Orsay (MEDOR 265). Exp. : SNBA 1893, n°323 (gaufrage), Libre Esthétique 1894 (plaquette étain), SNBA 1894, n°323.

rarement une vingtaine de centimètres pour les plaquettes et moins encore pour la médaille, fait que l'œuvre est facilement déplaçable pour être gardée près de soi.

* *
*

Parallèlement à une volonté de fixer la mémoire dans la sculpture funéraire, en sculpture, l'intime s'illustre principalement dans la sphère privée, privilégiant les espaces tels que les intérieurs bourgeois. Durant le second XIX^e siècle la sculpture évolue vers un art de plus en plus domestique au point qu'elle tend vers la petitesse, qu'elle orne le mobilier et que les sujets intimistes investissent l'art de la médaille. Un engouement apparaît pour la petite sculpture, aussi appelée sculpture d'appartement ou encore bibelot, favorable aux douces intimités. Quand la sculpture intimiste sort de l'habitat, c'est pour rejoindre l'espace clos du cimetière ou être emportée avec soi sous la forme de médaille ou de plaquette. Si l'espace domestique, la petitesse de la sculpture ou encore sa dimension portative désignent le caractère intimiste d'une œuvre, ceux-ci ne sont pas pour autant des critères absolus de détermination de l'intimisme, comme en témoignent les sculptures fixes, imposantes souvent, que l'on trouve dans les cimetières. Qu'est-ce qui nous permet alors de définir l'intime en sculpture ? Existerait-il une tendance esthétique commune à ces œuvres ?

Chapitre 5

Identité esthétique

Le problème du lieu étant considéré, il faut se confronter à la question du style. Après avoir constaté que la notion d'intime appliquée au champ de la sculpture est capable de s'insérer aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur, tout en privilégiant des espaces qui lui sont plus favorables comme les intérieurs, les cimetières ou la paume de la main, nous pouvons à présent nous demander si l'intime en sculpture peut être interrogé au prisme de la diversité des sensibilités stylistiques.

Certains sujets sont à l'évidence plus enclins à favoriser l'épanouissement de la notion d'intime en sculpture. Cette rencontre peut-elle subsister malgré les choix stylistiques hétérogènes ? Que peut-il rester de comparable entre des œuvres certes quasi-contemporaines mais relevant d'options plastiques diamétralement opposées ? Ouvrons ce chapitre par l'étude de sculptures relevant par leur thématique de la sphère de l'intime et par examiner comment différents sculpteurs comme Dalou, Rosso et Claudel confrontent leur sensibilité esthétique à ce même choix iconographique.

5.1 De *La Brodeuse...aux Baigneuses*

À partir de l'instauration du Second Empire le goût pour l'intime en sculpture n'a de cesse de se développer. Cette tendance se précise surtout au cours des années 1870 où, pendant la parenthèse anglaise de sa carrière, Dalou s'illustre sans conteste comme l'un des plus grands représentants d'une sculpture aussi intimiste que sensible. Afin d'appréhender la création des statuette aux sujets intimistes, production si singulière dans l'œuvre du sculpteur, il est nécessaire de comprendre leur contexte de création : s'agit-il d'œuvres de crise ? En quoi l'exil influence-t-il sa production ? Il est clair que facette de l'œuvre de Dalou ne se retrouve pas dans la statuaire publique qu'il réalise dès son retour en France en particulier *Le Triomphe de la République*, pas plus que dans le réalisme social des statuette des années 1880-1890. L'exil n'est pas un voyage comme les autres : c'est bien un déplacement suivi d'un séjour forcé, de temps indéfini. Parenthèse anglaise, la période est aussi celle d'une mise au ban volontaire du sculpteur vis-à-vis de la société française. De là, ce retrait peut-il s'exprimer, de la part de l'artiste comme un voyage intérieur et, par-là, induit-il une approche intimiste ?

5.1.1 Le départ de Dalou : début d'une création singulière

À treize ans Dalou croise le chemin de Jean-Baptiste Carpeaux qui, ayant eu l'occasion de voir ses dessins, est convaincu de ses facilités artistiques et lui offre conseils et soutien. C'est ainsi que le jeune Dalou entre à l'École de Dessin et de Mathématiques, plus communément appelée la « Petite École »¹. Là-bas il suit les cours dispensés par Carpeaux ainsi que ceux de Paul-Émile Lecoq De Boisbaudran (1838-1912), professeur de dessin d'après la ronde-bosse. Il y acquiert un sens rare du dessin grâce à une observation précise de la nature.

En 1854, Dalou est admis à l'École des Beaux-Arts, dans l'atelier de Francisque Duret (1804-1865)², où il ne reste que quelques mois. En effet l'académisme de Duret le pousse vers d'autres horizons. Il améliore sa maîtrise en passant de longues heures dans l'atelier de Carpeaux ainsi qu'à la découverte des sculptures des jardins de Versailles et travaille chez un fabricant de bronzes décoratifs. Après une nouvelle tentative à l'École des Beaux-arts, Dalou, qui concourt au Prix de Rome à deux reprises, se décourage et abandonne la voie de l'enseignement académique.

En 1870, renommé depuis peu grâce à la *Brodeuse* présentée au Salon de la même année, la carrière en France de Dalou est subitement interrompue. Le sculpteur quitte Paris pour Londres le 6 juillet 1871 à la suite des événements de la Commune durant lesquels il avait rejoint la Fédération des Artistes. Cette Fédération emmenée par Gustave Courbet (1810-1877) s'était organisée afin de défendre les droits des nouveaux talents. Seulement peu d'artistes étaient restés à Paris lors de la Commune, beaucoup avaient déjà quitté la capitale pour se réfugier en province ou en Angleterre comme les peintres Jean-Léon Gérôme, Charles-François Daubigny (1817-1878), Claude Monet, Camille Pissarro (1830-1903), ou encore le sculpteur Jean-Baptiste Carpeaux³. Le 13 avril 1871, l'assemblée générale de la Fédération des Artistes adopte un manifeste proclamant : « la libre expansion de l'art dégagé de toute tutelle gouvernementale et de tous les privilèges », met en place « le gouvernement du monde des arts par les artistes » et vise à la « suppression des budgets réservés aux Écoles des Beaux-arts,

¹ Thèse en cours par PAZ Maxime, *L'Initiation à la sculpture à la Petite École de 1766 à 1866*, sous la direction de Claire Barbillon et de Pierre Wat, Universités Paris-Ouest Nanterre-La-Défense et Paris I-Panthéon Sorbonne.

² Sur Francisque Duret, voir : PICOT Sophie, *Francisque Duret (1804-1865). Un Sculpteur en représentation : processus de création et stratégie de carrière*, Thèse en histoire de l'art contemporain sous la direction d'Éric Darragon, Université de Paris I-Panthéon Sorbonne, soutenue le 18 octobre 2014.

³ MORRIS Edward, *French art in Nineteenth-Century Britain*, New Haven et London, Yale University Press, 2005, p. 155-158.

d'Athènes et de Rome, à l'Institut, au Salon, aux commandes et secours officiels, l'augmentation, au contraire, des budgets destinés aux fêtes publiques et à l'enseignement artistique⁴. » Dalou devient avec le peintre et architecte Achille Oudinot (1820-1891), le peintre Jules Héreau (1839-1879) et l'architecte Louis-Charles Boileau (1837-1914) l'un des administrateurs en charge du musée du Louvre⁵.

Dans la semaine du 21 au 28 mai 1871, qui s'inscrit dans l'Histoire comme la semaine sanglante, le Palais des Tuileries, symbole de la monarchie, et le Palais-Royal sont incendiés. À la suite de l'incendie du Palais-Royal, Dalou est accusé d'avoir participé au pillage de l'édifice. Alors qu'un mandat d'amener était lancé contre sa personne, Dalou parvient à fuir les troupes versaillaises, emportant sa famille. Il se cache dans un premier temps chez un ami, puis chez ses sœurs au n°8 de la rue Vivienne. Le 6 juillet, il obtient un passeport de la préfecture de police qui lui permet de fuir à Londres en compagnie de son épouse et de leur fille, évitant ainsi un long procès duquel résulterait la prison, voire la peine capitale. Puisque le gouvernement libéral de William Ewart Gladstone (1809-1898) refusait toute demande du gouvernement français concernant l'extradition des Communards⁶, Dalou était à l'abri à Londres. Le sculpteur est accueilli par son ami le peintre et sculpteur Alphonse Legros, installé là-bas depuis 1863 et est rapidement adopté par la communauté des artistes français déjà en résidence. Notons que le succès escompté par les artistes exilés ne se manifeste pas dès leur arrivée. Dalou travaille plusieurs mois comme praticien avant d'obtenir la location d'une maison et d'un atelier à Chelsea. Alphonse Legros qui ne tarit pas d'éloges envers son compatriote le présente à de riches collectionneurs qui lui permettent bientôt de vivre de son art.

Très vite Dalou exerce une influence majeure sur la vie artistique anglaise, influence étudiée par Edward Morris en 2005 :

La plupart des artistes français venus en Angleterre lors des périodes révolutionnaires étaient des artistes relativement mineurs soucieux de peindre des portraits et à l'occasion des paysages dans le but de subvenir à leurs besoins avant de retourner en France. Cependant, certains, et plus encore Dalou et Tissot, eurent un impact considérable sur

⁴ CORNU Paul, « Portraits d'hier – Jules Dalou », *Les Hommes du jour*, 1^{er} juillet 1909, n°8, p. 230.

⁵ *Ibidem*.

⁶ MORRIS Edward, *French Art in Nineteenth-Century Britain*, New Haven, London, Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press, 2005, p. 158.

la vie artistique anglaise, pendant que le mouvement physique de quelques artistes français à travers la Manche reflète la pressante nécessité de beaucoup d'entre eux de vendre leurs travaux en Angleterre⁷.

En Angleterre, le sculpteur alterne entre portraits mondains et statuettes relevant de la vie intime. Certaines de ces statuettes, s'approchant de la scène de genre, dissimulent en réalité des portraits de son épouse, nous plaçant dans une perspective d'intime dans l'intime⁸.

5.1.2 *La Brodeuse*

Le premier succès de Dalou au Salon est une statue en plâtre grandeur nature intitulée *La Brodeuse*⁹ (ill. 358 – Cat. 168). Cette sculpture représentant son épouse Irma saisie dans une activité quotidienne, qu'il expose en 1870, lui permet de remporter une médaille de troisième classe et d'accéder par la même occasion au rang de sculpteur officiel. Le succès est tel que l'Etat l'achète et commande dès juillet 1870 une version en marbre. Dalou révèle ici sa nouvelle identité artistique : la sphère intime. Les éloges sont au rendez-vous, Marius Chaumelin (1833-1889) écrit dans *La Presse*, le 3 juillet 1870 : « gracieuse jeune femme, chastement vêtue, assise sur une chaise à dossier incliné, le torse appuyé, la tête légèrement penchée sur son ouvrage, une des rares statues de l'Exposition conçues et exécutées dans un sentiment moderne¹⁰ », ou encore René Ménard qui met en avant la sincérité d'exécution en sculpture : « (...) une traduction bien sincère a toujours du charme. Je n'en voudrais pour preuve que la Brodeuse de M. Dalou. Il n'y a rien là qui soit précisément élevé comme caractère ; cependant, la tête attentive et penchée est d'un sentiment charmant, et l'attitude dans sa simplicité, a cette grâce pénétrante que donne une image finement traduite de la vérité¹¹. »

Notons qu'avec sa *Brodeuse*, Dalou est le premier sculpteur français à réserver la grandeur nature à un thème moderne, à une activité du quotidien. Jusqu'à présent la grandeur nature, qui plus est traduite en marbre, était destinée aux sujets mythologiques. Cette audace

⁷ *Ibibem*, p. 160. Citation originale : « Most of the French artists who came to England in revolutionary periods were relatively minor artist anxious to paint portraits and occasionally landscapes in order to secure a living before returning to France. However, some Dalou and Tissot above all, made a considerable impact on English artistic life, while the physical movement of a few French artists across the Channel reflected the pressing needs of many of them to sell their work in England. »

⁸ Voir chapitre 3.

⁹ Paris, SAF 1870, n°4401.

¹⁰ CHAUMELIN Marius, « Salon de 1870-Feuilleton de La Presse », *La Presse*, 3 juillet 1870.

¹¹ MÉNARD René, « Salon de 1870 », *GBA*, 1870, tome II, p. 66.

interpelle la critique, comme Jules-Antoine Castagnary (1830-1888) la pointe dans son compte rendu du Salon de 1870 :

Une chose charmante et originale c'est la Brodeuse de M. Jules Dalou, un élève de Carpeaux. C'est une jeune femme habillée à la moderne, assise sur une chaise, et poursuivant un travail à l'aiguille. La pose est de toute justesse et l'ensemble du personnage d'un sentiment exquis ; la poitrine respire, la jupe drape avec élégance. Mais est-ce là de la sculpture, n'est-ce pas plutôt de la peinture ? La sculpture, je l'ai dit, vit d'idées générales : ici nous n'avons qu'une idée particulière, moins que cela, une anecdote¹².

Ainsi pour Castagnary le motif choisi relèverait-il davantage de la peinture que de la sculpture ? Il est vrai que le thème de l'intimité dans l'art s'est plus tôt développé dans le domaine pictural¹³, thème que Dalou reprend pour l'appliquer à la sculpture. Il semble probable, selon John Hunisak¹⁴, que Dalou se soit inspiré de la *Lectrice* (1861, *ill.* 359) du sculpteur milanais Pietro Magni (1817-1877). Les similitudes thématiques sont évidentes : une jeune femme vêtue d'une robe contemporaine, assise sur une simple chaise saisie dans une activité ordinaire, la lecture. Dalou a certainement pu admirer cette sculpture présente à l'Exposition universelle de 1867 à Paris¹⁵.

Une esquisse en terre cuite intitulée *Femme cousant* (*ill.* 360 – *Cat.* 169), conservée au Petit Palais rend compte de l'évolution de la pensée du sculpteur, partant dans un premier temps sur la représentation d'une jeune femme certes assise, mais, penchée sur son ouvrage dans une attitude de concentration minutieuse à la différence de la version définitive. Dalou s'attarde ici sur l'étude de l'activité qu'est la couture. Guénola Stork le souligne dans sa thèse consacrée à Anna Ancher : « les thèmes de la jeune femme lisant, en train de coudre ou rêvant, sont fréquemment traités par les unes ou les autres. Ce sont des thèmes intimes par excellence car ils obligent à un repliement sur soi du personnage, à sa concentration et par conséquent, à une forme d'absence propre à l'épanouissement de l'intimité¹⁶. »

¹² CASTAGNARY Jules-Antoine, *Salons 1857-1870*, tome I, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892, p. 435.

¹³ Voir chapitre 1.

¹⁴ Voir HUNISAK John, *The Sculptor Jules Dalou. Studies in his Style and Imagery*, PhD dissertation, New-York, Londres, 1977, p. 60.

¹⁵ Paris, EU 1867, groupe I (œuvres d'art), Italie, classe 3 : sculptures et gravures sur médailles, n°27 : Une Lectrice (statue en marbre).

¹⁶ STORK Guénola, *L'Œuvre d'Anna Ancher (1859-1935) en contexte : de la scène d'intérieur vers la scène de l'intime*, thèse de doctorat sous la direction de Ségolène Le Men, Nanterre, Université Paris X Nanterre, 2003, p. 321.

John Hunisak¹⁷ et avant lui Henriette Caillaux¹⁸ prétendent que Madame Dalou serait l'inspiratrice de la *Brodeuse*, celle-ci étant couturière avant leur mariage. Caillaux affirme quant à elle que Dalou, trop pauvre pour s'offrir un modèle professionnel, se tourne naturellement vers son épouse, raison qu'Hunisak trouve exagérée du fait des revenus confortables apportés par les travaux de statuaire décorative. Cela serait alors davantage sous le couvert de l'obsession pour le visage d'Irma que Dalou la représenterait dans nombre de ses œuvres. Cette dernière hypothèse est également défendue dans l'étude des portraits de Dalou réalisée par Wassili Joseph en 2004, ce dernier explique que Madame Dalou : « a été le modèle privilégié de l'artiste pendant toute sa carrière et c'est à partir de son visage que Dalou créa un type de femme qu'il appliqua à tous ses sujets d'intimité : baigneuses, liseuses, boulonnaises, toutes sont des portraits d'Irma Dalou mais tous ces portraits sont interprétés¹⁹. » Ainsi la *Brodeuse* pourrait être considérée comme un portrait déguisé de son épouse. Notons enfin qu'à son départ pour Londres, Dalou emmène certains éléments de son atelier parisien dont une réduction en plâtre de la *Brodeuse*²⁰. Cette figure marque donc le point de départ des œuvres qu'il réalise lors de son exil, œuvres aux accents Néo-Rococo²¹.

5.1.3 Les mères à l'enfant

Le caractère intimiste des œuvres de Dalou se retrouve également dans sa série des maternités réalisée lors de son séjour anglais. Une des premières œuvres que Dalou présente à l'exposition de la Royal Academy²² de Londres en 1872 est une statue grandeur nature intitulée *Maternal Joy*. Le plâtre original n'existe plus, les seules représentations que nous connaissons sont des réductions en plâtre (*ill. 361*), en bronze ou en porcelaine de Sèvres. Dalou reprend la pose assise de la *Brodeuse*, montrant une jeune mère donnant le sein. Outre *Maternal Joy*, il existe un grand nombre de maternités dans la production sculptée de Dalou dont une esquisse en terre cuite conservée à la National Gallery of Art de Washington intitulée *Mother and Child (Mère et enfant)* (*ill. 362 – Cat. 173*), ainsi que *Paysanne française allaitant* (*ill. 363 – Cat.*

¹⁷ HUNISAK John, *op. cit.*, 1977, p. 55.

¹⁸ CAILLAUX Henriette, *Aimé-Jules Dalou (1838-1902)*, Paris, Librairie Delagrave, 1935, p. 77.

¹⁹ JOSEPH Wassili, *Les Portraits sculptés par Jules Dalou (1838-1902). Un Panthéon Libéral*, mémoire de maîtrise, sous la direction de Barthélémy Jobert, Grenoble II, 2004, p. 125.

²⁰ Voir à ce sujet : cat. exp., *Dalou in England: Portraits of Womanhood, 1871-1879*, Leeds, Henry Moore Institute, 22 novembre 2008 – 22 février 2009, Leeds, Henry Moore Institute, 22 novembre 2008-22 février 2009, New Haven, Yale Center for British Art, 11 juin – 23 août 2009.

²¹ Voir MORRIS Edward, *op.cit.*, 2005, p. 35.

²² Londres, Royal Academy Exhibition 1872, *Maternal Joy*, statue, plâtre patiné, n°1500.

174), *Boulonnaise allaitant*²³ (ill. 364 – Cat. 175) et enfin *Parisienne allaitant* (ill. 365 – Cat. 177). Dalou applique et décline le thème de la jeune mère allaitant à des femmes de divers horizons, aussi bien à la paysanne (ill. 366) qu'à la bourgeoise parisienne (ill. 367 – Cat. 177). Le costume et l'assise diffèrent : alors que la première a les cheveux retenus dans un grand mouchoir noué, elle porte chemisier-jupe-tablier et sabots, la seconde arbore un chignon, une robe et des souliers tout aussi sophistiqués. L'une est assise sur un panier en osier retourné et l'autre sur un siège d'époque. Malgré les différences d'apparences, Dalou met ces jeunes femmes à égalité en les montrant occupées à la même activité, celle de mère²⁴. La portée de ce thème est de visée universelle, si bien que Dalou crée ici de véritables Vierges à l'Enfant laïques comme l'avait fait avant lui Jean-Baptiste Carpeaux avec son groupe *La Tendresse maternelle* (1855, ill. 368 – Cat. 66). Le parallèle entre les maternités de Dalou et la *Jeune Mère allaitant son enfant* (1883, ill. 369 – Cat. 153) d'Alexandre Charpentier²⁵ s'avère incontournable et place ainsi Dalou en véritable père du Naturalisme en sculpture. Ces nombreuses maternités inspirent la commande de la statue en marbre de *La Charité* (ill. 370) par le Broad Street Ward de la City de Londres en 1877 afin d'orne une fontaine prenant place au dos du Royal Stock Exchange. Amélie Simier rend ainsi compte de la portée de l'œuvre : « La mère nourricière, en costume moderne, populaire, la tête ceinte d'un diadème, symbolise la générosité de la ville, dispensatrice généreuse d'une eau saine²⁶. »

Vient ensuite une autre catégorie de figures intimistes, celle des berceuses. À l'exposition de la Royal Academy of Art de 1874²⁷, Dalou présente une statue en terre cuite intitulée *Hush-a-bye baby* (ill. 371 – Cat. 178), en référence à la célèbre berceuse anglaise dont les deux premières phrases « Hush a bye baby on the tree top. When the bough bends the cradle will rock²⁸ » sont inscrites sur le devant du socle. La jeune femme assise dans un rocking-chair, la bouche entrouverte semblant fredonner une berceuse, « les mains jointes et les bras disposés en berceau, endort un tout petit enfant posé sur son genou, les langes ouverts, longs et pendants et dont la tête repose nichée au creux de l'épaule de sa maman²⁹ » comme le décrit Maurice Dreyfous, le premier biographe de Dalou. Nous avons ici une œuvre résolument moderne dans

²³ Sir Georges Howard achète en 1872 une version de la boulonnaise allaitant présentée au Salon de la Royal Academy de 1872 sous le titre de *Jeune mère allaitant*. L'œuvre est conservé au Castle Howard.

²⁴ Cat. exp., *Dalou in England, op. cit.*, 2008, p. 14.

²⁵ Voir 4.3.

²⁶ SIMIER Amélie, « Maternités », cat. exp. *Jules Dalou le sculpteur de la République*, Paris, Petit Palais, 18 avril-13 juillet 2013, p. 346.

²⁷ Londres, Royal Academy Exhibition 1874, *Hush-a-bye*, statue, terre cuite, n°1530.

²⁸ Traduction en français : « Dodo, bébé dans l'arbre, tout en haut. Si le vent souffle, balance le berceau. »

²⁹ DREYFOUS Maurice, *Dalou sa vie et son œuvre*, Paris, Librairie Renouard - Henri Laurens éditeur, 1903, p. 63.

la simplicité et la vérité de la pose³⁰. La critique française salue à son tour le talent de Dalou qui représente avec brio le costume moderne : « Il démontre par des créations du plus haut mérite que le costume moderne sait se prêter admirablement, sous l'ébauchoir d'un statuaire de génie, aux grandes lignes pleines de tournure³¹. » Cette statue connaît un tel succès lors de son exposition que le duc de Westminster en commande la version en marbre présentée à la Royal Academy en 1876 sous le titre de la *Berceuse*.

L'éducation maternelle serait un thème à rapprocher des figures de maternités. L'enfant a grandi, nous le retrouvons cette fois debout aux côtés de sa mère lui apprenant à lire dans une statuette intitulée *La Lecture* (1874, *ill. 372 – Cat.179*). Selon Maurice Dreyfous³², le modèle est Irma Dalou et leur fille. La petite Georgette Dalou a grandi, la voici en écolière dans les bras protecteurs de sa mère qui lui apprend à lire. Cependant une esquisse³³ préparatoire à cette sculpture met en doute l'identité des modèles et laisserait présager qu'il s'agirait de l'épouse et de la fille de George Howard³⁴. Comme le révèle le portrait en buste de Georgette Dalou par son père (1876, *ill. 373 – Cat. 180*) ainsi que le portrait de la famille Dalou par le peintre Lawrence Alma-Tadema (*ill. 374*), tous deux dans les collections du musée d'Orsay, Georgette Dalou apparaît dans ces deux œuvres les cheveux attachés par un ruban. Dalou ayant réalisé le buste de Mary Howard en 1872, nous possédons alors un élément de comparaison. Ce modèle arbore une longue chevelure détachée, une frange retombant sur le front, comme pour la fillette s'exerçant à la lecture. La notion d'intimité peut, dans ces derniers exemples, être interprétée dans le sens où la quasi-obsession du sculpteur pour les figures mêlant mère et enfant pourrait être le reflet de ses problèmes familiaux. John Hunisak rappelle l'intensité des liens familiaux qui existaient entre le sculpteur, son épouse et leur fille mentalement handicapée. Son histoire personnelle devait alors exercer une incidence sur son œuvre : « Ceci est le contexte émotionnel duquel les mères berçant, allaitant et enseignant de Dalou sont tirées. Ses mères chastes, contenues et rayonnantes, absorbées dans l'attention qu'elles consacrent à leurs enfants apparaissent immédiatement comme l'idéal d'un âge et une référence autobiographique tirée de son expérience³⁵. » La frontière entre les genres étant parfois très mince, nous sommes ici à

³⁰ Voir DUREY Philippe, « Le Réalisme » in cat. exp. *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril – 28 juillet 1986, p. 358.

³¹ DUBOULOZ John, « Lettres anglaises – Le Salon anglais », *GBA*, 1874, II, p. 177.

³² DREYFOUS Maurice, *op. cit.*, 1903, p. 75-78.

³³ Conservée dans la collection de Castle Howard (Angleterre).

³⁴ Voir cat. exp. *Jules Dalou le sculpteur de la République*, Paris, Petit Palais, 18 avril-13 juillet 2013, p. 438.

³⁵ HUNISAK, *op. cit.*, 1977, p. 147-148. Citation originale : « this is the emotional context from which Dalou's mothers, rocking, nursing and teaching, are derived. His chaste, contented, and glowing mothers, absorbed in

la limite entre la scène de genre et le portrait intime³⁶. Ces statuettes représentant des moments d'intimité étaient très prisées des Anglais, si bien que la production britannique de Dalou influence la New Sculpture portée par Alfred Drury (1856-1944), Alfred Gilbert (1854-1834) ou encore Randolph Caldecott (1846-1886), tous élèves de Dalou lorsqu'il enseignait le modelage à la National Art Training School de South Kensington. La méthode d'enseignement de Dalou semblait novatrice, si bien que les élèves « se trouvaient, pour une fois, en étroite association avec un esprit de maître, au contact d'une personnalité qui ne ressemblait à aucune dont ils étaient jusqu'ici habitués ; et ils ont appris à voir les traditions de leur art sous un nouveau jour³⁷. » Alfred Drury³⁸, dans une de ses statuettes en terre cuite rend alors hommage au professeur dont il était proche, mélangeant *La Paysanne française allaitant* (1873) avec *La Lecture* (1874) dans *The First Lesson* (1885-1886, ill. 375) où la jeune mère racontant une histoire à son jeune enfant est assise sur un panier en osier retourné en guise de siège. Dalou est sollicité par de nombreux commanditaires, notamment Westminster qui lui commande en 1873 une version de *La Paysanne française allaitant*, puis « *Hush-a-bye, baby* » en 1874³⁹. Dans un style naturaliste, Dalou s'approprie le thème de la mère à l'enfant pour en faire de véritables scènes de genre sculptées.

5.1.4 La production d'un exilé

Dalou se confie sur son séjour forcé permettant ainsi de comprendre l'état d'esprit dans lequel il se trouvait à son arrivée en Angleterre :

L'occasion favorable enfin me fut offerte. Je pus quitter la France. (...) ce fut pour moi une minute bien émouvante, quand je me trouvai en mer, perdant de vue les côtes de mon pays, distinguant déjà celles de la terre d'exil, jeune encore, emportant dans ma pensée tous mes projets brisés, gardant au fond des yeux l'effroi des horreurs vues, la hantise de ces spectacles que m'offrait la veille Paris terrorisé. (...) Encore quelques heures et j'allais apporter en Angleterre cette énergie, cette volonté retrempees dans les

devoted attention to their children are at once the ideal of an age and an autobiographical reference derived from experience. »

³⁶ Voir chapitre 7.

³⁷ BALDRY A.L., « Alfred Drury », *Studio*, n°XXXVII, 1906, p. 3. Cité par MORRIS Edward, *op. cit.*, 2005, p. 253 : « found themselves, for once, in the closet association with a master mind, in contact with an individuality which was unlike any to which they had hitherto been accustomed ; and they were taught to see the traditions of their art in a new light. »

³⁸ Voir BEATTIE Susan, *The New Sculpture*, New Haven, Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press, 1983, p. 167.

³⁹ Voir MORRIS Edward, *op. cit.*, 2005, p. 84.

malheurs de mon pays. Il convenait d'être plus fort, plus laborieux que jamais. J'avais des dettes, je voulais les payer ; j'avais des souvenirs douloureux, il fallait les effacer ; j'avais des projets, je devais les mettre debout. Je n'eus d'ailleurs pas à me plaindre de l'accueil qui me fut fait, comme à tous les proscrits⁴⁰.

Dalou semble rapidement accepté par l'aristocratie londonienne, pourtant un témoignage d'un de ses praticiens, Édouard Lantéri (1848-1917) montre qu'il se sent incommodé vis à vis de sa nouvelle condition de portraitiste de l'aristocratie : « (...) La statuette n'est pas tombée du tout. C'est moi qui l'ai jetée par terre. Ce bibelot me dégoutait⁴¹ » révèle-t-il au sujet d'une statuette à l'effigie de Mademoiselle de Rothschild. Dans une lettre à son ami l'acteur Ernest Cornaglia (1834-1913), camarade de la Petite École, datée du 26 décembre 1878, le sculpteur s'exprime en ces termes sur les sculptures qui l'occupent à cette période :

Tu désires savoir ce que je fais, mon dieu, j'ai quelques bouts de travaux, ce qui est énorme par le temps qui court, les artistes d'aucuns pays ne semblent guère satisfaits, la Reine a été contente et m'a demandé autre chose, mais c'est toujours petit, petit comme tout, à vrai dire je suis mécontent de moi et de ce que je fais, je me sens vois tu, hors d'atmosphère⁴².

Il ajoute :

Rubens et Puget sont mes Dieux, c'est assez t'en dire peut-être, tant qu'ici j'ai traité des sujets very sweet, de douces mères et des enfants bien sages, on m'a serré la main affectueusement, mais voilà [sic] que moi qui n'était pas des plus satisfaits de mes produits j'attaque enfin le taureau par les cornes et je réussis car je te promets que j'ai réussi, alors tout change et je ne vois plus quand je rencontre un académicien qu'un homme au visage embarrassé et qui cherche à m'éviter (...) de tout cela je ris et m'en fiche, je garderai ce morceau la [sic] pour paris [sic] le jour ou [sic] cela sera possible et nous verrons bien qui se trompe, la bas [sic] je trouverais j'en suis certain un public moins effarouché des nudités qui ne sont pas traités a [sic] la façon des morceaux de savons anglais⁴³.

⁴⁰ Propos de Dalou rapportés par FORTHENY Pascal, « J. Dalou », *Revue d'art*, 1899, p. 18-19.

⁴¹ DREYFOUS Maurice, *op. cit.*, 1903, p. 66.

⁴² Fonds d'archives Jules Dalou, collection Orsay (RF2465).

⁴³ Lettre de Dalou à son ami Cornaglia datée du 9 avril 1879, Fonds d'archives Jules Dalou, collection Orsay RF2465 (Annexe 2E).

Un fait avéré est que Dalou, durant son séjour à Londres, détruisait bon nombre des œuvres qu'il venait de réaliser. Ces destructions se produisent-elles par mécontentement, du fait d'une trop grande exigence personnelle ? Ou par dégoût ? La question reste ouverte. Une étude menée par Ewa Lajer-Burcharth⁴⁴ sur le « moi » dans l'exil autour de Jacques-Louis David et citée dans le catalogue de l'exposition de 2009 *Dalou in England, Portraits of Womanhood (1971-1879)*, soulève la question de la condition psychologique de l'artiste durant son exil, comment son état mental influe sur le processus de création. Cette dernière considère que la répétition de thèmes comme la maternité, la couture, la lecture trouve son ancrage dans la sphère psychologique.

Ainsi la lecture, autre thème récurrent dans la période anglaise de Dalou serait une activité en accord avec l'exil. Cassandra Albinson⁴⁵ explique que la lecture est un acte d'isolement dans sa propre langue. Il n'a eu de cesse, pendant cette période, de croquer⁴⁶ son épouse occupée à lire livres ou journaux dans des postures des plus diverses. Très vite Dalou exécute des figures féminines aussi bien nues que vêtues, dans une pose alternant entre la station assise ou allongée, un livre à la main. Une des études les plus remarquables est sans doute *La Liseuse* (1873, ill. 376 – Cat. 176) conservée à Providence, au Museum of Art, Rhode Island School of Design. Cette statuette en terre cuite montre une jeune femme vêtue d'un peignoir et de chaussons d'intérieurs, à demi-allongée sur un sofa, plongée dans la lecture de son livre. Les détails sont, comme d'habitude chez Dalou, poussés à l'extrême. La jeune femme paraît absente, souriante et reposée. Elle vit la lecture comme moyen d'évasion tout comme la *Liseuse* de 1876 (ill. 377 – Cat. 182) ou encore la *Femme nue lisant dans un fauteuil* de 1878 (ill. 378 – Cat. 184).

Jugé en France pendant son absence en 1874, Dalou est condamné par contumace aux travaux forcés à perpétuité pour son action pendant la Commune⁴⁷. Dans une lettre en date du 27 janvier 1879 adressée à son ami Édouard Lindeneker le sculpteur s'attarde sur ses sentiments concernant l'exil :

⁴⁴ LAJER-BURCHARTH Ewa, *Necklines : the Art of Jacques-Louis David after the Terror*, London, Yale university press, 1999. Étude citée dans le cat. exp., *Dalou in England: Portraits of Womanhood, 1871-1879*, Leeds, Henry Moore Institute, 22 novembre 2008 – 22 février 2009, New Haven, Yale Center for British Art, 11 juin – 23 août 2009.

⁴⁵ Cat. exp., *Dalou in England, Ibidem*, p. 15.

⁴⁶ Voir carnets conservés dans le fonds Becker, Paris, musée du Petit-Palais, Archives.

⁴⁷ Voir TILLIER Bertrand, *La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine 1871-1914*, Seyssel, Champ Vallon, 2004.

À l'amnistie, mon pauvre ami, je n'y crois pas et je ne l'ai jamais espérée pour ma part (...). Il n'y a pas, comme tu le vois, de déception pour moi, je voudrais bien pourtant aller là-bas pour me retremper de temps en temps, car la vie que je mène ici est bien dure, je te le promets. C'est quelque chose comme l'exil et la prison ensemble : une chose trop difficile à expliquer par lettre. J'y renonce⁴⁸.

Dans une autre lettre il ajoute : « Quant à moi tu sais c'est toujours la même chose je ne vis que pour m'en aller le plus tôt que je pourrais, plus je réfléchis et plus ma conviction est profonde sur ce point que je suis ici dans une impasse⁴⁹. » Peu avant son retour pour Paris, il déclare à Cornaglia :

Je suis d'ailleurs assez occupé, j'ai énormément à [sic] faire avant de partir, ferais je tout ce que je désire tout ce que je devrais ? J'en doute, je crains beaucoup que le temps ne vienne à me manquer. J'ai quelques niaiseries à finir, ce sont toujours ces choses là qui prennent le plus de temps (...). Hélas ! mon ami si tu savais combien peu de choses je laisse, on a cru toi tout le premier, que ma situation était brillante ici, je te détromperai quand nous pourrons causer, mais en peu de mots je puis toujours te dire ceci : au point de vue affaire, c'est la misère, au point de vue artistique, une impasse, aucun espoir aucun avenir, voilà [sic] ce que j'abandonne, mon choix est fait, je préfère si les circonstances m'y obligent travailler pour les autres à [sic] Paris, que pour moi à [sic] Londres ; quand j'ai parlé de ma résolution à [sic] des amis anglais, on m'a parfaitement compris, approuvé et félicité ; les artistes eux-mêmes savent fort bien qu'ici je n'ai rien à [sic] espérer ; faire des petites statuettes d'appartement, donner des leçons de sculpture aux petits jeunes gens et aux demoiselles c'est-à-dire vieillir en repetant [sic] la même phrase comme une serinette c'est tout : il n'y a pas à [sic] hésiter. Je ne me dissimule pas qu'à Paris la lutte sera vive de toutes façons, j'en sais déjà quelque chose, mais le terrain est fécond et lutter c'est vivre. J'essaierai de garder, si possible, un coin pour travailler au besoin, bien que d'avance j'ai la conviction que cela ne servira de rien, c'est tout ce que je peux faire quant au professorat qui seul m'a empêché de crêver [sic] de faim ici, je ne puis le garder en étant à [sic] Paris⁵⁰.

⁴⁸ DREYFOUS Maurice, *op. cit.*, 1903, p. 92-93.

⁴⁹ Lettre de Dalou à son ami Cornaglia datée du 3 août 1879, Paris, musée d'Orsay, Fonds d'archives Jules Dalou (RF2465).

⁵⁰ Lettre de Dalou à son ami Ernest Cornaglia datée du 3 décembre 1879, Paris, musée d'Orsay, Fonds d'archives Jules Dalou (RF2465).

Sa production de sculptures intimistes, ces œuvres charmantes, considérées par le sculpteur comme des niaiseries, plus encore comme des « inepties que mon agréable métier comporte⁵¹ », ne correspondent pas à son idéal que constitue le monument, elles « ne sont pas le cœur de son ambition d'artiste⁵² » comme le précise Amélie Simier. Sans cesse motivé par son retour en France, Dalou tente pendant la période de l'exil de ne pas se faire oublier. Bénéficiant de soutiens lui permettant de relayer ses œuvres en France, des articles consacrés au sculpteur en exil sont publiés dans la revue *L'Art*⁵³. L'artiste participe également aux Expositions universelles de Vienne en 1873 et de Philadelphie en 1876 où il expose une *Brodeuse* en bronze, choix stratégique s'il en est puisqu'il s'agit de l'œuvre grâce à laquelle il a acquis la célébrité avant son départ. En 1874 il est convié à présenter une de ses récentes productions à l'occasion de l'exposition de la Society of French Artists, organisée dans les locaux londoniens du marchand Paul Durand-Ruel. Dalou y expose alors *Une Paysanne française*. L'année suivante, il y présente trois portraits, ceux de *M^{rs} Wynne* (ill. 379), *J.E. Boehm* et *M^{rs} Alma-Tadema*⁵⁴.

Après une longue période où Dalou a été dans l'attente de son éventuel retour en France, il apprend la nouvelle le 20 mai 1879 de l'amnistie générale décrétée par le nouveau gouvernement républicain sous la présidence de Jules Grévy. Le sculpteur rentre définitivement à Paris en avril 1880 et s'installe avec sa famille au 22 avenue du Maine. Il occupe alors très rapidement un atelier au 95 rue de Vaugirard, atelier qu'il quitte en 1884 pour celui qu'il occupe jusqu'à sa mort au 18 bis impasse du Maine. De sa riche et abondante correspondance avec Ernest Cornaglia (1834-1913), nous apprenons son projet de participer au concours pour le *Monument à la République* lancé par le conseil municipal de Paris en 1879. Cela marque incontestablement le retour de Dalou sur la scène artistique parisienne.

Dès son retour à Paris, nous constatons une rupture avec les sujets intimes. Il n'envoie d'ailleurs plus ce genre de sujets aux Salons parisiens. Dans son étude sur la sculpture européenne du XIX^e siècle dans les collections de la National Gallery of Art de Washington, Suzanne Glover Lindsay affirme que : « Depuis 1880, quand Dalou retourna à Paris, il rejeta

⁵¹ Lettre de Dalou à son ami Ernest Cornaglia datée du 6 avril 1878, Paris, musée d'Orsay, Fonds d'archives Jules Dalou (RF2465).

⁵² SIMIER Amélie, « Redécouvrir Jules Dalou », cat. exp. *Jules Dalou le sculpteur de la République*, Paris, musée du Petit-Palais, 18 avril-13 juillet 2013, p. 16.

⁵³ *Ibidem*, p. 27.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 438.

les thèmes intimistes centrés sur la femme⁵⁵. » Edward Morris ajoute que : « Le sculpteur lui-même, avec son esprit qui devait certainement être déjà occupé aux grands monuments politiques comme son Triomphe de la République (Place de la Nation, Paris), qui fut commencé en Angleterre, était assez méprisant envers ces plus petits travaux⁵⁶. » L’auteur poursuit son jugement en apportant une citation de Drury, un des élèves anglais de Dalou qui pensait que Dalou « ne devait pas prendre le même plaisir dans ces petites œuvres et qu’il les considérait seulement comme étant de seconde importance⁵⁷. » Même si Dalou continue, après son retour à Paris, de produire de temps à autre des figures intimistes comme sa série de *Baigneuses* (ill. 380 – *Cat. 185*) qu’il poursuit bien après son retour⁵⁸, son art se tourne alors indéniablement vers les grands programmes républicains, en particulier les monuments et les portraits de grands hommes ainsi que vers un réalisme social.

Le séjour forcé de Dalou en Angleterre, qui dure presque dix ans, engendre une réelle incidence sur son art. Là-bas il réalise des œuvres à caractère intimiste qu’il n’aurait peut-être jamais exécutées s’il n’avait pas été forcé de quitter la France. Il réussit rapidement à se faire une réputation dans le milieu artistique de l’Angleterre victorienne. Il s’est établi une carrière riche de succès avec ses statuette et bustes en terre cuite qui répondaient parfaitement au goût anglais. La période anglaise de Dalou est représentative d’une forme de sculpture intimiste, facette qu’on ne retrouve pas dans la statuaire publique aux accents républicains qu’il réalise dès son retour en France conditionné par le *Triomphe de la République*, ni dans son projet de *Monument aux ouvriers*, sans oublier le *Monument à Eugène Delacroix* (1887-1890), le *Monument à Jean-Charles Alphand* (1891-1899) ou encore le surprenant *Monument à Émile Levassor* (1898-1907), ni dans le réalisme social de ses statuette des années 1880-1890.

⁵⁵ BUTLER Ruth et LINDSAY Suzanne Glover, *European Sculpture of the Nineteenth Century*, Washington, National Gallery, 2000, p. 101. Citation originale : « By 1880, however, when Dalou returned to Paris, he rejected the woman-centered intimist themes. »

⁵⁶ MORRIS Edward, *op. cit.*, 2005, p. 252-252. Citation originale : « The sculptor himself, with his mind perhaps already on great political monuments such as his *Triumph of the Republic* (Place de la Nation, Paris), which was begun in England, was rather contemptuous of these slighter works. »

⁵⁷ BEATTIE Susan, *The New Sculpture*, New Haven, Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press, 1983, p. 19. Cité *Ibidem*, p. 253 : « His English pupil Drury, who greatly admired the “exquisite” English statuette, commented that Dalou “did not take the same pleasure in these smaller works and only considered them of secondary importance”. »

⁵⁸ Voir chapitre 7.

5.2 Medardo Rosso sculpteur de sensations

Le sculpteur italien Medardo Rosso (1858-1828) se positionne sans doute dans le dernier quart du XIX^e siècle comme le plus français des Italiens à Paris. Après plusieurs séjours parisiens entre 1886 et 1889 occasionné par sa participation tant aux Salons de la SAF qu'à l'Exposition universelle de 1889, le sculpteur s'y établit jusqu'à la fin de ses années de créations. Cet auteur de « sculptures pour les lecteurs de Huysmans et de Mallarmé⁵⁹ » pour reprendre une expression chère à Julius Meier-Graefe obtient la naturalisation française en 1902. Ses œuvres les plus intimistes ont été créées dans la capitale. Quelle place l'intimité occupe-t-elle dans son art ? Pourquoi Rosso porte l'étiquette de sculpteur impressionniste et pourquoi y-a-t-il une sculpture impressionniste ?

L'artiste possède une activité artistique bien singulière alliant pratique d'atelier et « *bozzetto* (esquisse grossière) [élevé] au rang d'œuvre finie⁶⁰. » Rosso constitue donc une voie singulière pour aborder l'intime en sculpture par le biais de ses idées esthétiques. Après un début de carrière à Milan, le sculpteur effectue son entrée sur la scène artistique parisienne dans un climat favorable à la représentation de l'intime, développant les préceptes d'une sculpture dite impressionniste depuis une démarche empirique jusqu'à son déclin.

5.2.1 Les débuts de Rosso

Au début de sa carrière, suite à son exclusion de l'Académie Bréra de Milan, Medardo Rosso expose trois têtes et une statuette à l'Esposizione Internazionale di Belle Arti à Rome⁶¹ en avril 1883. Il s'agit là de sa première participation à une exposition romaine, exposition où il présente quatre œuvres dont « leurs surfaces rugueuses et l'observation aiguë de caractères ordinaires montrent bien ce que Rosso doit au sculpteur le plus important de Milan à l'époque,

⁵⁹ Citation empruntée à Julius Meier-Graefe. Citation originale d'après la réédition de 1966, p. 470 [Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst*, volume 3, Siebentes Buch : die Farbe in der Skulptur, « Impressionismus in der Plastik »] : « Es ist die Plastik für ätherische Menschen, die sich von den groben Interessen der lärmenden Welt in stille Alkoven zurück ziehen, Sensitive, die ein Harfenton in Schwingung bringt, die ein klares Wort verletzt, Sehnsüchtige, die nach seltenen Blumen dürsten ; die Plastik für die Leser der Huysmans und Mallarmé. » MEIER-GRAEFE Julius, « Die Farbe in der Skulptur – Impressionismus in der Plastik », *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, II, Munich, R. Piper & co Verlag, [1902] 1966, p. 504.

⁶⁰ KRAUSS Rosalind, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, [1977] 1997, p. 37.

⁶¹ 1883: Rome, Esposizione Internazionale di Belle Arti : *Un Cantante a spasso (Chanteur sans engagement)*, *In esplorazione (Tirailleur)*, *A zonzo (El Locch)* et *Dopouna scappata (Gavroche)*.

Giuseppe Grandi⁶². » Une photographie⁶³ (ill. 381) prise la même année dans son atelier milanais du 12 via Solferino nous renseigne sur les œuvres qui l'occupaient à cette époque. Nous y remarquons notamment *Amor materno* (*Amour maternel* ou *Mère et enfant* ou *Mère et son enfant endormis*) (ill. 382 – Cat. 263) disposée à côté de la copie de la *Madone Medicis* de Michel-Ange. Notons que *Mère et son enfant endormis* constitue la première représentation d'enfant par Rosso ainsi que l'une des premières œuvres qu'il expose à Paris à l'occasion du salon de la SAF de 1886. Le critique Edmond Thiaudière accorde une large part de son article publié dans *L'Opinion* aux œuvres de Rosso. Il contribue ainsi à révéler le talent de Rosso aux amateurs d'art en France : « Voici un sculpteur italien qui sort joliment des italienneries habituelles. Ce n'est pas un dentelier en marbre faisant un travail exquis, mais un peu trop mièvre et précieux. C'est même tout le contraire. Loin de s'amuser à ajourer le marbre, il demande au bronze de traduire en de puissantes pochades ou ébauches des impressions neuves. Il fonde ainsi et magistralement la sculpture impressionniste⁶⁴. » Thiaudière poursuit son plaidoyer avec l'encensement de *Mère et son enfant endormis* :

Peut-être le tête-à-tête intitulé *Une Mère et son enfant endormis* révèle-t-il encore plus la génialité chez l'artiste. Ces deux têtes entrevues dans la pénombre, comme à la lueur d'une veilleuse ou à celle des premières clartés de l'aube, ont, à notre humble avis, une valeur artistique de premier ordre. Il appartient à Medardo Rosso de rendre le témoignage le plus flatteur que puisse rendre un artiste, c'est d'avoir fait quelque chose d'absolument nouveau dans le domaine de son art⁶⁵.

Ce groupe reproduit en bronze, rend compte d'un modelé grené laissant apparaître les marques de doigts si spécifiques à Rosso, capable de traduire la fugacité d'un moment de tendresse entre une jeune mère et son bébé, dormant joue contre joue. Rosalind Krauss a longuement étudié le modelé rendu par les subtils jeux d'ombres et de lumières dans quelques œuvres de Rosso, en particulier dans *Mère et Enfant endormi* (1883) où le sculpteur parvient à attirer l'œil du spectateur sur un point précis mais pourtant caché. Krauss explique alors :

⁶² ARGENCOURT Louise d' et DRUICK Douglas W., *Un Autre XIX^e siècle. Peintures et sculptures de la collection de M. et Mme Joseph M. Tanenbaum*, Ottawa, Musées nationaux du Canada, 1978, notice n°88, p. 234.

⁶³ Voir MOLA Paola et VITTUCCI Fabio, *Medardo Rosso. Catalogo ragionato della scultura*, Milano, Skira, 2009, p. 49.

⁶⁴ THIAUDIÈRE Edmond, « Au Salon : la sculpture », *L'Opinion*, 2 juin 1886.

⁶⁵ *Ibidem*.

Les surfaces exposées des visages, qui rappellent continuellement le toucher du sculpteur les modelant, renvoient, à cause de cette ombre, à la zone de contact la plus intense et la plus poignante qui soit : celle où se rencontrent la joue cachée de la mère et le front enseveli de l'enfant. Tout se passe comme si Rosso avait senti qu'il ne suffirait pas simplement de dégager les personnages du fond du relief : il nous permet de saisir une aire d'interaction si profondément enfouie dans le matériau de la sculpture que ni les doigts du sculpteur ni notre regard ne peuvent l'atteindre. Par-delà la virtuosité du modelé qui permet à la lumière d'ouvrir et de pénétrer les surfaces, l'œuvre recèle un territoire invisible de la forme dont Rosso est comme poussé à rendre compte⁶⁶.

À ses débuts, en Italie vers 1884, à Milan en particulier, Medardo Rosso est encore influencé par les artistes du cercle de la *Scapigliatura* prônant la « fusion des arts, analyse des sensations, démarches expérimentales, anticonformisme et antiacadémisme⁶⁷ » et évoluant vers une tendance réaliste au début des années 1880 comme le précise Giovanni Lista⁶⁸. En sculpture, un des principaux artistes de la *Scapigliatura* est Giuseppe Grandi (1843-1894), lequel tentait d'intervenir sur le rapport entre la figure et son espace environnant « en s'attachant à multiplier les aspérités des volumes et à fragmenter les surfaces par des variations du modelé, des effets de touche picturale ou des cassures rythmiques qui devaient accrocher et dynamiser la lumière⁶⁹. » Cependant au contraire de Grandi, Rosso privilégie les sujets véristes, liés aux « thèmes sociaux de la vie urbaine⁷⁰ ». En cela il se rapproche davantage de la seconde vague de la *Scapigliatura* plus proche de la réalité sociale. Felice Camerini (1844-1913), un des idéologues de cette seconde tendance, apôtre du naturalisme devenu le protecteur et mécène du jeune sculpteur, entendait par l'idée d'une sculpture impressionniste : « des sculptures conçues comme impressions visuelles et psychiques du monde réel, images de la vie telle qu'elle est, descriptions analytiques de la réalité humaine, portraits exécutés d'après « le vrai », sans les conventions de l'art académique ou les sublimations du romantisme⁷¹. » Dans ce contexte et comme le rappelle Giovanni Lista en précisant la signification du mot « impression » dans l'art italien de cette époque comme le « dérivé du langage photographique et associé au réalisme de l'immédiateté visuelle⁷² », Medardo Rosso semble imprégné des idées du vérisme social, qui le

⁶⁶ KRAUSS Rosalind, *op. cit.*, [1977] 1997, p. 28.

⁶⁷ LISTA Giovanni, *Medardo Rosso. Destin d'un sculpteur 1858-1928*, Paris, l'Echoppe, 1994, p. 18.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 19.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*, p. 23.

⁷² *Ibidem*.

mènent tout naturellement vers son « impressionnisme sculptural⁷³ ». Ce vérisme est atteint par le sculpteur lorsqu'il réalise, vers 1883, une maquette pour un monument funéraire intitulée *Ultimo bacio (Ultime baiser)* (ill. 383 – Cat. 383) présentant une jeune femme couchée au sol, « la figure collée à une ouverture grillagée⁷⁴ » déposant ainsi un ultime baiser. Cette œuvre, dont le thème semble inspiré par *M^{me} Raspail disant adieu à son mari* (1854) d'Antoine Etex (ill. 384), témoigne par la dislocation des formes, en particulier dans la robe de la jeune femme, de l'esthétisme de Rosso ainsi que de son ambition qui était d'« abolir les conventions pour faire triompher « le vrai », l'observation du réel et les thèmes sociaux du vérisme contre toute tradition académique ou romantique⁷⁵. » Dans *Passages*, Rosalind Krauss revient sur cette œuvre qui repose selon elle « sur un récit théâtralisé et sur les possibilités scénographiques du relief⁷⁶ », s'insérant dans un espace fictif, invisible mais dont la charge symbolique est omniprésente. Cet espace contient pour Krauss « La métaphore centrale de l'œuvre [qui] relie ce qui se situe hors d'atteinte du spectateur comme du personnage à cet Au-delà absolu qu'est l'espace de la mort⁷⁷. » La notion de vérisme, telle qu'elle est employée par Rosso, peut paraître plus pertinente que le réalisme pour aborder la sculpture intimiste.

Rosso se tourne alors vers Paris, dans l'espoir de pouvoir faire triompher son rêve d'art moderne. Après quelques courts séjours dans la capitale française au cours desquels il a l'occasion de travailler auprès de Dalou et de rencontrer Rodin, de participer en 1886 au Salon de la SAF ainsi qu'au Salon des Indépendants⁷⁸, puis à l'Exposition universelle de 1889, il s'y installe en 1889 et ce pour une durée de huit ans.

5.2.2 Préceptes d'une sculpture impressionniste : une voie vers l'intime

De quelle façon l'impressionnisme se rattache-t-il à la sculpture ? Comment constitue-t-il un vecteur pour l'intime ? La genèse du mot et du courant impressionniste est bien connue. Rappelons toutefois que les indépendants ou plus précisément les artistes se réclamant de la « Société anonyme coopérative d'artistes-peintre, sculpteurs, graveurs, etc... » exposent pour la première fois en avril 1874 dans l'atelier de Nadar au 35 boulevard des Capucines à Paris.

⁷³ *Ibidem*, p. 24.

⁷⁴ LE NORMAND ROMAIN Antoinette, *Mémoire de marbre. La sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris, Mairie de Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1995 p. 162, fig. 189.

⁷⁵ LISTA Giovanni, *op. cit.*, 1994, p. 27.

⁷⁶ KRAUSS Rosalind, *op. cit.*, [1977] 1997, p. 38, note 12.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ 1886 : Paris, SAF, n°4493 *Gavroche* (tête, bronze), n°4494 *Une mère et son enfant endormis* (groupe, bronze) / 1886 : Paris, Salon des Indépendants (il y expose sous la section autonome du Groupe des Artistes Indépendants), *Portrait de vieille femme* (bronze) et *Buste d'un troupier* (bronze).

Cette exposition, devenue *a posteriori* la première exposition impressionniste regroupe des artistes tels que Paul Cézanne (1839-1906), Edgar Degas, Armand Guillaumin (1841-1927), Claude Monet, Berthe Morisot, Camille Pissarro, Auguste Renoir (1841-1919) ou encore Alfred Sisley (1839-1899). Le néologisme « impressionnisme » utilisé par ces artistes pour se signaler, puise son origine dans le célèbre tableau de Claude Monet intitulé *Impression, soleil levant* (1872, ill. 385) et dans le compte rendu satirique de l'exposition que Louis Leroy publie dans le *Charivari* où l'auteur fait état des impressions qu'il a ressenties face au tableau de Monet. Le mouvement pénètre alors la sphère de l'émotion, de la sensibilité, proche des préoccupations intimistes d'alors. Au total, huit expositions impressionnistes se déroulent à Paris entre 1874 et 1886 et ce n'est qu'au cours de la troisième exposition, celle de 1877, que le mouvement regroupant à l'origine des artistes d'une grande diversité stylistique adopte officiellement le terme d'impressionnisme. Déjà en 1867 le critique d'art Jules-Antoine Castagnary met l'accent sur ce qui allait régir la nouvelle peinture : « Qu'est-il besoin de remonter dans l'histoire, de se réfugier dans la légende, de compulsier les registres de l'imagination ? La beauté est sous les yeux, non dans la cervelle ; dans le présent, non dans le passé ; dans la vérité, non dans le rêve ; dans la vie, non dans la mort. L'univers que nous avons là, devant nous, est celui-là même que le peintre doit traduire⁷⁹. » L'impressionnisme en tant que « forme extrême du naturalisme⁸⁰ », s'inspire alors des préceptes énoncés en 1867 par Castagnary. Le mouvement regroupe principalement des peintres peignant directement, sans préparation préalable de la toile, la peinture directe résultant alors, selon Richard Bretell⁸¹, de l'impression. Bretell fait de la rupture avec l'espace un des préceptes de l'impressionnisme aussi bien en peinture qu'en sculpture. L'auteur prétend alors que l'artiste représente « non pas la réalité mais une image optique de cette réalité, produit de son esprit et non de la nature. Cette substitution dans la conscience artistique d'une conception optique ou bidimensionnelle de la réalité à l'ancienne conception physique et tridimensionnelle constitue un changement paradigmatique fondamental⁸². » En

⁷⁹ CASTAGNARY Jules-Antoine, « Salon de 1867-Le naturalisme », in CASTAGNARY Jules-Antoine, *Salons*, volume 1 : 1857-1870, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892. Initialement paru sous forme d'article dans la *Liberté* des 25, 28 mai et 7 juin 1867.

⁸⁰ CHEVILLOT Catherine, « La sculpture impressionniste », cat. exp. *Degas sculpteur*, Roubaix, La Piscine-musée d'art et d'industrie André Diligent, 8 octobre 2010-16 janvier 2011 p. 54.

⁸¹ BRETELL Richard, *Impressions, peindre dans l'instant : les impressionnistes en France 1860-1890*, Paris, Hazan, 2000, p. 203. Publié à l'occasion de l'exposition : *Impression, Painting quickly in France, 1860-1890*, Londres, National Gallery, 1^{er} novembre 2000-28 janvier 2001, Amsterdam, Van Gogh Museum, 2 mars-20 juin 2001, Williamstown, Clark Art Institute, 16 juin-9 septembre 2001, p. 203.

⁸² *Ibidem*, p. 60. Cité in CHEVILLOT Catherine, *Paris, creuset pour la sculpture (1900-1914)*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain de l'université Paris-Ouest Nanterre La Défense sous la direction de Thierry Dufrêne soutenue le 21 janvier 2013, p. 122. Thèse publiée : CHEVILLOT Catherine, *La Sculpture à Paris : 1905-1914, le moment de tous les possibles*, Vanves, Hazan, 2017.

cela l'imprégnation de l'artiste et par-là la part intime de son être semble primordiale. La vérité et la sincérité artistique sont les grands préceptes qui renvoient à la modernité inhérente à l'impressionnisme. Si l'impressionnisme apparaît en peinture, est-ce un mouvement qui appartient uniquement à ce médium ? De quelle façon l'impressionnisme peut-il se rattacher à la sculpture ? Comment constitue-t-il un vecteur pour l'intime ?

Le terme de sculpture impressionniste⁸³, comme le précise Catherine Chevillot dans sa thèse de doctorat⁸⁴ portant sur la sculpture à Paris entre 1900 et 1914, voit d'abord le jour en Italie avec le critique Felice Camerini qui est le premier, dès les années 1880, à l'employer pour les sculptures de Medardo Rosso, terme repris par Rosso lui-même dans la décennie suivante et porté au plus haut en France par Edmond Claris dans son ouvrage *De l'Impressionnisme en sculpture* (1902)⁸⁵, fruit d'une enquête menée auprès d'artistes, de collectionneurs et critiques d'art, ainsi que par Camille de Sainte-Croix (1859-1915)⁸⁶ qui s'est fait le chantre du conflit qui opposait Rosso à Rodin au tournant du siècle. En cause, le *Balzac* (ill. 386 – Cat. 254) de Rodin que Rosso jugeait trop proche de son *Homme de courses* (ill. 387). Là où Gustave Geoffroy semble exclure la sculpture de l'impressionnisme⁸⁷, le peintre Jean-François Raffaëlli englobe toute formes artistiques : « J'ajouterais à cette définition [celle donnée par Gustave Geoffroy] ce qu'est, ce que doit être, à mon sens, un impressionniste : *L'impressionniste est celui qui, fortement impressionné par les idées de la nature, se voit impérieusement obligé de fixer au moyen de son art cette suggestion subie, et qu'il transmettra à l'image de son tempérament, sous la forme d'une œuvre d'art*⁸⁸. »

Comment et dans quelle mesure une notion qui *a priori* semble réservée aux peintres peut-elle se traduire par une approche intimiste de la sculpture ?

⁸³ Catherine Chevillot s'est attachée à fournir un état de la question concernant l'apparition en France du terme « sculpture impressionniste » dans le catalogue de l'exposition *Degas sculpteur*, Roubaix, La Piscine-musée d'art et d'industrie André Diligent, 8 octobre 2010-16 janvier 2011, p. 53.

⁸⁴ CHEVILLOT Catherine, *op. cit.*, 2013 et *op. cit.*, 2017.

⁸⁵ CLARIS Edmond, *De l'Impressionnisme en sculpture*, Paris, Éditions de « La Nouvelle Revue », 1902. Cet ouvrage a pu paraître grâce au soutien financier d'Etha Fles. Voir LISTA Giovanni, *Medardo Rosso. Destin d'un sculpteur*, Paris, L'Échoppe, 1994, p. 131.

⁸⁶ Camille de Sainte-Croix, « La sculpture impressionniste », *Le Petit Journal*, 5 octobre 1907. Camille de Sainte-Croix consacre en 1896 un article à Medardo Rosso en réponse à celui de Camille Mauclair : MAUCLAIR Camille, « Choses d'art », *Mercure de France*, décembre 1895, p. 410-413 et SAINTE-CROIX Camille de, « Medardo Rosso », *Mercure de France*, mars 1896, p. 378-391.

⁸⁷ Voir CLARIS Edmond, *op. cit.*, 1902, p. 88 : Jean-François Raffaëlli dans son argumentaire reprend la définition que donne Gustave Geoffroy de l'impressionnisme, dans sa troisième série de la *Vie artistique* : « L'impressionnisme, c'est une peinture qui va vers le phénomène, vers l'apparition et la signification des choses dans l'espace et qui veut faire tenir la synthèse de ces choses dans l'apparition d'un moment. »

⁸⁸ *Ibidem*.

L'impressionnisme de Rosso, même si sa genèse est concomitante des huit expositions impressionnistes parisiennes qui se tiennent entre 1874 et 1886, ne semble pas être lié avec le mouvement pictural français. En effet comme le mentionne Anne Pingéot dans la traduction d'une citation de Paola Mola, l'impressionnisme, « selon une terminologie courante de l'ambiance milanaise [...] n'impliquait aucun lien de dépendance directe avec le mouvement pictural français et [...] identifiait plutôt vérisme et impressionnisme⁸⁹. » Dans un article paru dans le *Daily Mail* en date du 17 octobre 1907, Medardo Rosso a pris soin d'explicitier les préceptes de la sculpture impressionniste tels qu'il les entendait, remettant par là en cause la troisième dimension :

Il n'y a plus besoin de tourner autour d'une œuvre en argile, ou en bois, ou en bronze, ou en marbre que de tourner autour d'une peinture sur toile ; et conçue ainsi, une sculpture sera infiniment suggestive, intimement vivante, homogène et magnifique. [...] Une sculpture n'est pas faite pour être touchée, mais pour être vue à telle ou telle distance, selon l'effet voulu par l'artiste. Les mains ne nous permettent pas de porter à la conscience les valeurs, les tons, les couleurs – en un mot, la vie de la chose. Pour saisir la signification intérieure d'une œuvre d'art, nous devons compter totalement sur l'impression visuelle ainsi que sur toutes les résonances qu'elle éveille dans la mémoire et la conscience, et non sur le toucher des doigts⁹⁰.

L'impressionnisme, dans son acception la plus large, repose sur l'impression. La première impression est précisément ce qui importe chez Rosso. Il guette alors cet instant fugace qui est à ses yeux le seul empli de vérité et il cherche à traduire la première impression qu'il ressent face à quelqu'un ou quelque chose. Ce sentiment très personnel, n'appartenant *a priori* qu'à l'artiste, ancre alors une œuvre dans la sphère de l'intime. À l'impression, Rosso ajoute l'émotion, selon lui : « L'art est un langage émotionnel ; et la précision mathématique ne se prête pas à l'expression de nos émotions⁹¹. » Le sculpteur déclare dans l'ouvrage de Claris : « Ce qui importe pour moi en art, c'est de faire oublier la matière. Le sculpteur doit, par un

⁸⁹ MOLA Paola, « Gli anni della formazione di Medardo Rosso alla luce di un epistolario inedito », in cat. exp. *Mostra di Medardo Rosso*, Milan, Palazzo della Permanente, 1979, p. 39 cité in PINGÉOT Anne, « Medardo Rosso », cat. exp. *Italiens. L'art italien à l'épreuve de la modernité 1880-1910*, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 décembre 2000-11 mars 2001, Paris, musée d'Orsay, 9 avril-15 juillet 2001, p. 161 [article complet p. 158-189] et p. 167 note 19. Citation originale : « Secondo una terminologia corrente nell'ambiente milanese non implicava nessun legame di dipendenze diretta dal movimento pittorico francese e piuttosto identificava verismo con impressionismo. »

⁹⁰ ROSSO Medardo, *La Sculpture impressionniste. Textes et chronologie établis par Giovanni Lista*, Paris, L'Échoppe, 1994, p. 127-128.

⁹¹ *Ibidem*, p. 127.

résumé des impressions reçues, communiquer tout ce qui a frappé sa propre sensibilité, afin qu'en regardant son œuvre, on y trouve entièrement l'impression visuelle qu'il a ressentie lorsqu'il a observé la nature⁹². » Dans ce précepte, Rosso trouve un suiveur en la personne de Paul Troubetskoï (1866-1938)⁹³. Dans l'ouvrage de Claris, Raffaëlli fait également de ce prince russe né en Italie et ayant débuté ses études artistiques à Milan, disciple de Rosso, un sculpteur impressionniste. Le peintre parle du prince sculpteur en ces termes :

Le prince Troubetskoï, à l'Exposition universelle, dans un ensemble de sculptures, nous a donné, lui aussi, de magnifiques morceaux de sculpture impressionniste, c'est-à-dire de sculpture où la vie prime la forme exacte, où la vue d'ensemble prime le détail, où la composition harmonique est dans l'intensité de l'impression, et non pas dans une composition pénible et patiente d'un geste décoratif et banal appris dans les musées et les écoles⁹⁴.

D'abord connu en tant qu'animalier, le sculpteur devient un habitué des portraits mondains et « porte à sa perfection le genre du « portrait-statnette », menues figures en terre grise souvent associées à des animaux, fondues à cire perdue par Hébrard, Valsuani, Rudier⁹⁵ » et ce particulièrement après son installation à Paris en 1906. Dans cette veine, celui qualifié par Apollinaire de « Michel-Ange du minuscule » réalise vers 1908-1909 *Garçon au lévrier* (ill. 388 – Cat. 281) reprenant le motif de l'enfant au chien rendu célèbre par Carpeaux⁹⁶. Le chien occupe une place prépondérante dans *Amis fidèles* (1908, ill. 389 – Cat. 279), groupe représentant une fillette embrassant avec la plus grande affection son chien. Cette statuette au modelé vif témoigne de l'amour de la fillette pour l'animal. Ce genre de figure composée d'une petite fille et d'un animal était considéré par Achille Segard en 1910 comme des chefs-d'œuvre⁹⁷. Le sculpteur réalise *Mère et enfant* (ill. 390 – Cat. 278) en 1898, œuvre au sujet intimiste s'il en est, celui d'une jeune mère qui embrasse l'enfant blotti dans ses bras. Il serait tentant de voir dans les traits de la jeune mère ceux d'Elin que l'artiste rencontre en 1898 et qu'il épouse quatre ans plus tard mais le premier et unique enfant du couple ne naît pas avant

⁹² CLARIS Edmond, *op. cit.*, 1902, p. 51.

⁹³ LAURENT Nicolas, *Sculpteurs et sculptures russes, itinéraires nationaux et européens, entre dépendances et autonomies, des années 1860 à la fin des années 1910*, thèse en préparation à l'Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense sous la direction de Ségolène Le Men et de Claire Barbillon.

⁹⁴ CLARIS Edmond, *op. cit.*, 1902, p. 89-90.

⁹⁵ GRIONI John S., « Le sculpteur Troubetskoï, Parisien d'élection », *Konsthistorisk tidskrift*, 1993, vol. 62, p. 24.

⁹⁶ Voir chapitre 2.

⁹⁷ SEGARD Achille, « The Sculpture of Prince Paul Troubetskoï », *The Studio*, volume 48, 1910, p. 273. Citation originale : « It is those figures of little girls and of animals which are his masterpieces. »

1905. Ici, plus qu'un portrait fidèle, il s'agit avant tout, selon les préceptes de la sculpture impressionniste, de suggérer les sentiments. Le groupe rencontre un franc succès lors de sa *présentation* dans la salle Troubetskoï du pavillon russe de l'Exposition universelle de 1900⁹⁸. Vers 1907 Troubetskoï laisse un vibrant hommage de son épouse et de leur fils avec le double portrait *Elin et Pierre Troubetskoï* (ill. 391 – Cat. 280) montrant l'enfant alors âgé de deux ans assis sur les genoux de sa mère. En 1890 le sculpteur exécute un vibrant portrait du peintre italien Alberto Pasini (1826-1899) tenant sa fille dans ses bras afin de la consoler de son chagrin. Le titre original de l'œuvre *Impressione dal vero*⁹⁹ (*Impression d'après nature*) (ill. 392 – Cat. 277) est évocateur de la mouvance artistique à laquelle se rattache Troubetskoï. L'artiste dont les œuvres paraissent aussi sensibles qu'instinctives, est un adepte de l'instantanéité en sculpture. Proche des impressionnistes, il occupe une salle à lui seul à l'occasion de la première Sécession de Rome en 1913 organisée pour les impressionnistes et les néo-impressionnistes.

Un autre pilier de l'impressionnisme est l'émotion. Ce sentiment est précisément ce qui anime Medardo Rosso lorsqu'il réalise *Aetas aurea* (*L'Âge d'or*) en 1886 (ill. 393 – Cat. 393), double buste présentant son épouse Giuditta embrassant passionnément leur jeune fils Francesco. À cette époque Rosso traverse une période difficile : la perte de sa mère en novembre 1884, son mariage avec Giuditta Pozzi en avril 1885 et la naissance de leur fils en novembre de la même année constituent de grands bouleversements. Rosso, par le pouce de la mère qui s'enfonce dans le joue du bébé, met l'accent sur la vigueur de l'embrassade, un peu comme si la mère symbolisait le sculpteur modelant sa sculpture devenant ainsi une métaphore du sculpteur¹⁰⁰. Ici seules les chaires des visages et du bras droit de la mère se détachent une masse de cire à peine lisible. Comme pour *Mère et enfant endormis* (ill. 382 – Cat. 263), aucune place n'est laissée au vide, Rosso réitère une zone de contact où les visages semblent se fondre devenant ainsi le prolongement de l'un et de l'autre. *L'Âge d'or* constitue une création charnière dans l'œuvre du sculpteur qui parvient à créer en sculpture un équivalent de l'impressionnisme,

⁹⁸ Paris, 1900, exposition universelle, groupe II, classe 9, n°108. Paul Troubetskoï y présentait au total seize œuvres. Le sculpteur remporte alors le grand prix de sculpture pour son célèbre portrait de *Robert de Montesquiou*. Voir aussi cat. exp. *Paris 1900 : La ville spectacle*, Paris, Petit Palais, 2 avril-17 août 2014.

⁹⁹ Voir catalogue illustré de la première biennale de Venise, 1895, n°434.

¹⁰⁰ Voir à ce sujet : COOPER Harry, « Ecce Rosso ! », in cat. exp. *Medardo Rosso : second impressions*, Cambridge, Fogg Art Museum of the Harvard University Art Museums, July 19, 2003-October 26, 2003, Saint-Louis, Saint-Louis Art Museum, November 21, 2003-February 15, 2004, Dallas, Nasher Sculpture Center, April 3, 2004-June 20, 2004, p. 1-21.

c'est « à bien des égards la première œuvre de Rosso qui témoigne du plein épanouissement de son art¹⁰¹. »

En 1904 l'historien de l'art allemand Julius Meier-Graefe (1867-1935) publie *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst*, ouvrage dans lequel il consacre un chapitre à Medardo Rosso et un autre à Rodin. L'auteur soulève alors un aspect fondamental dans l'art de Rosso :

Aussi le relief plus tardif représentant une mère embrassant son enfant n'échappe pas à une certaine mièvrerie ; la composition manque d'unité, le sourire naïf de l'enfant semble ignorer la mère qui l'écrase de sa tendresse. Cependant il se montre déjà ici entièrement peintre, un peintre de la famille de Carrière, et cela pas seulement à cause du sujet. C'est le même traitement fluide des formes, les membres et les gestes sont les organes immatériels de la tendresse, la chair n'est que lumière et ombre flottantes¹⁰².

La sculpture de Medardo Rosso, était jugée à son époque si proche de la peinture que le sculpteur était perçu par Meier-Graefe comme « un peintre de la famille de Carrière. » À l'occasion du Salon de la SNBA de 1895, Gustave Geffroy écrit au sujet des œuvres de Carrière : « L'œuvre de Carrière, conçue sous forme de tableau et qui est exécutée en fort bonne peinture, est régie par les mêmes nécessités qu'une œuvre de sculpture. Les ombres et les lumières obtenues ici par la couleur seraient obtenues par des épaisseurs de matière, et ce serait l'unique différence¹⁰³. » Claire Barbillon a récemment mis en avant le rapprochement historiographique entre Rosso et Eugène Carrière rappelant les liens que l'art du peintre entretenait avec la sculpture : « On a beaucoup exploité la production quasi monochrome d'Eugène Carrière, dans le sens de sa proximité avec la sculpture : ses liens furent d'ailleurs réels, avec Rodin comme avec Bourdelle¹⁰⁴ » et plus encore les liens unissant la peinture de Carrière à la sculpture de Rosso :

Mais l'effet de brouillage de la ligne qui caractérise aussi son travail pictural invite à le rapprocher avant tout de Medardo Rosso : de l'indécision surgissent des formes, de l'ambiguïté des visions fugitives, suggérées, des sensations fragiles et intangibles. Il

¹⁰¹ ARGENCOURT Louise d' et DRUICK Douglas W., *op. cit.*, 1978, notice n°88, p. 234.

¹⁰² MEIER-GRAEFE Julius, *Medardo Rosso. Le Méphisto de la sculpture*, Paris, L'Echoppe, [1994] 2001, p. 21-22. [1^{ère} édition : *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst*, 1904]

¹⁰³ GEFFROY Gustave, « L'Art aux deux Salons », *La Revue de Paris*, mai 1895, p. 438.

¹⁰⁴ BARBILLON Claire, *Le Relief au croisement des arts du XIX^e siècle*, Paris, Picard, 2014, p. 174.

s'agit là d'un cas très particulier de lien dont on ne peut pas dire qu'il est anti-pictural même s'il confine à l'achromie : chez Rosso comme chez Carrière, tout se passe comme si une nouvelle picturalité était recherchée¹⁰⁵.

Ceci est d'autant plus important car ce dont parle Rosso, ce n'est pas seulement de sculpture mais aussi de peinture. Le rapprochement entre les deux artistes est particulièrement perceptible dans des œuvres comme *Maternité* (ill. 394) chez le peintre et *L'Enfant au sein* (1889, ill. 395 – Cat. 268) chez le sculpteur. Chez l'un comme chez l'autre les contours deviennent flous, les formes presque imperceptibles. Catherine Chevillot souligne cette fugacité baignant les œuvres de Rosso : « Rosso cherche à fixer l'éphémère, à capter le fugace au point de rendre illisible les visages et les formes des corps. Son objet n'est plus l'objet, mais une entité indissoluble formée par l'interférence entre celle-ci et l'atmosphère¹⁰⁶. » Après la cassure de la tête de la mère au cours de la cuisson de l'argile dans le four, Rosso choisit de la retirer¹⁰⁷. La décapitée devient ainsi l'unique symbole de la mère nourricière, l'artiste axant davantage son sujet sur l'enfant. La charge symbolique est ainsi très forte : alors que le bébé était baigné de l'amour de sa mère qui l'embrassait avec tendresse dans *L'Âge d'or*, il gagne ici doucement en autonomie, bien qu'encore dépendant du sein maternel. Le sculpteur remanie plusieurs fois son groupe au point d'en changer la forme. Alors que la cire (ill. 396) paraît se fondre avec sa base faite de bois et de plâtre¹⁰⁸, le plâtre patiné (ill. 397 – Cat. 270) en collection privée s'apparente davantage à un relief duquel se détache le motif principal, le fond étant déplacé de quatre-vingt-dix degrés. La forme du relief est encore privilégiée par Rosso dans un autre exemplaire en plâtre patiné conservé lui aussi en collection privée (ill. 398 – Cat. 271). Dans ces trois variantes, comme dans nombre d'autres de ses œuvres, Rosso ne modèle pas l'arrière de la tête, rapprochant toujours un peu plus sa sculpture de la bi-dimensionnalité. L'opposition entre peinture et sculpture tend à s'effacer dans les œuvres de Rosso, limitant ainsi les préceptes du paragone. Le sculpteur s'exprime ainsi sur le sujet :

Finie, révolue, périmée, l'ère du bloc autour duquel on peut tourner. Mon bloc doit être regardé *comme un tableau*, d'un point déterminé, à la distance optique, où il se

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ CHEVILLOT Catherine, *op. cit.*, 2013, p. 119.

¹⁰⁷ HECKER Sharon, « Reflections on Repetition in Rosso's Art », cat. exp. *Medardo Rosso : second impressions*, Cambridge, Fogg Art Museum of the Harvard University Art Museums, July 19, 2003-October 26, 2003, Saint-Louis, Saint-Louis Art Museum, November 21, 2003-February 15, 2004, Dallas, Nasher Sculpture Center, April 3, 2004-June 20, 2004, p. 53.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 25.

recompose avec la collaboration de la rétine du spectateur : il ne prend sa valeur, sa qualité, sa beauté que si votre œil le regarde *à sa lumière* ; conçu sous un éclairage déterminé, il doit être vu de même, *à la distance optique*. De trop près ou de trop loin tout s'efface et se brouille¹⁰⁹.

Julius Meier-Graefe assure le caractère intimiste des sculptures de Rosso, en particulier dans ses représentations féminines et enfantines : « C'est un art plus silencieux, très élégant. Ces profils de femmes et d'enfants de Rosso comptent parmi les choses les plus nobles que notre temps ait produit. Et ils sont bien de notre temps, où l'on fuit le bruit du monde pour se réfugier dans des intérieurs feutrés, où, à la lumière tamisée du soir, la contemplation d'objets délicats chasse les vulgaires préoccupations de la vie quotidienne¹¹⁰. »

Un autre précepte de la sculpture impressionniste de Rosso est de proscrire les vides. Prenons par exemple *Mère et enfant endormis* et *L'Âge d'or*, aucun espace vide n'est présent. Tout est modelé afin que les éléments se fondent entre eux. C'est ce que Julius Meier-Graefe a su identifier en opérant un parallèle avec Vélasquez :

Rosso a sans doute reconnu la faiblesse dans l'évolution de la sculpture, la déperdition de la masse. Il constate le même processus dans la peinture. De ce même manque il conclut à un même remède. Voilà l'erreur. Vélasquez donne une plénitude à ses figures grâce à la savante ordonnance de ses couleurs. C'est un maître de la couleur, à mesure qu'il approfondit son art, son métier devient plus naturel. Rosso recherche le même effet, mais au lieu de la couleur, il ne dispose que de reliefs et de creux. Et les creux paraissent des trous. Il réduit par conséquent autant que possible toute saillie et supprime les ouvertures¹¹¹.

Medardo Rosso doit beaucoup au cercle littéraire qui le soutient, en particulier à Edmond Claris qui établit en 1902, comme point de départ à l'idée d'une sculpture impressionniste, une enquête menée auprès d'artistes peintres et sculpteurs, de collectionneurs et de critiques d'art¹¹²

¹⁰⁹ Propos de Medardo Rosso rapportés par VAUXCELLES Louis, « Le Salon d'Automne », *Excelsior*, 3 novembre 1929. Cité par LISTA Giovanni, *op. cit.*, 1994, p. 53-54.

¹¹⁰ MEIER-GRAEFE Julius, *op. cit.*, [1904] 2001, p. 14.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 23.

¹¹² Voici la liste des personnes auprès desquelles Edmond Claris a mené son enquête, dans l'ordre d'apparition dans son ouvrage de 1902 : Auguste Rodin, Gustave Geoffroy, Medardo Rosso, Camille de Sainte-Croix, Constantin Meunier, Albert Bartholomé, Emmanuel Frémiet, Jules Desbois, Félix Charpentier, Camille Claudel, Camille Pissarro, Jean-François Raffaëlli, Louis-Welden Hawkins, Claude Monet, Camille Lemonnier, Octave Uzanne, Armand Dayot, Eugène Müntz, Henri Rouart, le docteur Noblet, J. Faure et Arsène Alexandre.

à qui il pose la question suivante : « Pensez-vous, comme Baudelaire, que les sculpteurs doivent se borner à un art ornemental, restreint à la recherche d'un idéal de beauté, à la combinaison de formes harmonieuses, ou s'ils doivent relever le défi du poète en s'attaquant à la réalité, à la science des valeurs, à la perspective ? En un mot, la sculpture peut-elle et doit-elle rivaliser avec la peinture ¹¹³? » Réfutant ainsi la thèse que Baudelaire¹¹⁴ défend dans son *Salon de 1846* visant à considérer comme seul valable le point de vue unique¹¹⁵ de la peinture, nous pourrions également voir en la formule de Rosso, sa réponse à Baudelaire, défendant à son tour le point de vue unique mais en sculpture¹¹⁶ :

On ne tourne pas autour d'une statue, pas plus qu'on ne tourne autour d'un tableau, parce qu'on ne tourne pas autour d'une forme pour en concevoir l'impression. Rien n'est matériel dans l'espace. Ainsi conçu, l'art est indivisible. Il n'y a pas d'un côté la peinture, de l'autre la sculpture. Ce qu'il faut avant tout rechercher c'est, par n'importe quels procédés, réaliser une œuvre qui, par la vie et l'humanité qui s'en dégagent, communique au spectateur, tout ce qu'évoquerait en lui le spectacle grandiose de la puissante et saine nature¹¹⁷.

Alors que pour Rodin le dessin serait ce qui permettrait de réunir peinture et sculpture, selon la réponse qu'il adresse à Claris : « Il n'y a en effet qu'un art. La peinture et la sculpture se confondent dans un art unique, l'art du dessin¹¹⁸ », la sculpture dite impressionniste tendrait alors à rassembler la sculpture de la peinture et ainsi à briser le paragone. La question d'une unicité du point de vue en serait alors selon Rosso, le meilleur moyen. C'est précisément ce principe de l'unicité du point de vue que défend le peintre Jean-François Raffaëlli dans la

¹¹³ CLARIS Edmond, *op. cit.*, 1902, p. 28.

¹¹⁴ Charles Baudelaire confronte ici sculpture et peinture : « Brutale et positive comme la nature, elle est en même temps vague et insaisissable, parce qu'elle montre trop de faces à la fois. C'est en vain que le sculpteur s'efforce de se mettre à un point de vue unique ; le spectateur, qui tourne autour de la figure, peut choisir cent points de vue différents, excepté le bon, et il arrive souvent, ce qui est humiliant pour l'artiste, qu'un hasard de lumière, un effet de lampe, découvrent une beauté qui n'est pas celle à laquelle il avait songé. Un tableau n'est pas ce qu'il veut ; il n'y a pas moyen de le regarder autrement que dans son jour. La peinture n'a qu'un point de vue ; elle est exclusive et despotique : aussi l'expression du peintre est-elle bien plus forte. » BAUDELAIRE Charles, « Salon de 1846 – chapitre XVI Pourquoi la sculpture est ennuyeuse », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 487. Plus loin l'auteur ajoute à propos de la sculpture : « art inférieur, condamné à ne jamais pouvoir égaler la peinture et à demeurer au rang des simples arts décoratifs, dans son impuissance à reproduire l'ambiance atmosphérique, le mouvement, la lumière, la perspective et la vie des figures. » et « *L'origine de la sculpture se perd dans la nuit des temps* ; c'est donc un art de Caraïbes. » *Ibidem*, p. 487 (Annexe 2A).

¹¹⁵ Voir CHEVILLOT Catherine, *op. cit.*, 2013, p. 120.

¹¹⁶ Cette hypothèse de réponse de Rosso à Baudelaire a déjà été émise par PINGEOT Anne, *op. cit.*, Rome-Paris, 2000-2001, p. 163.

¹¹⁷ Propos de Rosso rapportés par CLARIS Edmond, *op. cit.*, 1902, p. 55.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 38.

réponse qu'il effectue à l'enquête conduite par Claris : « Non, il n'est nullement nécessaire qu'un groupe, pour être beau, représente une composition circulaire également belle de partout. Rien dans la nature, n'a une égale beauté de tous ses côtés¹¹⁹. » Le peintre conteste donc le principe défendu par Baudelaire.

5.2.3 Une démarche empirique

Afin d'appliquer la question de l'unicité du point de vue, Rosso impose au spectateur un angle de vue bien précis considérant qu'il n'y ait qu'une seule manière de regarder ses œuvres. C'est d'ailleurs pourquoi il s'attache à fournir de nombreuses photographies de celles-ci¹²⁰. Anne Pingeot précise que pour Rosso la photographie a simultanément « un rôle de contrôle, de création, de diffusion¹²¹. » L'artiste, d'une exigence extrême, était « intraitable avec ses propres photographes, dont firent partie Chabrier, Brod, Lévy-Neurdein, Bulloz et Castagneri, Rosso voulait que chaque image photographique de ses sculptures corresponde exactement au point de vue unique et à l'éclairage qu'il avait prévus¹²². » Si Rosso fait appel à des photographes pour prendre des clichés de ses œuvres, il prend l'habitude dès la fin du siècle, comme le mentionne Giovanni Lista : « de retravailler ces photographies par des effets de cache, de flou, de redécoupage, de voilé et d'effacement partiel de l'image¹²³ » afin de retrouver son obsessionnelle première impression à l'origine de l'œuvre.

Fred Licht justifie ainsi l'importance de la photographie dans l'œuvre de Rosso comme une démarche empirique : « En fait, le seul moyen pour nous de voir les sculptures de Rosso comme il désirait lui-même qu'elles fussent vues, est de regarder les photographies qu'il prit d'elles. Rosso fit des sculptures tridimensionnelles et des images bidimensionnelles

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 89.

¹²⁰ Voir à ce sujet : BECKER Jane R., « Medardo Rosso : Photographing, Sculpture and Sculpting Photography », in cat. exp. *The Artist and the Camera : Degas to Picasso*, San Francisco, museum of modern art, 2 octobre 1999-4 janvier 2000, Dallas, museum of modern art, 1^{er} février-7 mai 2000, Bilbao, Fundación del museo Guggenheim, 12 juin-10 septembre 2000, p. 159-175 ; CHEINQUER Themis, *Medardo Rosso : un nouveau rapport à l'espace : sculptures, dessins, photographies (1883-1928)*, mémoire de master 2 en histoire de l'art contemporain sous la direction de Claire Barbillon, Paris, université Paris X Nanterre, 2013 ; CHEINQUER Themis, « Le refus de la monumentalité chez Medardo Rosso : les premières années », colloque *La Sculpture entre 1850 et 1880*, Paris, Fondation Singer-Polignac, 26 mai 2014 ; CHEINQUER Themis, « La mise en scène de la sculpture par Medardo Rosso : un signe avant-coureur ? », 2^e journée d'études des jeunes chercheurs en sculpture du XIX^e et du XX^e siècle-*La sculpture vivante*, Paris, musée Rodin, 20 juin 2014 ; CHEINQUER Themis, *La prise en compte de l'espace comme donnée fondamentale et paradoxale de la sculpture à travers les exemples d'Auguste Rodin, Medardo Rosso et Alberto Giacometti*, thèse en cours sous la direction de Claire Barbillon et de Catherine Chevillot, Université de Poitiers et Ecole du Louvre.

¹²¹ PINGEOT Anne, art. cit., 2000-2001, p. 165.

¹²² LISTA Giovanni, *op. cit.*, 1994, p. 151.

¹²³ *Ibidem*.

interdépendantes¹²⁴. » Le processus de disposition de ses sculptures importait parfois autant que les sculptures en elles-mêmes : « Comme Brancusi, Rosso tenait à ce qu'on ne reproduise ses sculptures qu'à partir des photographies qu'il prenait parce qu'il avait le sentiment que ses impressions ne pouvaient être vues que sous la lumière et selon un angle bien précis¹²⁵. » En d'autres termes, l'œil de Rosso prévalait sur celui du spectateur, considérant qu'il était le seul à pouvoir comprendre ses œuvres. Ce principe tend à rapprocher Constantin Brancusi (1876-1957) de Medardo Rosso. En cela sa vision, qu'il positionne comme la seule qui vaille, constitue une fraction de l'intime. Rosso entend donc dicter la façon dont le spectateur doit regarder ses œuvres et ce tout particulièrement par la recherche d'une unicité du point de vue, un peu à la manière d'un peintre d'anamorphoses. D'ailleurs la légende veut que Degas qui fait la connaissance de Rosso par l'intermédiaire du collectionneur Henri Rouart (1833-1912), s'est écrié à la vue de la photographie d'*Impression d'intérieur d'omnibus* (ill. 399) que lui présentait Rosso : « Voyons, mais c'est la photographie d'un tableau ¹²⁶! » Confortant ainsi Rosso dans sa démarche.

La dernière sculpture de Rosso, et la seule qu'il modèle après 1900, abstraction faite des variantes qu'il en réalise, est *Ecce Puer*¹²⁷ en 1906 (ill. 400 – Cat. 273 et ill. 401). La frontalité de l'œuvre dont témoignent les nombreuses photographies de Rosso renvoie selon Harry Cooper¹²⁸ à la *Grande Rieuse* (1891, ill. 402). La genèse de l'œuvre remonte, d'après Margareth Scolari Barr¹²⁹ à une visite de Rosso chez les Mond qui lui avaient demandé de réaliser le portrait de leur fils. Alors qu'il n'y parvient pas, un soir où ses amis donnent une réception, Rosso a comme une révélation en voyant le visage de l'enfant apparaître en transparence dans les rideaux derrière lesquels se cache le garçonnet. C'est ainsi que lui serait venue l'idée d'*Ecce Puer*. Rosalind Krauss rapporte l'anecdote :

¹²⁴ LICHT Fred, « Origins of Modern Sculpture », in cat. exp. *Chiseled with a Brush, Italian Sculpture 1860-1925 from the Gilmore Collections*, Chicago, The Art Institute, 1994, p. 26 : « In fact, the only for us to see Rosso's sculptures as he himself wanted them to be seen is to look at the photographs he took of them. Rosso made three-dimensional sculpture and two-dimensional image interdependent. » Cité par PINGEOT Anne, art. cit., 2000-2001, p. 165, p. 168 note 71.

¹²⁵ SCOLARI BARR Margareth, *Medardo Rosso*, New-York, Museum of Modern Art, 1963, p. 43-46. Citation originale : « Like Brancusi, Rosso insisted that his sculpture be reproduced only from photographs taken by himself because he felt that his impressions should be seen in one light and at one angle, just as he had beheld them in their transitory reality. »

¹²⁶ LISTA Giovanni, *op. cit.*, 1994, p. 56.

¹²⁷ Sharon Hecker indique que Rosso a d'abord donné à l'œuvre le titre de *Portrait de l'enfant Alfred Mond*, puis *Impression d'enfant*, avant de devenir *Ecce puer* en 1910. Voir HECKER Sharon, *op. cit.*, 2003-2004, p. 51.

¹²⁸ COOPER Harry, art. cit., 2003-2004, p. 15.

¹²⁹ SCOLARI BARR Margareth, *op. cit.*, 1963, p. 58-59.

Il [Rosso] aurait entr'aperçu le jeune fils de la famille, à moitié caché derrière les rideaux de l'entrée de la salle de séjour, épiant la conversation des adultes. Surpris par le regard de Rosso, le garçon aurait reculé brusquement, révélant du même coup à l'artiste, dans cette mêlée visuelle de draperies, d'ombres, d'expressions, la fusion momentanée de la timidité et de la curiosité. En ce bref instant, Rosso aurait appris à quoi ressemble l'ambivalence des sentiments. [...] Ainsi, la surface qui obscurcit et enveloppe l'image de l'enfant en révèle simultanément l'expression¹³⁰.

Cette dernière œuvre est une sculpture sensible par excellence, une sculpture de l'intime qui met en valeur les sentiments de l'enfant. Le spectateur ne perçoit que très difficilement le visage de ce dernier dissimulé derrière les plis verticaux du rideau, tout comme l'enfant ne doit apercevoir que de façon floue les invités de ses parents et parmi eux Medardo Rosso. Même si le but recherché est différent, cela rappelle l'effet utilisé sur certains gisants¹³¹. Cette hypothèse de l'aveuglement de l'enfant par le rideau, avancée par Harry Cooper¹³², renvoie donc aux principes de sensation véhiculés par la sculpture impressionniste. Ainsi la vision précise étant absente des deux côtés, l'œuvre deviendrait un symbole de la sculpture sensible. L'enfant, par l'effet du voile, apparaît ici tel un personnage fantomatique et défiguré à l'instar de certains gisants dissimulés sous un linceul¹³³. C'est ce qu'indique Sharon Hecker : « L'image de Rosso est doublement inquiétante parce qu'elle montre le visage frais d'un enfant que les lignes défigurent¹³⁴. » Par le voile et peut-être plus encore par le choix du titre, Rosso dépersonnalise son jeune modèle au point que l'œuvre tend davantage vers la désincarnation vers l'universalité que vers le portrait du petit Alfred Mond. Son *Ecce Puer* constitue donc le point culminant des représentations d'enfants qu'il réalise depuis 1883.

Rosso possède donc une approche picturale de la sculpture. L'artiste insiste sur le fait que la sculpture soit un art strictement visuel, conçue pour être regardé et non touché, en cela sa sculpture s'intègre dans un débat pictural. Appliqué à la sculpture, le terme « impressionnisme » ne sert pas à définir un groupe, un courant. Il s'agit plutôt d'un outil critique pour qualifier l'œuvre de Rosso.

¹³⁰ KRAUSS Rosalind, *op. cit.*, [1977] 1997, p. 39.

¹³¹ Voir chapitre 4.

¹³² COOPER Harry, *art. cit.*, 2003-2004, p. 17.

¹³³ Voir chapitre 4.

¹³⁴ HECKER Sharon, *art. cit.*, 2003-2004, p. 52. Citation originale : « Rosso's image is doubly disturbing because it is the fresh face of a child that the lines disfigure. »

5.2.4 Déclin

L'ouvrage de Claris paru en 1902 a le mérite de ne pas verrouiller la critique moins enthousiaste. C'est par exemple le cas d'Armand Dayot (1851-1934), qui semble assurément réservé sur la question de l'impressionnisme appliqué à la sculpture : « à mon avis l'impressionnisme ne peut être en sculpture que le résultat pénible d'efforts impuissants. Et à tout prendre, dût-on me traiter de vieille perruque, je préfère encore la forme académique dans sa froide correction à tous ces essais de sculpture convulsive et grimaçante, modelés comme des scories de lave par des pouces aussi agiles que présomptueux¹³⁵. » À certains égards, des réserves sont également émises en 1904 par Julius Meier-Graefe sur l'impressionnisme de Rosso. Évoquant l'art de Vélasquez, Julius Meier-Graefe explique que « Rosso recherche le même effet, mais au lieu de la couleur, il ne dispose que de reliefs et de creux¹³⁶. » L'historien de l'art poursuit : « Et les creux paraissent des trous. Il réduit par conséquent autant que possible toute saillie et supprime les ouvertures. C'est le chemin de la négation. Il lui évite, certes, les faiblesses des autres, mais ne lui donne pas les moyens propres au métier de sculpteur. Son œuvre perd en plasticité là où la peinture de Vélasquez gagne en richesse picturale¹³⁷. » La sculpture de Medardo Rosso serait alors dans une impasse à une époque où les théories du sculpteur allemand Adolf von Hildebrand diffusées dans son ouvrage *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst* édité en 1893 prennent de l'ampleur. Hildebrand défend une nette distinction entre le travail du peintre et celui du sculpteur, considérant l'art comme une expérience spatiale plutôt que la représentation des « apparences variables ». Ainsi l'idée d'une sculpture impressionniste connaît une phase de déclin dès les années 1903-1904. Meier-Graefe, persuadé de ce déclin, met directement en cause l'impressionnisme qui, selon lui, tend au déclin de la sculpture :

Pendant que ces peintres modifient le véritable impressionnisme, comme Denis, et semblent s'en éloigner, la sculpture s'est dirigée complètement dans la voie qui peut être regardée précisément comme une tendance uniquement picturale. [...] l'on pourrait ramener l'histoire de toute la sculpture au développement de ce que nous appelons aujourd'hui l'impressionnisme¹³⁸.

¹³⁵ CLARIS Edmond, *op. cit.*, 1902, p. 108.

¹³⁶ MEIER-GRAEFE Julius, *op. cit.*, [1904] 2001, p. 14.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ MEIER-GRAEFE Julius, « L'Impressionnisme en sculpture », *Die Zukunft*, Berlin, 20 juin 1902. Cité par CHEVILLOT Catherine, *op. cit.*, 2013, p. 128.

Dans son ouvrage fondamental *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der Bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik* (1904) écrit pendant les années où il vit à Paris, Meier-Graefe propose notamment un point sur la situation des arts en 1900 ainsi que l'évolution de la sculpture à cette même époque. Rodin et Rosso font alors l'objet de deux importants chapitres. Son chapitre consacré à la sculpture impressionniste se clos ainsi : « Le pictural domine la sculpture française et est dans tous les mouvements modernes une direction – et souvent la direction dominante¹³⁹. » Cette assertion est plutôt péjorative à l'égard de l'art de Medardo Rosso et traduit les prémisses d'un essoufflement de cette tendance dont il était l'un des rares protagonistes. Bien qu'admiratif de la hardiesse de son art, Meier-Graefe estime que l'orientation prise par Rosso conduit « la sculpture à son autodestruction¹⁴⁰ » selon le terme employé par Catherine Chevillot. Il manifeste ainsi ses doutes concernant les spécificités de la sculpture de Rosso :

Notre époque a été la première à méconnaître qu'une chose qui fluctue appelle la palette et la couleur, les moyens propres aux peintres, et les limites d'une surface qui s'offre à l'œil du spectateur, alors que la matière solide d'une sculpture est destinée à vivre dans l'espace et à être vue de tous les côtés. La matière de l'un l'amène à être aussi fluide que possible, celle de l'autre à rechercher la stabilité. Rosso a sans aucun doute reconnu la faiblesse dans l'évolution de la sculpture, la déperdition de la masse. Il constate le même processus dans la peinture. De ce même manque il conclut à un même remède. Voilà l'erreur¹⁴¹.

Au tournant du XX^e siècle, une partie de la jeune génération de sculpteurs, pour certains élèves de Rodin, cherche à s'éloigner de l'influence du maître et rejette l'art de Rosso. C'est le cas d'Antoine Bourdelle affirmant en 1910 à ses élèves :

Vous mettez une chose plate que voici, une autre chose plate ; cela vous donne [une] ombre mais, si nous regardons le modèle, ce n'est qu'une illusion, c'est du domaine de la peinture, c'est ce que nous appelons la sculpture impressionniste. [...] Rosso est allé jusqu'à dire que "Rodin venait de Rosso", que c'était lui qui avait fait Rodin. [...] Quittons Rosso que je ne connais pas. Il fait de la sculpture impressionniste ; il fait des

¹³⁹ MEIER-GRAEFE Julius, art. cit., [1902] 1966, p. 508. Citation originale : « Die Proselyten für die Mäler wurden von der Einsicht in das national Sinnbild einer französischen Hellmalerei gestützt. »

¹⁴⁰ CHEVILLOT Catherine, *op. cit.*, 2013, p. 128.

¹⁴¹ MEIER-GRAEFE Julius, *op. cit.*, [1904] 2001, p. 23.

femmes avec une voilette, la nuit dans un omnibus. Si nous allons jusque là alors je vous abandonne car je ne marche pas dans ce sens¹⁴².

L'impressionnisme de la touche et l'intimisme de la conception de Rosso sont rejetés par Bourdelle l'année de l'exposition au Salon de la SNBA de son *Héraklès archer*, orientant son art vers quelque chose de monumental et un an après la création de la version définitive de la *Tête d'Apollon* (1909) qui marque son « divorce » avec Rodin¹⁴³. Rosso représente l'expression la plus pure de ce dont Bourdelle a voulu se détacher chez son maître.

Tous les avis n'amènent cependant pas au rejet. Parmi les sculpteurs de la génération suivante, Umberto Boccioni (1882-1916) dans le *Manifeste technique de la sculpture futuriste* (1912), rend hommage au « génie de Medardo Rosso, [le] seul grand sculpteur moderne qui ait essayé d'élargir l'horizon de la sculpture en rendant par la plastique des influences d'un milieu et les invisibles liens atmosphériques qui le rattachent au sujet¹⁴⁴. » Boccioni salue ici en des termes formalistes l'art de Rosso, il n'est probablement pas insensible à l'inspiration qu'a puisée son aîné dans la vie quotidienne.

Ce n'est qu'*a posteriori*, dans le courant des années 1950, que la France a su considérer la modernité de Medardo Rosso¹⁴⁵. Largement présent en peinture, le terme « impressionniste », dans une mesure restreinte, s'étend aussi à la sculpture, et ce avec Medardo Rosso comme principal ambassadeur. À l'instar de Catherine Chevillot, nous pouvons légitimement nous demander « qu'est-ce qu'une catégorie réduite à un seul artiste ? » Comme nous l'avons vu plus haut, le terme s'applique aussi pour Paul Troubetskoï, mais pas pour Degas qui refuse d'être catalogué comme tel, faisant ainsi de Rosso la figure tutélaire de l'impressionnisme en sculpture. Le bouleversement dans le domaine de la sculpture qu'accomplit l'art de Rosso est tel qu'il mérite que l'historiographie retienne cette catégorie. Rosso a décuplé le rôle de la perception de l'artiste dans la réalisation d'une œuvre, si bien qu'il est parvenu, par le biais de ses photographies, à imposer sa vision comme la seule valable et recevable. En cela il place la vision intime du sculpteur comme primordiale.

¹⁴² BOURDELLE Émile-Antoine, « 6 janvier 1910 », in *Cours et leçons à l'académie de la Grande Chaumière*, tome 1, Paris, Paris-musées, p. 101.

¹⁴³ Voir SIMIER Amélie, « Tête d'Apollon (1898-1909), « Apollon au combat », in cat. exp. *Bourdelle et l'Antique : une passion moderne*, Paris, musée Bourdelle, 4 octobre 2017-4 février 2018, p. 100-115.

¹⁴⁴ Voir LISTA Giovanni, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Age de l'Homme, 1973, p. 174. Cité par KRAUSS Rosalind, *op. cit.*, 1997, p. 52, note n°5.

¹⁴⁵ Voir à ce sujet : CHEVILLOT Catherine, *op. cit.*, 2010, p. 57, note n°24.

Medardo Rosso s'avère l'un des rares représentants de la sculpture impressionniste, si bien que cette catégorie ne le qualifie en réalité que lui-même. Cette approche si personnelle, cette conception de l'art sculptural si propre à l'artiste et en marge des tendances et codes dominants amènent à considérer son art comme intime.

L'historien de l'art Fred Licht voit dans le sculpteur « deux Rosso, celui qui a laissé des œuvres exquisément sensibles qui gagnent en intérêt de génération en génération et un visionnaire intransigeant, exalté, théoricien passionné, engagé à extorquer de la sculpture ce que la sculpture ne pouvait pas donner¹⁴⁶. »

5.3 Le cas Camille Claudel

L'œuvre de ma sœur, ce qui lui donne son intérêt unique, c'est que toute entière, elle est l'histoire de sa vie¹⁴⁷.

Longtemps restée dans l'oubli depuis son internement en 1913, Camille Claudel (1864-1943) fait l'objet d'une première exposition monographique en 1951 au musée Rodin (*ill. 403*), exposition dirigée par Cécile Goldscheider. Paul Claudel rend alors un vibrant hommage à sa sœur dans la préface du catalogue. En 1984 se tient successivement au musée Rodin et au musée Sainte-Croix de Poitiers, une importante rétrospective au cours de laquelle Bruno Gaudichon met en valeur un ensemble exceptionnel de sculptures de Camille Claudel acquis en 1953 par le musée poitevin, constituant ainsi la seconde collection publique française après le musée Rodin. En 1990, la fondation Pierre Gianadda à Martigny accueille une nouvelle exposition consacrée à la sculptrice et menée par Nicole Barbier, suivie d'une exposition au musée Rodin l'année suivante. En 2005 se tient à Québec, à Détroit et à Martigny une exposition intitulée *Camille Claudel et Rodin : la rencontre de deux destins*, dirigée par Antoinette Le Normand Romain et Yves Lacasse, exposition témoignant des rapports complexes unissant Camille Claudel et Rodin. En 2008 c'est au tour de la fondation Mapfre à Madrid d'accueillir une nouvelle rétrospective. La dernière grande exposition intitulée *Camille Claudel : au miroir d'un art nouveau* s'est ouverte à la fin de l'année 2014 à La Piscine de Roubaix sous le commissariat

¹⁴⁶ LICHT Fred, art. cit., 1994, p. 29 : « There are two Rossos. One is a sculptor who has left us a precious body of exquisitely sensitive works that gain in interest from generation to generation. The other is an uncompromisingly quixotic theorician passionately engaged in writing from sculpture what sculpture cannot give. » Cité par PINGEOT Anne, art. cit., 2000-2001, p. 166.

¹⁴⁷ CLAUDEL Paul, « Camille Claudel », in cat. exp. *Camille Claudel*, Paris, musée Rodin, novembre-décembre 1951, p. 11 (Annexe 2X).

général d'Anne Rivière et de Bruno Gaudichon¹⁴⁸. Et comme consécration ultime l'ouverture au mois de mars 2017 du musée Camille Claudel à Nogent-sur-Seine et la très récente vente de douze œuvres conservées dans la famille de l'artiste à six musées français préemptées par l'État¹⁴⁹.

La vie de Camille Claudel a connu son lot de tourments. À plusieurs reprises et comme un exutoire à ses souffrances, elle choisit d'insérer son autoportrait dans certaines de ses œuvres¹⁵⁰, révélant de cette manière sa part intime. La vie intime en tant que sujet ou en tant que destination a aussi été la source d'expérimentations avant-gardistes touchant notamment aux matériaux et à la polychromie. Dans des œuvres mêlant marbre et bronze, utilisant parfois la préciosité de l'onyx, la sensualité de la cire, Camille Claudel, tout comme Rosso¹⁵¹ et Degas¹⁵² fait figure de pionnière. Les ensembles sculptés de petites dimensions au titre parfois évocateur tel *Intimité*, encore appelé *Profonde pensée* (1898-1905), ou encore *Les Causeuses* (1893-1905) où la sculptrice reproduit l'espace intérieur, témoignent que Claudel emploie la petite dimension comme source d'expérimentation. Dans un « souci de la miniaturisation d'une scène de groupe sur le vif¹⁵³ », la sculptrice réalise des œuvres inédites.

En même temps qu'elle cherche à s'émanciper artistiquement et personnellement de Rodin, Camille Claudel expose au Salon de la SNBA de 1893 deux œuvres saluées par la critique : *La Valse* (ill. 404) et *Clotho* (ill. 405). Elle réalise successivement dans les années 1890, *Les Causeuses* (1895), *Femme à sa toilette* (1895), *La Vague* (1897), *Profonde pensée* (1898) et *Rêve au coin du feu* (1899), à un moment où s'amorce un tournant dans son œuvre tout comme dans sa vie privée. Ces œuvres, de tailles restreintes et dont les sujets sont tirés du quotidien, possèdent une dimension particulière dans l'œuvre sculpté de l'artiste. Camille

¹⁴⁸ Cat. exp. *Camille Claudel : au miroir d'un art nouveau*, Roubaix, La Piscine – musée d'art et d'industrie André-Diligent, 8 novembre 2014-8 février 2015.

¹⁴⁹ La vente organisée par Artcurial le 27 novembre 2017 était composée de sept plâtres, trois terres cuites, un bronze et un pastel. Ces œuvres rejoignent les collections du musée d'Orsay, du musée Rodin, du musée Camille Claudel à Nogent-sur-Seine, de la Piscine à Roubaix, du musée Sainte-Croix à Poitiers et de la Maison Camille et Paul Claudel à Villeneuve-sur-Fère. Catalogue de vente *Camille Claudel : un trésor en héritage*, Paris, Artcurial, 27 novembre 2017. Consultable en ligne : <http://issuu.com/artcurialbpt/docs/3340?e=6268161/12789934> consulté le 16 février 2018.

¹⁵⁰ Voir chapitre 2.

¹⁵¹ Voir chapitre 5 ; 5.2.

¹⁵² Voir chapitre 6.

¹⁵³ RIVIÈRE Anne, GAUDICHON Bruno et GHANASSIA Danielle, *Camille Claudel : catalogue raisonné*, Paris, Adam Biro, 2001 (3^e édition augmentée), p. 134.

Claudiel avait pour coutume de les dénommer les « croquis d'après nature¹⁵⁴ ». Ce terme, comme l'explique Laure de Margerie¹⁵⁵, apparaît dans les livrets des Salons de la SNBA de 1895, 1897 et 1898, respectivement « n°23 : Croquis d'après nature (groupe) », « n°24 : « La Vague » : croquis d'après nature (groupe plâtre) » et « n°36 : La Profonde Pensée – croquis d'après nature (statuette bronze) (App. à M. P.) », ainsi que dans une lettre adressée à Gustave Geoffroy : « Cher Monsieur, Votre petit mot m'encourage dans une voie où je tâtonne encore (: celle des croquis d'après nature) et qui me passionne énormément. J'en ai d'autres du même genre, venez les voir quand vous voudrez, mais le Dimanche après midi [sic] je suis toujours chez moi. Votre dévouée / Camille Claudel¹⁵⁶ ». Cette lettre révèle l'ambition nouvelle de la sculptrice pour la réalisation de figures à tendance intimiste. Une autre lettre, antérieure à la précédente, qu'elle adresse cette fois à son frère Paul Claudel à la fin de l'année 1893, signale par des croquis (*ill. 406 et 407*) dessinés à la hâte à l'encre et accompagnés d'une courte description que Camille Claudel ambitionnait d'autres œuvres du même genre. Il en va ainsi pour *Le Bénédicité* (*ill. 406*) constitué de « personnages tout petits autour d'une grande table écoutent la prière avant le repas¹⁵⁷ », *Le Dimanche* (*ill. 407*) montrant « trois bonshommes en blouse neuve et pareille juchés sur une très haute charrette partent pour la messe¹⁵⁸ » ou encore *La Faute* (*ill. 407*) mettant en avant « une jeune fille accroupie sur un banc pleure, ses parents la regardent tout étonnés¹⁵⁹. »

Mathias Morhardt rédige dès 1898 ce qui en somme constitue la première biographie de Camille Claudel dans un article de 47 pages publié dans la revue *Mercure de France*. Il parle ainsi des œuvres de dimensions réduites qui occupent l'artiste alors qu'elle vit recluse dans son atelier du boulevard d'Italie :

Ces minimes incidents de la vie, et tant d'autres qu'il serait chimérique de vouloir exposer ici, inspirent à la jeune artiste des groupes d'une inconcevable beauté. Les armoires de son atelier sont peuplées de figurines qui sont l'abondante moisson récoltée durant cette longue retraite. Et non seulement elle a enrichi le domaine de son art d'un

¹⁵⁴ Voir MARGERIE Laure de, « Les croquis d'après nature », cat. exp. *Camille Claudel et Rodin : la rencontre de deux destins*, Québec, musée national des beaux-arts du Québec, 26 mai-11 septembre 2005, Detroit, Detroit Institute of Arts, 2 octobre 2005-5 février 2006, Martigny, Fondation Gianadda, 3 mars-15 juin 2006, p. 237.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ LAS de Camille Claudel à Gustave Geffroy, s.d. [avril 1895 ?], Paris, Archives du musée Rodin, Ms 366 (Ma 160).

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

trésor d'observations nouvelles, non seulement elle a réalisé cette œuvre avec des éléments qui, jusqu'aujourd'hui, encore qu'ils existassent de tout temps, n'avaient point été utilisés, non seulement elle a, de la sorte, authentiquement *créé*, mais encore elle a su douer chacune de ces figurines du tragique caractère de grandeur qui en fait des œuvres éternelles. Il ne suffit pas toujours, en effet, d'avoir l'idée de la beauté pour la réaliser. Quelle que soit la fidélité avec laquelle un artiste s'efforce d'interpréter la nature, il ne sait pas nécessairement la reconstituer. Mademoiselle Camille Claudel a le don souverain : c'est la vie elle-même, la vie exaltée à sa plus haute puissance lyrique, qui sort toute frissonnante de ses mains¹⁶⁰.

Morhardt prétend un peu plus loin : « Elle a modelé ainsi sa figurine du *Peintre* sans se douter qu'elle commençait de créer un art nouveau¹⁶¹ », celui « d'évoquer directement la vie. » C'est précisément cet art nouveau dont parle Morhardt qui inspire l'exposition *Camille Claudel : au miroir d'un art nouveau*¹⁶².

5.3.1 Les Causeuses

L'idée des *Causeuses*, aussi appelée *La Confidence* remonterait selon Morhardt à un voyage en train au cours duquel Camille Claudel aperçoit : « quatre femmes assises les unes en face des autres dans l'étroit compartiment d'une voiture de chemin de fer et qui semblaient se confier on ne sait quel précieux secret¹⁶³. » De ce croquis d'après nature, l'artiste produit plusieurs versions : avec (*ill.* 408 – *Cat.* 142) et sans paravent (*ill.* 409 – *Cat.* 137), en plâtre, en bronze (*ill.* 410 – *Cat.* 138 et 411 – *Cat.* 138), en onyx et bronze (*ill.* 412 – *Cat.* 141). Les lignes que Mathias Morhardt consacre aux *Causeuses* éclairent à la fois sur la genèse de l'œuvre et sur son originalité¹⁶⁴. Le milieu artistique parisien est conquis, Rodin en particulier. Dans une lettre que Rodin adresse à Camille Claudel, ce dernier indique : « Thaulow est venu me voir il m'a dit que vos petites figures sont admirables. [coin inférieur droit déchiré sur quatre lignes] [il] a vu peut-être les causeuses [...] Morhardt [mots manquants] aussi et c'est toujours de vous que l'on parle, avec des retours continuels à ce que vous faites, à vous¹⁶⁵ ! » En visitant le salon

¹⁶⁰ MORHARDT Mathias, « M^{lle} Camille Claudel », *Mercure de France*, mars 1898, p. 732-733 (Annexe 2L).

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 744.

¹⁶² Cat. exp. *Camille Claudel : au miroir d'un art nouveau*, Roubaix, La Piscine – musée d'art et d'industrie André-Diligent, 8 novembre 2014-8 février 2015.

¹⁶³ MORHARDT Mathias, art. cit., p. 744 (Annexe 2L).

¹⁶⁴ Annexe 2L.

¹⁶⁵ LAS de Rodin à Camille Claudel, s.d. [1895 ?], Paris, Archives du musée Rodin, n°inv. : L. 1454.

du Champs-de-Mars de 1895, Gustave Geffroy rédige ces quelques lignes sur l'œuvre de la sculptrice, à savoir le plâtre original avec paravent : « Je pense à mademoiselle Camille Claudel, qui va bientôt réaliser un art particulier, personnel, d'observation directe, si j'en crois la précieuse indication de ce *Croquis d'après nature*, les femmes rassemblées pour écouter une histoire dans l'ombre d'une encoignure, apparition de vérité intime, poésie de la vieillesse et de l'ombre¹⁶⁶. » Geffroy ajoute : « C'est une merveille de compréhension, de sentiment humain, par les pauvres corps, réunis, les têtes rapprochées, le secret qui s'élabore, et c'est aussi, par l'ombre de l'encoignure, le mystère du clair-obscur créé autour de la parleuse et des écouteuses, une preuve qu'une force d'art est là, prête à créer des ensembles¹⁶⁷. » Ce groupe, d'un « naturalisme sensible¹⁶⁸ », comme le souligne Anne Rivière, constitue un tournant dans la carrière de l'artiste. Bien qu'une tentative de décor soit notable dans ce groupe sculpté auquel l'artiste adjoint « arbitrairement deux planchettes de plâtre placées en angle droit¹⁶⁹ », témoignant de la volonté de disposer la scène dans un espace clos, Camille Claudel accorde ici davantage d'importance au motif du secret, lequel possède un caractère inhérent à l'intime¹⁷⁰.

Le caractère intimiste de ce groupe émane à la fois du sujet, de la composition et du traitement. Dans les différentes versions de l'œuvre, avec ou sans paravent, Camille Claudel assoit ses figures sur deux bancs, leurs corps penchés en avant afin d'entendre, comme nous pouvons l'imaginer, les chuchotements. Roger Marx parle de « repliement de l'être tout entier absorbé par l'attention aux écoutes¹⁷¹. » Dans la version avec paravent, les quatre protagonistes sont réunis dans un espace cloisonné sur deux côtés par un paravent, espace favorable à l'intimité du secret. Ce cloisonnement de l'espace est déjà à l'œuvre dès les premières pensées du groupe comme en témoigne le croquis qui illustre la lettre que Camille Claudel adresse à Paul en décembre 1893¹⁷² (*ill. 406*). La dernière version du groupe, celle en onyx et en bronze, exposée au Salon de la SNBA en 1897, considérée comme la version achevée, dont un exemplaire peut être admiré au musée Rodin, se rapproche de l'esthétique japonisante¹⁷³. Par la

¹⁶⁶ GEFROY Gustave, « L'Art aux deux Salons », *La Revue de Paris*, mai 1895, p. 436.

¹⁶⁷ GEFROY Gustave, « Le Salon de 1894. Au Champ-de-Mars, sculptures », *La Vie artistique*, 4^e série, 1895, p. 225.

¹⁶⁸ RIVIÈRE Anne, « notice n°41 : *Les Bavardes* ou *Les Causeuses* ou *La Confiance* », in *Camille Claudel : catalogue raisonné*, Paris, A. Biro, 2001, p. 134.

¹⁶⁹ MORHARDT Mathias, art. cit., 1898, p. 744 (Annexe 2L).

¹⁷⁰ Le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* en donne du secret la définition suivante : « Qui est tenu caché, qui n'est pas divulgué. (...) Que l'on cache, que l'on dissimule, qu'on empêche de se manifester ; qui est intime (...) » LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 1866-1877, volume 14, p. 453.

¹⁷¹ MARX Roger, « Les Salons de 1895 (4^e et dernier article) », *GBA*, 1^{er} août 1895, p. 119.

¹⁷² Lettre de Camille Claudel à Paul Claudel, n.d. [décembre 1893], Paris, BnF, Département des Manuscrits, Fonds Paul Claudel, NAF 28255.

¹⁷³ Voir chapitre 4.

préciosité de son matériau principal, l'onyx vert, et la finesse de son décor « souligné de motifs gravés imitant les moulures de panneaux de boiserie¹⁷⁴ », cette version constitue une œuvre résolument intimiste.

Ces figures, qu'elle choisit de présenter nues, semblent intemporelles, seule leur coiffure les ancrent à la fin du XIX^e siècle¹⁷⁵. Notons toutefois que le visage (*ill.* 413 – *Cat.* 141) de celle qui s'apprête à parler possède des similitudes avec celui de *L'Implorante* (*ill.* 414), qui n'est autre qu'un autoportrait de Camille Claudel. Des rapprochements ont également été opérés par Anne Rivière entre la tête d'*Hamadryade* (*ill.* 415 – *Cat.* 139) réalisée entre 1895 et 1897 et les groupes *Les Causeuses* et *La Vague*¹⁷⁶. À la même époque, c'est-à-dire entre 1894 et 1897, Camille Claudel réalise son célèbre groupe de *L'Âge mûr* (*ill.* 73 – *Cat.* 130) dont *L'Implorante* fait partie. Cette œuvre tristement autobiographique, tout comme le groupe plus tardif de *Persée et la Gorgone* (*ill.* 430 – *Cat.* 134), rend compte de l'importance de l'autoportrait chez l'artiste, importance tournant presque à l'obsession. De là, il ne serait pas surprenant que parmi les quatre figures composant le groupe des *Causeuses*, au moins une d'entre elles reprenne les traits de la sculptrice.

Exposé à la galerie Eugène Blot en décembre 1905, le groupe, dans sa version définitive mêlant l'onyx et le bronze, est vivement apprécié de Charles Morice qui accentue sa singularité :

Les Bavardes et les *Baigneuses*, les premières surtout, appartiennent en propre à Camille Claudel, personne avant elle n'avait fait cela, personne ne l'a refait après elle : dans des silhouettes aussi réduites matériellement et encore limitées par la recherche des seuls modelés essentiels, qui donc a mis tant d'expression, si intensément vivifié les attitudes et groupé les unités dans un si naturel mouvement de vie¹⁷⁷ ?

Les Causeuses et la *Vague*, toutes deux exposées au Salon de la SNBA de 1897 remportent les suffrages de Gustave Geoffroy qui salue l'audace de Camille Claudel :

L'artiste, aux prise[s] avec les difficultés de l'art, pesantes et cruelles aux femmes, a fait preuve d'un beau courage [...] et la voici qui invente une sculpture, des petites scènes où sont notés avec bonheur extrême les mouvements de la vie, les *Causeuses*, vues l'an dernier et qui réapparaissent avec la transparence du jade, et la *Vague*, une merveille,

¹⁷⁴ RIVIÈRE Anne, « notice n°41 : *Les Bavardes* ou *Les Causeuses* ou *La Confiance* », in *op. cit.*, 2001, p. 136.

¹⁷⁵ Voir MARGERIE Laure de, art. cit., 2005-2006, p. 241.

¹⁷⁶ RIVIÈRE Anne, « notice n°50 : *Hamadryade* », in *op. cit.*, 2001, p. 159.

¹⁷⁷ MORICE Charles, « Art moderne : expositions Camille Claudel et Bernard Hoetger », *Mercure de France*, 15 décembre 1905, p. 610.

une arabesque d'eau légère, qui s'élève, va tomber sur ces petites femmes qui dansent sur la grève, qui attendent la chute d'eau avec des frissons de joie. C'est une fine et grande artiste, celle qui voit et qui exprime ainsi, qui nous enchante de cette *Vague* [...]¹⁷⁸.

5.3.2 La Vague

La Vague, est une deuxième œuvre décrite comme un croquis d'après nature dans le livret du Salon du Champs-de-Mars de 1897¹⁷⁹. Il s'agit là d'un second petit groupe de femmes travaillé en différentes versions dont une mêlant une nouvelle fois l'onyx et le bronze (*ill. 416 – Cat. 143*). On y retrouve comme le précise Anne Rivière « un même souci de miniaturisation d'une scène « animée »¹⁸⁰ » qui occupe Camille Claudel depuis 1893 comme on peut le comprendre dans la lettre enrichie de croquis qu'elle adresse la même année à son frère Paul. Plus qu'une étude d'après nature, la *Vague* témoigne d'une nouvelle dimension dans l'œuvre de la sculptrice, à savoir l'influence de l'art japonais¹⁸¹ et d'Hokusai¹⁸² en particulier. Camille Claudel a d'abord découvert l'art japonais à l'occasion de l'*Exposition rétrospective de l'art japonais* organisée d'avril à mai 1883 à la galerie Georges Petit, avant d'admirer les œuvres de la section japonaise à l'Exposition universelle de 1889 où elle a pu apprécier *La Vague au large de Kanagawa* d'Hokusai (*ill. 417*). Mathias Morhardt rapporte également les longs moments d'études que l'artiste passe au musée Guimet¹⁸³, sans oublier comme le mentionne Laure de Margerie l'influence des *okimonos* (*ill. 418*), ces « bibelots n'ayant pas de fonction utilitaire mais dont le sujet est une scène de genre en miniature¹⁸⁴. » *La Vague* témoigne également d'un lien qui s'installe entre l'œuvre de Claudel et l'Art nouveau, notamment par l'intérêt de la sculptrice pour un matériau aussi singulier que l'onyx ou encore la disposition de ses personnages dans la nature. C'est ce que confirme Charlotte Foucher Zarmanian dans son étude consacrée aux femmes artistes en France dans les milieux symbolistes, étude dans laquelle elle lie l'œuvre de Camille Claudel à l'Art nouveau¹⁸⁵. Témoin de son rapprochement avec ce

¹⁷⁸ GEFROY Gustave, « Salon de 1897. II. Au Champs-de-Mars. III. La Sculpture », *la Vie artistique*, 5^e série, Paris, H. Floury éditeur, 1897, p. 365-366.

¹⁷⁹ Paris, 1897, Salon de la SNBA, n°24 : « La Vague » : croquis d'après nature (groupe plâtre).

¹⁸⁰ RIVIÈRE Anne, « notice n°53 : *La Vague* ou *Les Baigneuses* », in *op. cit.*, 2001, p. 161.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 162.

¹⁸² Notons qu'Edmond de Goncourt rédige la première biographie consacrée à Hokusai : GONCOURT Edmond de, *Hokousai : l'art japonais au XVIII^e siècle*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1896.

¹⁸³ MORHARDT Mathias, art. cit., 1898, p. 731 (Annexe 2L).

¹⁸⁴ MARGERIE Laure de, art. cit., 2005-2006, p. 244.

¹⁸⁵ FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, *Créatrices en 1900. Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Mare & Martin, 2015, p. 219. Ouvrage tiré de la thèse : FOUCHER Charlotte, *Un symbolisme enfoui : les femmes artistes dans les milieux symbolistes en France au passage du siècle (XIX^e-XX^e)*, Thèse de

courant, la sculptrice participe d'ailleurs en 1895¹⁸⁶ au Salon de l'Art Nouveau organisé par Siegfried Bing, aux côtés de Charlotte Besnard, Antoine Bourdelle, Alexandre Charpentier, Fix-Masseau (1869-1937), Pierre Roche, Auguste Rodin ou encore Ville Vallgren (1855-1940)¹⁸⁷ pour la section sculpture.

Le sujet, bien qu'empreint d'une énergie vitale saluée par la critique de l'époque, par cette vague démesurément grande qui menace de s'abattre sur les trois petites baigneuses, semble traduire l'inéluctable destinée. À propos du processus de création de cette œuvre, Anne Rivière avance l'hypothèse que Camille Claudel n'aspirait pas forcément à une édition en bronze : « La pratique de la pierre fut en effet confiée à François Pompon qui la finit en mars 1902 et l'achèvement du groupe n'est pas attesté avant sa présentation, chez Blot, en 1905. Si cette hypothèse se vérifiait, elle permettrait de douter que l'artiste ait jamais envisagé une édition de son groupe en bronze exclusivement¹⁸⁸. » Dans ce sens, la sculptrice préférerait, si ce n'est garder son groupe auprès d'elle comme parfait instrument de son évolution stylistique, en limiter la diffusion et privilégier la préciosité des matériaux. Plus que dans le sujet, le caractère intimiste de l'œuvre est davantage exprimé dans la subtilité du choix des matériaux.

5.3.3 Profonde Pensée

Durant cette période pendant laquelle Camille Claudel expérimente un art nouveau, l'artiste réalise deux autres croquis d'après nature aux titres multiples : *Profonde Pensée* ou *Femme agenouillée devant une cheminée* ou *Intimité* ou *La Bûche de Noël*, suivi de *Rêve au coin du feu*. *Profonde Pensée* commencée en 1898 connaît comme les précédentes plusieurs versions : le marbre (*ill. 419 – Cat. 150*), le bronze (*ill. 420 – Cat. 144*) et même les deux à la fois (*ill. 421 – Cat. 145*). Notons que certaines éditions de *Profonde Pensée* mêlent l'onyx et le bronze (*ill. 422 – Cat. 146*). La version en bronze exposée pour la première fois au Salon de la SNBA de 1898¹⁸⁹ est présentée au milieu d'une des salles de peinture et « fait retrouver un autre aspect du talent varié et profond de l'artiste : c'est une femme agenouillée devant une cheminée, le visage penché vers l'âtre, une délicieuse figurine, rapidement ébauchée, délicieuse et

doctorat en Histoire de l'art contemporain de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne sous la direction de Pascal Rousseau, soutenue en 2012.

¹⁸⁶ Paris, Galerie Siegfried Bing, Premier Salon de l'Art nouveau, M^{lle} Camille Claudel, n°325 *Buste d'Auguste Rodin*, n°326 *La Valse*, exécution en grès.

¹⁸⁷ Ville Vallgren a francisé son prénom en adoptant celui de Victor.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Paris, SNBA 1898, n°36 : *La profonde pensée* (croquis d'après nature, statuette bronze).

poignante¹⁹⁰ » d'après Gustave Geffroy. Dans une des nombreuses lettres qu'elle adresse au critique, Camille Claudel se plaint que son exposition passe inaperçue face au *Balzac* que Rodin présente au même Salon : « Vous avez deviné mon Hamadryade et ma petite penseuse. Ce n'est pas sans peine qu'on les découvre et beaucoup, absorbés par la pensée du Balzac, ont passé à côté sans les voir¹⁹¹. » Le marbre est quant à lui présenté à l'Exposition universelle de 1900¹⁹² où l'artiste montre également une version en plâtre du *Rêve au coin du feu* (ill. 423 – Cat. 147). *Profonde Pensée* présente donc une femme agenouillée devant une cheminée, les mains posées sur le rebord, la tête baissée vers l'âtre, dans une attitude toute méditative. Dans des versions plus tardives de *Rêve au coin du feu* (1899-1905), où la pose de la femme semble encore plus mélancolique, l'artiste conserve le motif de la cheminée mais choisit d'asseoir sa figure principale sur un simple tabouret pour la version en marbre rose commandée par la duchesse de Maigret (ill. 424 – Cat. 148) ou sur une chaise pour la version en marbre blanc du musée de Draguignan (ill. 425 – Cat. 149), la tête posée contre la cheminée. Cette attitude méditative se retrouve dans le groupe en plâtre *Femme à sa toilette* ou *Femme lisant une lettre* (vers 1895-1897, ill. 426 – Cat. 140) conservé en collection particulière et datant de cette même époque. Gustave Geffroy, comme de coutume, salue vivement le groupe méditatif de Camille Claudel : « Et M^{lle} Camille Claudel qui a traduit en marbre le groupe *profonde pensée*, expose une autre statuette : le *Rêve au coin du feu*, qui ne le cède en rien à la première pour la grâce robuste, pour la magnifique expression vivante que l'artiste donne à chaque fragment qu'elle ébauche comme à chaque œuvre qu'elle achève¹⁹³. »

Cette série de croquis sur nature est à la fois complémentaire et antinomique. Comme pour les *Causeuses*, l'artiste privilégie dans *Profonde Pensée* la représentation d'un intérieur circonscrit à la cheminée mais à la différence des *Causeuses* où « la parole est le sujet principal¹⁹⁴ », dans la série des *Cheminées*, le silence gouverne. De plus à l'inverse des *Causeuses* et de *La Vague*, l'artiste fait ici le choix de vêtir la femme accolée à la cheminée. La démarche de Camille Claudel est autant de rendre la vie réelle que de traduire une émotion. Laure de Margerie souligne que ces « deux compositions mettant en scène une femme seule devant une cheminée ont souvent été décrites comme anecdotiques, voire relevant du mauvais

¹⁹⁰ GEFFROY Gustave, « Salon de 1898 – 1. A la Société Nationale des beaux-arts – VII La sculpture », *La Vie artistique*, 6^e série, Paris, H. Floury éditeur, 199, p. 349-350.

¹⁹¹ LAS de Camille Claudel à Gustave Geffroy, s.d. [mai-juin 1898], AMR, n°inv : Ms 413 (Ma 165).

¹⁹² Paris, EU 1900, n°139.

¹⁹³ GEFFROY Gustave, « VIII L'exposition décennale de la sculpture – I L'École française », *La Vie artistique*, 7^e série, Paris, H. Floury éditeur, 1901, p. 291.

¹⁹⁴ MARGERIE Laure de, *op. cit.*, 2005, p. 246.

goût que l'on trouve ordinairement dans les travaux alimentaires¹⁹⁵. » Pour le public de l'époque ce type de production est encore déconsidéré, ce qui amènerait à se demander si à ses yeux, le sculpteur ne devrait se consacrer qu'aux grands sujets et laisser les scènes de l'intimité aux « jolies femmes¹⁹⁶ ». Il faut rappeler également que l'œuvre, par l'ajout d'une lampe disposée à l'arrière de l'âtre, est détournée en veilleuse devenant ainsi un objet décoratif édité par Eugène Blot, lequel a acquis les droits d'édition du groupe. Toutefois cette nouvelle fonction inscrit plus encore cette œuvre dans la sphère de l'intime puisqu'elle devient un élément faisant partie intégrante de l'intérieur domestique. D'ailleurs l'intitulé que lui confère le fondeur est pour le moins évocateur puisqu'il la met en vente sous le titre *Intimité*. Paul Claudel semble désapprouver le choix de sa sœur de transformer en lampe sa sculpture, même par nécessité : « Plus tard, c'est cette femme à genoux devant une cheminée, qu'elle vendra à l'éditeur Bloch [sic], il faut vivre ! une lampe rouge dans la cheminée et la femme se découpe en noir. L'effet est amusant¹⁹⁷. »

Un critique confère à l'œuvre en 1906 une portée symbolique :

La poésie de morceaux comme *Au coin du feu* est d'une exquise délicatesse : leur âme intérieure restera comme une notation précise de la douceur d'une femme moderne, et qui pense. Cette femme serrée contre sa cheminée ne semble-t-elle pas redire toutes les douleurs de celles qui doivent vivre abandonnées par un homme, et ne conservant plus que cette flamme légère de leur âme, symbolisée par le scintillement du foyer¹⁹⁸.

Ainsi la référence à l'histoire personnelle de Camille Claudel et sa rupture avec Auguste Rodin, deviendrait presque évidente. L'œuvre montrerait alors une Camille Claudel abandonnée par l'être aimé. Le thème de l'œuvre pourrait ainsi être rapproché du *Chagrin d'Amour* (1903, *ill.* 427 – *Cat.* 222) qu'Agathon Léonard réalise, dans un subtil mélange de matériaux. Cette sculpture en bronze, exposée par le sculpteur au Salon de la SNBA en 1903¹⁹⁹, représente une

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ Allusion à la critique de Zola à l'encontre du public moderne. Voir ZOLA Émile, « Édouard Manet – Salon de 1868 », dans RIOUT Denys (éditeur scientifique), *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, Macula, 1989, p. 155. Citation complète : « Je viens de voir quelques douzaines de portraits grattés et regrattés, qui pourraient servir avec avantage d'étiquettes à des boîtes de gants. Les jolies femmes trouvent cela charmant. Mais moi, qui ne suis pas une jolie femme, je pense que ces travaux d'adresse méritent au plus la curiosité qu'offre une tapisserie faite à petits points. »

¹⁹⁷ CLAUDEL Paul, « Ma sœur Camille », *op. cit.*, 1951, p. 12 (Annexe 2X).

¹⁹⁸ L.T., 1906, p. 104. Cité par RIVIÈRE Anne, « notice n°61 : *Rêve au coin du feu* », *Camille Claudel : catalogue raisonné*, Paris, A. Biro, 2001, p. 179.

¹⁹⁹ Paris, 1903, Salon de la SNBA, n°155.

jeune femme éplorée contre une porte en bois dans un encadrement architectural en plâtre. Une autre version, de dimensions similaires, est travaillée dans la pierre dure, le bronze, le bois et le fer forgé. Léonard, loin d'être le seul, aimait, comme de nombreux sculpteurs de son temps, combiner divers matériaux, « alliant ainsi arts décoratifs et sculpture²⁰⁰. » Un profond sentiment de douleur, voire de désespoir, émane de la pose de la jeune femme, pose emprunte d'une gravité austère voire théâtrale.

La démarche de Camille Claudel est davantage de rendre la vie réelle et ses émotions que d'œuvrer pour l'étude sociale comme ont pu le faire des artistes comme Dalou, Constantin Meunier ou encore Jean Baffier durant la même période. Pour la sculptrice, ce qui prime « c'est de quitter, un temps, la contrainte du modèle vivant ou du portrait, le répertoire historique, allégorique, mythologique ou autobiographique, même si cette dernière dimension n'est pas entièrement absente de certaines de ses compositions²⁰¹. » Ces œuvres lui permettent de s'évader loin des contraintes habituelles. Avec de tels groupes, à une époque où elle cherche à s'isoler dans son atelier du quartier de la Glacière, elle se tourne davantage vers son for intérieur. *La Profonde Pensée* et *Rêve au coin du feu* sont les témoins du repli intérieur de l'artiste, en cela ces œuvres sont empreintes d'un sens profond pénétrant l'intimité et dépassant l'anecdote. *Profonde Pensée* inspire à Paul Claudel un texte qu'il écrit en octobre 1940 et qu'il intitule *Assise et qui regarde le feu* :

Une femme assise et qui regarde le feu, c'est le sujet d'une des dernières sculptures de ma pauvre sœur, la conclusion de sa douloureuse existence. Est-ce qu'il est possible à quelqu'un, prenant position au dehors, de voir son âme ? Je ne parle pas du visage : la posture seulement. [...] Une femme assise et étroitement enveloppée dans son châle, assise et qui regarde le feu. Elle est bienheureusement assise et toute seule, il n'y a personne, tout le monde est mort ou c'est la même chose. [...] Bien sûr que ce n'est pas le désespoir, mais il est doux d'être débarrassé de l'espérance, de s'être retiré au dedans, de coïncider par toute la surface de son être avec le présent²⁰².

Paul Claudel a perçu le feu comme le pivot de ces deux œuvres. Comme le suggère Laure de Margerie le feu possède un important « pouvoir hypnotique, sa contemplation conduit à un état

²⁰⁰ BÖSTGE Ingelore HÉRAN Emmanuelle, « notice n°85 », in cat. exp. *Agathon Léonard. Le geste Art Nouveau*, Roubaix, La Piscine, 25 juin-26 octobre 2003, p. 100.

²⁰¹ MARGERIE Laure de, art. cit., 2005-2006, p. 243.

²⁰² CLAUDEL Paul, *La Rose et le rosaire*, Paris, Gallimard, [1947] 1998, p. 1311 (Annexe 2W).

de demi-rêve dans lequel l'esprit quitte le corps pour vaquer dans un ailleurs qui est presque un au-delà²⁰³. » Dans cette période intimiste qui s'étend de 1893 à 1900, *Profonde Pensée* et *Rêve au coin du feu* constituent les œuvres les plus fortes. Camille Claudel parvient avec brio à traduire, notamment par l'utilisation du motif de la cheminée, les scènes d'intérieur pourtant plus fréquentes en peinture qu'en sculpture et plus encore elle parvient à rendre en sculpture une ambiance dramatique menaçante. C'est précisément ce qu'explique Laure de Margerie que nous rejoignons dans cette assertion : « Dans ces compositions, Camille Claudel dépasse l'état de solitude introspective dépeint par le peintre danois Hammershøi ; elle rejoint Vallotton qui évoque avec tant de force, dans ses œuvres, l'atmosphère de drame latent qui plane parfois dans les salons de la bourgeoisie²⁰⁴. » L'artiste se positionne ainsi comme gardienne de l'expression de l'intériorité en sculpture.

5.3.4 Camille Claudel : pilier d'un art intérieur

Dans son article « Camille Claudel, statuaire » publié dans *L'Occident* en août 1905, lequel constitue un vibrant hommage à l'art de sa sœur, Paul Claudel, reprenant le point de départ offert par Charles Baudelaire qui, dans l'un des envois de son *Salon de 1946*, s'attache à répondre à la question « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse ?²⁰⁵ ». Le poète considérant alors la sculpture comme un art de complément, la perçoit telle « un art isolé²⁰⁶ » au moment où elle se retire dans les appartements devenant selon lui « un art de salon ou de chambre à coucher²⁰⁷. » Claudel rejoint Baudelaire en précisant que « L'art donc de trois siècles s'emploie au déploiement des façades et des jardins, ce qui regarde et ce qui est regardé²⁰⁸ ». Mais comme le précise Marie-Victoire Nantet : « au contraire de lui [Baudelaire], Paul Claudel tire de ce repli la condition de sa renaissance. Là où Baudelaire voit apparaître dans le salon du bourgeois « les Caraïbes de la dentelle, comme M. Gayrard », Paul Claudel voit apparaître Camille Claudel, « premier ouvrier de cette sculpture intérieure »²⁰⁹. » Il considère la sculpture d'intérieur comme

²⁰³ MARGERIE Laure de, art. cit., 2005-2006, p. 247.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 247.

²⁰⁵ BAUDELAIRE Charles, « Salon de 1846 – chapitre XVI Pourquoi la sculpture est ennuyeuse », *Curiosités esthétiques*, Paris, Calmann-Lévy, 1868 (Annexe 2A).

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ CLAUDEL Paul, « Camille Claudel, statuaire », *L'Occident*, août 1905, repris dans *L'Art décoratif*, juillet 1913, retranscrit dans cat. exp. Roubaix, 2014, p. 246.

²⁰⁹ NANTET Marie-Victoire, « Camille Claudel « premier ouvrier de cette sculpture intérieure » », in cat. exp. *Camille Claudel : au miroir d'un art nouveau*, Roubaix, La Piscine – musée d'art et d'industrie André Diligent, 8 novembre 2014 – 8 février 2015, p. 234.

un renouveau pour l'art de la sculpture : « Mais désormais proscrite de la place publique et du plein air, la sculpture, comme les autres arts, se retire dans cette chambre solitaire où le poète abrite ses rêves interdits. Camille Claudel est le premier ouvrier de cette sculpture intérieure. Toute chambre est comme un vaste secret où le jour qu'elle admet par son côté subit une occulte décantation²¹⁰. » D'ailleurs en ce début du XX^e siècle, les sculptures dites d'intérieures sont toujours autant prisées. Pour preuve du succès de ce groupe, en 1905 Eugène Blot tire à 65 exemplaires²¹¹ le modèle en bronze et marbre blanc, s'agissant alors du plus important nombre de tirages pour l'édition d'une l'œuvre de l'artiste. Ce passage d'un article intitulé « Une visite à la Galerie Eugène Blot » est assez éloquent quant à l'effort de diffusion des œuvres de Camille Claudel :

Voyez, dans la galerie Eugène Blot les œuvres de cette incomparable statuaire qu'est M^{lle} Camille Claudel. *L'Abandon, L'Imploration, Le Persée, Les Bavardes, La Valse, Les Baigneuses* ! Qui ne s'enorgueillerait pas d'avoir de les montrer en son salon ? Quelle mondaine ne se réjouirait de les disposer en son boudoir ? La technique de Camille Claudel est étonnante de science, d'harmonieuses proportions, le thème en est délicieux ou grave, et toujours chaste²¹².

La polysémie du mot « intérieur » est bien à l'œuvre dans le cas de Camille Claudel, puisque ses croquis d'après nature comme elle les appelle sont à l'évidence destinés à orner l'espace intérieur d'un appartement, et plus encore ces sculptures traduisent la part intérieure de l'artiste, son moi profond. Selon les considérations artistiques de son frère :

L'art de Camille Claudel, dès le principe, éclate par les caractères qui lui sont propres. On voit se donner magnifiquement carrière l'imagination la plus forte et la plus naïve, celle qui est proprement le don d'inventer. Son génie est celui des choses qu'elle est chargée de représenter. L'objet sculptural, pour elle, est ce qui est devenu susceptible

²¹⁰ CLAUDEL Paul, « Camille Claudel, statuaire », *L'Occident*, août 1905, repris dans *L'Art décoratif*, juillet 1913, retranscrit *Ibidem*, p. 246.

²¹¹ Il reste néanmoins impossible de savoir si toutes les éditions de *Rêve au coin du feu* allient bronze et marbre blanc ou si une partie d'entre elles est uniquement en bronze. Voir RIVIÈRE Anne, « notice n°61 : *Rêve au coin du feu* », in *op. cit.*, 2001, p. 179.

²¹² VAUXCELLES Louis, « Une visite à la Galerie Eugène Blot », *Tourisme*, s.d. [1908], retranscrit dans cat. exp. Roubaix, 2014, p. 202.

d'être détaché, cela qui peut être cueilli, actuellement possédé entre des mains intelligentes²¹³.

Plus loin dans le même texte Paul Claudel pense sa sœur en poète : « Ce sont ces trouvailles qui jaillissent, ainsi que du fond même de la nature d'un cœur de poète : on les voit surgir de franc jet dans l'œuvre de Camille Claudel avec une espèce d'allégresse ingénue, formant, dans tous les sens de ces adjectifs, l'art du monde le plus « animé » et le plus « spirituel »²¹⁴. »

Le terme « art intérieur » employé par Paul Claudel se réfère alors à un univers du silence, propre à la méditation, aux rêveries, à l'inspiration ainsi qu'à l'espace domestique. Paul Claudel, dans son texte d'août 1905 insiste sur « ce monument de la pensée intérieure » qui se révélerait dans un espace clos :

De même qu'un homme assis dans la campagne se sert, pour accompagner sa méditation, de tel arbre ou de tel rocher à qui son œil s'attache, une œuvre de Camille Claudel dans le milieu de l'appartement est, par sa seule forme, de même que ces roches curieuses que collectionnent les Chinois, une espèce de monument de la pensée intérieure, la touffe d'un thème proposé à tous les rêves. Tandis qu'un livre, par exemple, nous sommes obligés d'aller le quérir aux rayons de notre armoire, une musique de la jouer, la pièce ouvragée de métal ou de pierre dégage d'elle-même son incantation, et la demeure en est pénétrée²¹⁵.

À cette idée, s'ajoute le motif des yeux clos, lesquels possèdent une importance primordiale dans la représentation de cet « art intérieur ». Comme le remarque Charlotte Foucher Zarmanian : « la représentation allégorique de la méditation intérieure est particulièrement appréciée des sculptrices du passage du siècle qui déclinent abondamment la thématique des yeux clos et de la rêverie²¹⁶. » Des exemples de figures féminines aux yeux clos sont donnés par les *Jeunes Filles* (1886, ill. 428 – Cat. 123) de Marie Cazin ou encore la *Jeune Femme aux yeux clos* (1885, ill. 429) de Claudel, buste en terre cuite jamais exposé du vivant de l'artiste, rendent compte d'une intériorité manifeste. Charlotte Foucher Zarmanian n'hésite pas à inscrire

²¹³ CLAUDEL Paul, « Camille Claudel, statuaire », *L'Occident*, août 1905, repris dans *L'Art décoratif*, juillet 1913, retranscrit in cat. exp. *Camille Claudel : au miroir d'un art nouveau*, Roubaix, La Piscine – musée d'art et d'industrie André Diligent, 8 novembre 2014 – 8 février 2015, p. 247.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ CLAUDEL Paul, *op. cit.*, 1905, p. 247.

²¹⁶ FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, *op. cit.*, 2015, p. 221.

Camille Claudel dans l'esthétique symboliste, considérant que « son travail s'inscrit aussi bien dans la tendance passionnée et expressive de ce courant que dans sa veine plus introspective et intimiste²¹⁷. » Nous avons vu avec Rosso que l'impressionnisme pouvait être une voie vers l'intimisme en sculpture. La contemplation de soi, l'introspection si saillante du Symbolisme en art amènent aussi à travers la figure de Camille Claudel à le considérer comme une autre voie possible vers la sculpture intimiste.

Un dernier élément, et de taille dans la prise en compte de l'art de Camille Claudel comme un art d'intérieur, est que la sculptrice ne réalise pas d'œuvres faites pour être placées à l'extérieur, nous n'en relevons du reste aucune dans son catalogue raisonné²¹⁸. D'ailleurs son groupe *Persée et la Gorgone* (ill. 430) ayant été placé à l'extérieur du Salon en mai 1902, l'artiste s'opposa vivement à ce placement :

Je reviens du Salon et j'ai constaté avec douleur profonde l'état de ma pauvre statue qui reçoit sans interruption la pluie, la grêle, la gelée, le vent, etc. J'ai bien peur qu'en sortant de là elle ne soit complètement détériorée. [...] en plus de tous les désavantages que je viens de vous énoncer, il y a encore celui-ci : c'est que ma statue n'est pas faite pour le plein-air, elle est de trop petite taille et exécutée pour être mise dans un appartement, elle aurait fait bien plus d'effet placée dans la rotonde en entrant par exemple ! S'il était encore temps de la changer et s'il était en notre pouvoir de faire une démarche en ce sens vous me ferez le plus grand plaisir à moins que vous ne préféreriez que j'écrive à M. Rodin à Meudon pour lui demander directement²¹⁹ ?

Ce mécontentement exposé est à rapprocher de l'amertume exprimée par l'artiste face à l'exposition du *Balzac*. Rodin a déclaré en 1899 que la sculpture est un « art du plein air²²⁰ ». Sous le couvert de la désormais célèbre phrase : « Tu vois ce n'est plus du tout du Rodin²²¹ », Camille Claudel s'affranchit véritablement du maître grâce à la miniaturisation qu'elle expérimente entre 1895 et 1900. Se rapprochant du japonisme et de l'art nouveau, elle se

²¹⁷ *Ibidem*, p. 220.

²¹⁸ RIVIÈRE Anne, GAUDICHON Bruno et GHANASSIA Danielle, *op. cit.*, 2001.

²¹⁹ LAS de Camille Claudel à Joanny Peytel, s.d. [mai 1902], Paris, AMR inv. Ms 367 (Ma 112).

²²⁰ Cité par Gustave Schneider, in MATTIUSI Véronique, « La Rodinière », in cat. exp. *Rodin en 1900, l'exposition de l'Alma*, Paris, musée du Luxembourg, 12 mars-15 juillet 2001, p. 58. Sur la sculpture de plein air voir GEVART Louis, *La Sculpture et la terre : histoire artistique et sociale du jardin de sculpture en Europe (1901-1968)*, thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Thierry Dufrêne, Université Paris Nanterre, soutenue le 20 janvier 2017.

²²¹ Lettre de Camille Claudel à Paul Claudel, n.d. [décembre 1893], Paris, BnF, Département des Manuscrits, Fonds Paul Claudel, NAF 28255.

détourne de « l'étouffante monumentalité du style rodinien²²² », privilégiant des sujets à caractères intimistes et employant des matériaux complexes comme l'onyx permettant à cette « âme passionnée qui s'exprime²²³ » de laisser se déployer sa grande dextérité. L'émancipation de Claudel vis-à-vis de Rodin, déjà amorcée avec la *Valse* et *L'Âge mûr* (1894-1895) pour la première version en plâtre²²⁴, prend alors un tout autre tournant. À l'art du plein air elle oppose la sculpture d'intérieur, à l'espace public, l'espace privé, au masculin le féminin, au monumental l'intimisme.

* *
*

L'intimisme ne peut constituer un style à part entière. Il existe des cas où il semble omniprésent comme chez Camille Claudel ou Medardo Rosso mais il s'agit là davantage d'une caractéristique, voire parfois d'une étiquette plus que d'un style. Malgré les différences stylistiques entre Dalou, Rosso et Claudel, nous retrouvons tout de même des marqueurs communs. Il y a bien entendu le sujet, la composition générale de l'œuvre mais aussi l'attitude des modèles, la modernité, la recherche de naturel ou de vérité, en tout cas l'émancipation par rapport aux conventions académiques, aux attendus de la sculpture de Salon, et pas simplement à des fins de sensualité. Ces œuvres, dénuées d'érotisme, possèdent une forte dimension introspective. Alors que l'art de Camille Claudel se réclame du symbolisme favorisant l'introspection, les sentiments abstraits, chez Rosso l'idée d'une sculpture impressionniste, fidèle au regard, hors des conventions peut également fonctionner pour parler d'intimisme. Ce sont là des artistes pour lesquels les étiquettes artistiques habituelles sont confrontées à leurs limites, les aborder au crible de l'intimisme permet de mieux les rassembler. Que ce soit Dalou pendant son exil, Rosso et ses sculptures reliefs ou Claudel avec ses ensembles de petites dimensions, tous trois ont une production anti-monumentale, à l'opposé de la sculpture de plein air justifiant par là même ce rapprochement.

Ce sont donc des œuvres aux esthétiques libérées, et cette libération est due à la destination des œuvres, généralement l'intérieur. Dans une certaine mesure l'atelier peut être envisagé comme un espace plus secret encore que le boudoir ou le cabinet. L'atelier comme gardien du génome de la création s'observe à travers les œuvres de Bartholomé ou encore Degas.

²²² FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, *Créatrices en 1900. Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Éditions mare & martin, 2015, p. 218.

²²³ CLAUDEL Paul, art. cit., 1951, p. 11 (Annexe 2X).

²²⁴ Voir chapitre 2.

Chapitre 6

Intimité et processus créateur

L'atelier, lieu de foisonnement des idées et de la matière, peut être appréhendé comme lieu de naissance des formes et par là du processus créatif. C'est en général dans l'atelier que germe l'idée d'une œuvre. Dans son *Vocabulaire d'esthétique*, Étienne Souriau définit l'atelier comme un « local spécialement aménagé en vue du travail technique d'une ou plusieurs personnes¹ ». André Chastel l'inscrit « au registre des métaphores² ». Alain Bonnet, à l'occasion de l'exposition *L'Artiste en représentation. Images des artistes dans l'art du XIX^e siècle* à La Roche-sur-Yon en 2012-2013 envisage ainsi ce lieu significatif qu'est l'atelier :

Parmi tous les épisodes qui pouvaient servir à montrer l'intimité ou la sociabilité des artistes et satisfaire ainsi le désir croissant du public de partager les péripéties fascinantes de cette catégorie professionnelle, la représentation d'un artiste dans son atelier constitua sans doute l'un des plus courants. La transformation de l'artiste en personnalité publique accrut encore le désir de pénétrer dans le lieu même de la création, un lieu chargé de secrets, un lieu empreint d'une atmosphère presque magique, un lieu qui pouvait, aussi bien que l'autoportrait, refléter la personnalité profonde de son occupant et expliquer la nature de ses productions³.

La création d'une sculpture requiert de nombreuses étapes dont les toutes premières sont souvent réalisées dans l'atelier où le sculpteur établit des études dessinées et/ou modelées en cire ou en argile. Les questions gravitant autour des notions d'esquisse, de genèse d'une œuvre, d'authenticité, d'intention et d'implication de l'artiste se situent au cœur du processus de création d'une œuvre sculptée. Existe-t-il chez certains sculpteurs des œuvres uniquement réalisées pour ne jamais sortir de l'atelier ? Si cet axiome se vérifie, cela conférerait à ces œuvres un statut particulier les plaçant à un degré d'intimité – au sens de secret – absolu.

¹ SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990 [1^{ère} édition], p. 182.

² CHASTEL André, « Le secret de l'atelier », *48/14 La revue du musée d'Orsay*, n°1, 1989, p. 4-14.

³ BONNET Alain, « La transfiguration de l'artiste », in *L'Artiste en représentation, images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, Lyon, Fage éditions, p. 11. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition *L'Artiste en représentation, images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, La-Roche-sur-Yon, musée de La-Roche-sur-Yon, 15 décembre 2012-23 mars 2013, Laval, musée de Laval, 15 avril-15 octobre 2013.

L'atelier peut ici être envisagé comme le lieu des créations les plus intimes, des esquisses familiales intimistes de Carpeaux aux célèbres figures de cire de Degas, jusqu'aux séries expérimentales de Matisse et de Picasso intégrant l'histoire des avant-gardes du début du XX^e siècle.

6.1 En toute sincérité : les esquisses d'un Carpeaux intimiste

Vous pouvez couper la tête à Carpeaux ses mains continueront à modeler l'argile⁴.

Avec l'esquisse intimiste se pose la question de la représentation de la vie dans l'œuvre. Il semble ainsi intéressant de passer de la vie et l'œuvre d'un artiste à la vie dans l'œuvre, soit de la façon dont la vie de l'artiste imprègne son œuvre. Jean-Baptiste Carpeaux a su donner une dimension intimiste à certaines de ses sculptures pourtant les plus officielles, dont la commande émanait de la famille impériale. Les portraits du *Prince impérial et son chien Néro* ainsi qu'un des bustes de la *Princesse Mathilde* en sont une belle démonstration⁵. Pourtant, une autre facette de Carpeaux comme sculpteur de l'intime reste à étudier. Celle-ci se révèle dans les esquisses sculptées à caractère intimiste qui composent l'œuvre de Carpeaux. La somme saisissante de ces dernières conservées par le musée des beaux-arts de Valenciennes, le musée d'Orsay et le Petit Palais⁶, les trois principaux bénéficiaires du fonds d'atelier Carpeaux, témoigne de l'importance de ce médium chez l'artiste.

Si la notion d'intime est présente dans l'œuvre sculpté de Carpeaux, il s'agit de comprendre sous quelle forme elle s'y manifeste et comment. L'esquisse peut-elle revêtir chez Carpeaux le rôle traditionnel qu'elle occupe dans l'art de la sculpture ? Enfin, en quoi ces esquisses sculptées à caractère intimiste prennent-elles une dimension différente ? Par-là, nous essayerons de comprendre à quel moment s'affirme l'intime.

⁴ CHESNEAU Ernest, *Le Statuaire J.-B. Carpeaux : sa vie et son œuvre*, Paris, A. Quentin, 1880, p. 13 : l'auteur précise que ces propos sont attribués à David d'Angers.

⁵ Voir chapitre 3.

⁶ CHAMPY-VINAS Cécilie, « Les fonds d'esquisses dans les musées : les Carpeaux du Petit Palais », intervention donnée le 25 juin 2014 à l'École du Louvre à l'occasion de la journée d'études du Studio XIX (groupe de recherche doctoral en histoire des arts du XIX^e siècle) : « Regards croisés sur l'étude et l'esquisse au XIX^e siècle ».

6.1.1 Le rôle traditionnel de l'esquisse

Œuvre modelée en terre ou en cire, d'une facture libre et de petites dimensions, représentant sommairement la première pensée d'une composition projetée. L'esquisse qui correspond à un travail d'approche de l'œuvre définitive précède l'exécution du modèle définitif. Elle indique les formes que celui-ci devra avoir et ne comporte aucun détail. L'esquisse, œuvre antérieure à l'œuvre définitive, ne doit pas être confondue avec l'ébauche, œuvre définitive inachevée⁷.

L'esquisse modelée ainsi définie par Marie-Thérèse Baudry apporte une distinction fondamentale. Traditionnellement, l'esquisse est conçue comme le préalable d'une sculpture finie, mais Carpeaux l'envisage également à la manière d'un musicien qui fait ses gammes. Pratiquant l'esquisse en ascète, le sculpteur avait un rituel, tel que le rapporte son biographe Ernest Chesneau : « Se soumettant à une gymnastique particulière de l'esprit et de la main, tous les jours il s'exerçait à faire une esquisse nouvelle dans le moins de temps possible, d'après un parent, un ami, le premier venu qui consentait à lui donner une heure de pose. Il s'exerçait aussi à modeler les yeux bandés. "C'est le seul moyen de comprendre la forme", disait-il en me racontant plus tard ces premières années de son éducation artistique⁸. » La technique la plus fréquemment utilisée par Carpeaux est le modelage par adjonction de matière. Le sculpteur réalise alors son motif à l'aide de boulettes et de colombins d'argile qu'il malaxe entre les doigts puis écrase plus ou moins à l'aide du pouce ou d'un outil. Dans le chapitre VII de *L'Esthétique du sculpteur*, Henry Jouin consacre un important paragraphe à la main considérée comme le principal du sculpteur. Jouin se réfère d'ailleurs à Winckelmann pour appuyer son argument : « Les artistes anciens, écrit Winckelmann, se servaient des doigts et particulièrement des ongles pour imprimer plus de sentiment à l'ouvrage. C'est de ces touches fines dont parle Polyclète, lorsqu'il dit que la plus grande difficulté dans l'exécution d'une œuvre modelée se manifeste "alors que la terre se niche sous les ongles"⁹ ». Pour toutes ses commandes, Carpeaux s'adonne à l'esquisse qui imprime l'évolution de sa pensée comme le montrent les différentes versions du *Triomphe de Flore* (ill. 431 et ill. 432). Dans la recherche d'attitude et de mouvement, l'esquisse sert aussi à donner un aperçu du résultat escompté, ce qui est visible dans la figure

⁷ BAUDRY Marie-Thérèse (dir.), *Sculpture : méthode et vocabulaire*, Paris, Centre des monuments nationaux / Éditions du patrimoine, 2000 [4^e édition], p. 555.

⁸ CHESNEAU Ernest, *op. cit.*, 1880, p. 13.

⁹ JOUIN Henry, *L'Esthétique du sculpteur*, Paris, Librairie Renouard, 1888, p. 113-114 (Annexe 2J). L'auteur cite Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, livre IV, chapitre VII, 1789, p. 274.

de *Napoléon III en tenue militaire* (vers 1864, *ill.* 433) présente dans les collections du musée d'Orsay, dont le caractère sommaire contribue à donner les lignes directrices de l'œuvre future. Cela se vérifie-t-il pour une esquisse intimiste ? Peut-elle être la genèse d'une œuvre publique ?

L'Amour blessé (*ill.* 434 – *Cat.* 88), sculpture en marbre exposée au Salon de 1874, acquise par le prince Stirbey pour sa propriété de Bécon la même année et léguée en 1921 au musée des beaux-arts de Valenciennes¹⁰, puise son origine dans une anecdote familiale. Carpeaux, qui connaît la paternité tardivement, fait du petit Charles, son premier fils né le 23 avril 1870, l'objet de toutes ses attentions. D'ailleurs un dessin conservé au Petit Palais montre le garçonnet endormi¹¹ dans des postures variées (*ill.* 435). Le rédacteur de la notice du catalogue de l'exposition Carpeaux qui s'est tenue au Petit Palais en 1955, insistant sur le côté attendrissant de l'œuvre, présente ainsi *L'Amour blessé* : « Portrait de Charles Carpeaux, fils aîné du sculpteur, qui venant de se blesser au bras, sourit à son père à travers ses larmes¹². » Louise Clément-Carpeaux, fille du sculpteur, décrit *a posteriori* la genèse de *L'Amour blessé* :

Charles, son premier-né, descendant d'un train avec sa mère, avait eu le bras luxé par la portière du wagon. Le pauvre petit souffrait beaucoup. Il fallut réitérer des massages pénibles, masser le petit bras. Pour consoler l'enfant pendant ces opérations, ma mère lui donnait une colombe apprivoisée ; Carpeaux assistant à la scène remarque la grâce du cher petit et saisit une poignée de glaise. Bientôt, il décida que son fils lui donnerait séance tous les jours : la petite maquette qu'il avait réalisée en quelques coups de pouces l'avait mis en goût. Ma mère était quelque peu indignée de voir son enfant souffrant soumis à cette légère contrainte ; de son côté Charles pleurait et inventait mille petites ruses pour échapper à son père... Carpeaux fut inflexible, et *L'Amour blessé* immortalise l'enfant. De ces séances plutôt orageuses, le maître a laissé de charmants croquis et une amusante maquette, représentant le petit Charles arrivant à la pose les poings sur les yeux, la petite bouche largement ouverte, crispée ; toute l'attitude atteste le peu d'empressement du pauvre bébé à remplir son rôle de modèle. "Braille, lui disait alors son père, je t'ai fait rire assez souvent." Le tendre papa qu'il était à ses heures disparaissait totalement devant l'artiste.¹³

¹⁰ Un autre exemplaire en marbre se trouve à la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague ainsi que le chef modèle en bronze au musée d'Orsay.

¹¹ Jean-Baptiste Carpeaux, *Charles Carpeaux endormi*, vers 1872-1873, crayon et pierre noire sur papier grisâtre, 44 x 31 cm, Paris, Petit Palais (n°inv. : PPD01746)

¹² *Cat. exp. J.-B. Carpeaux (1827-1875)*, Paris, Petit Palais, 1955-1956, n°219.

¹³ CLÉMENT-CARPEAUX Louise, *La Vérité sur l'œuvre et la vie de J.-B. Carpeaux (1827-1875)*, t. I, Paris, Imprimerie de Dousset et Bigerelle, 1935, p. 381.

La vie familiale lui inspire donc spontanément une esquisse de *L'Amour blessé* (1873, ill. 436 – Cat. 87) où l'on voit le petit garçon assis sur un rocher, esquisse dans laquelle la douleur de la blessure se fait déjà ressentir sur l'expression du visage, puis une autre présentant *Charles Carpeaux sur les genoux de sa mère* (1874, ill. 437 – Cat. 90). Cette terre cuite marque le mouvement général de la pose finale, l'enfant adopte la posture qu'il campe dans l'œuvre définitive. Même si « *L'Amour blessé* n'est pas une idée neuve » comme le souligne un article de *L'Impartial du Nord* en date de 1893¹⁴, Carpeaux confère au thème universel une approche moderne, comme le précise James-David Draper dans le catalogue d'exposition *Carpeaux, un sculpteur pour l'Empire* : « alliant la cruauté à la fantaisie¹⁵. » Le sculpteur mêle savamment les attributs de Cupidon à ceux faisant écho à l'histoire personnelle du petit Charles : en plus du fidèle carquois et des ailes, une colombe morte et un bandage au bras gauche rappellent davantage les tracas de l'enfant. La version en marbre rencontre un vif succès au Salon de 1874, qui marque l'avant-dernière participation de Carpeaux. Jules-Antoine Castagnary s'exprime ainsi à propos du dernier marbre signé par le sculpteur : « avez [sic]-vous vu ce bijou ? dans l'endroit perdu où on le cache, il est bien peu de personnes qui l'aient rencontré & cependant c'est un des morceaux les plus fins & les plus délicats qu'ait modelés le ciseau de ce grand caresseur de marbre¹⁶. » De l'Atelier Carpeaux sortent des reproductions en terre cuite, en bronze et même en marbre témoignant du succès de l'œuvre.

Carpeaux a fait de même, à savoir passer de la sphère intime d'une esquisse à une œuvre aboutie dépersonnalisée, dans *Amélie de Monfort en toilette de mariée* (ill. 438 – Cat. 64) qu'il transforme en *La Fiancée* (ill. 439 – Cat. 65). James David Draper voit d'ailleurs dans la première « l'illustration par excellence du style Carpeaux : la jeune femme détourne pudiquement la tête, la poitrine ornée de fleurs d'oranger¹⁷ ». Les motifs du portrait en buste, les bras absents, la tête détournée avec une fleur au creux de la poitrine sont présents dans les portraits mondains d'*Eugénie Fiocre* (1869, ill. 440), de *Madame Henry James Turner* (1871, ill. 441 – Cat. 80), de *Cécile Demarçay* (1872, ill. 442), ou encore de *Madame Delthil de Fontréal* (1873, ill. 443). Il est intéressant de noter qu'à une époque antérieure de sa carrière,

¹⁴ *L'Impartial du Nord*, jeudi 12 octobre 1893.

¹⁵ DRAPER James David, « Portraits de famille », cat. exp. *Carpeaux (1827-1905), un sculpteur pour l'Empire*, Paris, musée d'Orsay, 24 juin-28 septembre 2014, p. 231.

¹⁶ Voir FROMENTIN Édouard-Désiré, « Essai biographique sur Jean-Baptiste Carpeaux, statuaire valenciennois. Sa vie son œuvre d'après sa correspondance », *Valentiana*, n°19, juin 1997 [achevé en 1922], p. 184. Fromentin rapporte ici les mots de Jules-Antoine Castagnary parus dans le journal *Le Siècle*.

¹⁷ DRAPER James David, art. cit., 2014, p. 225.

l'intimité s'exprimait déjà mais d'une manière différente. Prenons l'exemple de la jeune italienne Barbara Pasquarelli, dite la Palombella, du nom de son village Palombara près de Tivoli, dont s'est épris Carpeaux. Il s'agit au départ d'un portrait intime *La Palombella, buste à l'antique* (1856-1861, *ill. 444*) qui devient progressivement un archétype véhiculant les valeurs plastiques du sculpteur. En effet, Carpeaux réalise des combinaisons, des assemblages à partir de la tête de sa bien-aimée : *La Palombella, souvenir de la Sabine* (1861, *ill. 445*), *Palombella au collier* (*ill. 446.*), sans collier ou encore au pane (*ill. 447*). Après son retour de Rome, Carpeaux n'a de cesse d'utiliser ses traits, véritable source d'inspiration, pour des allégories. C'est ainsi qu'il lui donne l'apparence de *L'Été* (*ill. 448 – Cat. 57*) par l'ajout d'une couronne de fleurs des champs mêlée à des épis de blé, et même de la France dans *La France protégeant l'Agriculture et les Arts* (*ill. 449*) pour le pavillon de Flore. La Palombella se lit alors comme la genèse d'un véritable répertoire de formes.

À plusieurs reprises, Carpeaux prend pour point de départ d'une œuvre aboutie et diffusée une histoire personnelle, un sujet intime, dans le sens où ce sujet fait écho à sa vie privée. C'est à cette fin qu'il façonne certaines esquisses comme celle de *L'Amour blessé* ou encore *La Fiancée*. Carpeaux éprouve le besoin de fixer dans la terre des moments de sa vie privée pour en créer des esquisses très vives. Mais l'esquisse, en particulier l'esquisse intimiste, peut aussi se lire comme un marqueur de sa vie intime, comme une sorte de journal intime sculpté.

6.1.2 L'esquisse : un journal intime sculpté

La plupart des esquisses de Carpeaux demeurent cependant inconnues puisque comme le précise Wassili Joseph : « elles furent détruites par l'artiste au fur et à mesure de ses essais ». L'auteur poursuit en ajoutant que « la destruction fait partie de la création¹⁸ ». Les pièces qui subsistent nous permettent de comprendre que chez le sculpteur valenciennois, l'esquisse n'est pas seulement l'étude, l'ébauche, le préalable à un travail fini, c'est aussi, dans une dynamique presque vitale pour l'artiste, l'occasion de mettre en forme son intimité, sa vie. En cela, l'esquisse intimiste pourrait tenir le rôle du journal intime. La vie de Carpeaux connaît son lot de tourments. Il se marie tardivement, au seuil de ses quarante-deux ans, avec Amélie de Montfort, de vingt ans sa cadette dont il est profondément épris. De cette union naît Charles Carpeaux en avril 1870, Louis-Joseph-Félix en juillet 1871, Louise en novembre 1872 et Louis-

¹⁸ JOSEPH Wassili, « Le génie au bout des doigts », *Dossier de l'art*, n°220, juillet-août 2014, p. 32.

Victor-Joseph en février 1874. Le bonheur familial n'est que de courte durée, car de violentes crises de jalousie exacerbées par l'influence qu'exercent les parents Carpeaux éclatent au sein du foyer, si bien que le couple alterne les périodes de vie commune et de vie séparée. Rappelons que peu après la naissance de Charles, les premiers symptômes de la maladie qui a eu raison du sculpteur, s'ajoutent à ses accès d'humeur.

Il existe dans l'œuvre sculptée de Carpeaux une esquisse en terre cuite représentant une *Jeune Femme* (vers 1870, *ill.* 450 – *Cat.* 67) vêtue d'une robe de bal qui semble inspirée de la première impression qu'il conserve d'Amélie. Selon James-David Draper : « Le modelage parvient à trahir une certaine fascination pour l'éphémère¹⁹. » En effet, le visage est à peine esquissé, seule la robe est travaillée de façon à percevoir ses plis et le mouvement de l'étoffe. Il s'agit là de la première esquisse représentant la jeune épouse de Carpeaux lors de leur première rencontre au cours d'un bal aux Tuileries en 1867. Dès la naissance de leur premier fils, qui a été prénommé Charles en hommage au frère de Carpeaux décédé peu avant la naissance, le sculpteur éprouve le besoin irrésistible de le portraiturer. C'est ainsi qu'il crée *Charles Carpeaux à l'âge de trois mois* (*ill.* 451 – *Cat.* 68), portrait d'une grande expressivité conservé au musée des beaux-arts de Valenciennes dans lequel la tête du bébé se détache d'une base accidentée. Très vite, il modèle dans la terre *La Jeune Mère et son enfant* (*ill.* 452 – *Cat.* 69), suivie de *L'Enfant malade* (*ill.* 459) – *Cat.* 74. Ces maternités, dont Amélie et Charles sont la source d'inspiration, sont empreintes d'un profond sentiment d'intimité. Cette idée est confirmée par Jacques Ginépro : « L'artiste ne se lasse pas de regarder vivre ces deux êtres qu'il aime. Une série de Maternités illustrent ces heures charmantes de leur intimité.²⁰ » Cette maternité réalisée au moment du siège de Paris est bien loin de *La Tendresse Maternelle* (*ill.* 453) que le sculpteur exécute en 1855. C'est avec un regard nouveau que Carpeaux aborde le sujet dans une ébauche aux accents pratiquement impressionnistes²¹. Amélie console son bébé pleurant dans une pose dynamique, comme prise sur le vif, qui trahit l'émotion de la jeune mère. Plusieurs esquisses ont été nécessaires pour capturer le mouvement de sa femme. Elles ont toutes été exécutées vers 1870 et constituent de véritables variations autour du thème de la maternité. Nous pouvons ainsi relever : *Maternité – Amour maternel* (*ill.* 454 – *Cat.* 70), composition presque abstraite constituée d'un amas de boulettes de terre, avec seulement

¹⁹ DRAPER James David, art. cit., p. 223.

²⁰ GINEPRO Jacques, « Carpeaux le précurseur », *L'Estampille*, n°159-160, juillet-août 1983, p. 98.

²¹ Voir POLETTI Michel, RICCHARME Alain, *Jean-Baptiste Carpeaux sculpteur, catalogue raisonné de l'œuvre éditée*, Paris, 2003, p. 163.

quelques traces de mirettes à dents sur le visage de l'enfant²² ; *Maternité – Tendresse maternelle* (ill. 455 – Cat. 71) comportant des traces de restauration à la plastiline jaune au niveau de la tête et des épaules de la mère ; sans oublier *Jeune Mère* (ill. 456 – Cat. 72) une esquisse en plâtre patiné, modèle original ayant servi à la fonte également conservée au musée d'Orsay avec sa version en marbre (ill. 457 – Cat. 73). La pose très fusionnelle du couple mère-enfant est particulièrement visible dans la première esquisse. Édouard Fromentin²³ se souvient de ce groupe : « Entré dans son atelier Carpeaux exécuta une ébauche fort avancée d'un groupe intitulé la jeune mère ou la tendresse maternelle ; c'est l'épouse de l'artiste qui tient avec amour, sur le sein droit, son fils Charles âgé de quelques mois. Ce morceau, bien inspiré et indiqué, est riche d'énergie, il sent le faire de Michel-Ange ; l'enfant est sublime, le groupe exécuté, fini, eût été un chef d'œuvre²⁴. » Notons que ces maternités ne sont jamais intitulées « Ma femme et mon fils » ou « Amélie et Charles ». Même s'il est attesté que ces œuvres sont des portraits familiaux, Carpeaux leur confère une dimension allégorique qu'il avait déjà expérimentée dans *Notre-Dame du Saint-Cordon* (1864), dimension allégorique qui peut *a posteriori* tendre vers l'universalité attribuant ainsi à ces représentations familiales une portée plus générale de la mère et de son enfant.

L'importance que Carpeaux accorde au modelage en terre cuite contribue au renouveau de la sculpture après 1870, phénomène notamment marqué par l'empreinte de Dalou²⁵, qui privilégie lui aussi à un moment de sa carrière des sujets empruntés au quotidien familial²⁶. Dans ses esquisses à caractère intimiste, Carpeaux fait le choix de la représentation sur le vif lui permettant de capturer l'idée sur le moment. Absorbé par la réalisation de la *Fontaine du Luxembourg*, ses esquisses familiales constituent des moments de relâche. Le sculpteur est

²² Paris, Documentation du musée d'Orsay, dossier d'œuvre, Jean-Baptiste Carpeaux, *Maternité – Amour maternel*, RF 2929 : dossier de restauration de l'œuvre.

²³ DION Marie-Pierre, « Préface », *Valentiana*, n°19, juin 1997, p. I. L'auteur nous apprend qu'Édouard-Désiré Fromentin (1833-1927) a occupé de multiples fonctions dans la vie valenciennoise : « Plumitif par profession et par goût – il fut le premier commis dans l'administration de l'Enregistrement et des domaines, clerc de notaire puis secrétaire des hospices de Valenciennes, par ailleurs secrétaire de la Commission administrative du Musée de la ville –, Fromentin ne prétend nulle part faire œuvre d'historien mais seulement "inspirer à d'autres l'idée de faire une histoire plus complète [sic]" et leur « éviter des recherches » ; Fromentin fut aussi le conservateur de la galerie d'art de la Société d'agriculture, sciences et arts de Valenciennes. C'est en réalité un amateur d'art et un collectionneur de souvenirs, discret mais déterminé, aspirant à tirer de l'oubli tout ce qui relève de ce qu'on appelle aujourd'hui le patrimoine local – alors déjà menacé – pour mieux s'en réapproprier l'histoire et la faire partager. Dans sa quête, il procède par souvenir personnel, enquête orale, dépouillement de catalogues, revues et journaux, examen de correspondance ou d'archives et il insère entre ses notes sommairement ordonnées des documents écrits ou iconographiques parfois originaux. »

²⁴ FROMENTIN Édouard-Désiré, *op. cit.*, [1922] 1997, p. 166.

²⁵ Notons qu'au cours de sa formation, Dalou est marqué par Carpeaux, alors répétiteur à la Petite École, qui lui transmet le précepte de la pratique du dessin comme fondement de toute éducation artistique.

²⁶ Voir chapitre 5.

captivé par ses enfants, ces quelques lignes de sa fille Louise Clément-Carpeaux témoignent de ces instants privilégiés :

(...) malgré ses sautes d'humeur et ses révoltes jalouses, il ne devait jamais cesser de s'intéresser aux poses innocentes de ses enfants. Ma mère me disait qu'à certains moments de liberté, il demandait qu'on nous installât, mes frères et moi, sur une grande peau d'ours blanc, sans aucun voile qui dérobât les formes potelées de ses bébés. Il quittait volontiers ses plus importants travaux pour s'adonner à cette douce étude. Madame de Montfort avait eu raison de prédire un renouveau dans l'art du maître, au seul contact de la vie familiale ; de fait, le thème de l'amour maternel lui inspire des groupes charmants : les *Maternités*, *l'Enfant malade*, *la Jeune mère*, ne sont que d'heureuses interprétations des tendres enlacements de la jeune femme et de ses enfants. Carpeaux a noté d'un cœur attendri et d'une main délicate tout ce qui se passe entre la mère et ces tout petits, qu'il eût souhaité innombrables à son foyer²⁷.

L'Enfant malade (ill. 459 – Cat. 74), tout comme *L'Enfant pleurant* (ill. 460 – Cat. 75), *Femme accroupie embrassant un enfant couché* (ill. 461 – Cat. 76) ou encore la tragique *Jeune Mère pleurant son enfant* (ill. 462 77) peuvent s'apparenter à des scènes de genre qu'il tire de son histoire personnelle. En cela l'œuvre et son sujet deviennent intimistes. La première esquisse représente en effet le petit Charles malade dans les bras de sa mère, la deuxième illustre le moment où le même petit Charles, las de poser pour *L'Amour blessé* se rend auprès de son père « les poings sur les yeux, la petite bouche largement ouverte, crispée²⁸ ». Quant à la troisième, elle retrace un événement dramatique de leur vie familiale, la perte de Louis, à peine âgé de trois semaines. Nous pouvons associer à la *Jeune Mère pleurant son enfant* une autre esquisse tout aussi poignante qu'est la *Pleureuse* (ill. 463 – Cat. 78).

Lors de la première rétrospective Carpeaux de 1975, le rôle des esquisses dans son processus de création était déjà mis en avant : « Avec les dessins, ce sont les ébauches en terre cuite qui répondent le mieux à la spontanéité de son sentiment, à la vérité de son geste²⁹. » La terre cuite occupe en effet une part importante dans l'œuvre de l'artiste. D'ailleurs en 1888 Henry Jouin fait la part belle à ce matériau dans *L'Esthétique du sculpteur* où il rédige une véritable ode à la terre cuite :

²⁷ CLÉMENT-CARPEAUX Louise, *op. cit.*, 1934, p. 311.

²⁸ *Ibidem*, p. 381.

²⁹ Cat. exp. *Sur les traces de Jean-Baptiste Carpeaux*, Paris, Grand Palais, 11 mars-5 mai 1975, n°95-146.

L'argile est une matière transitoire. Si nous avons le sens artiste plus développé, nous ferions sûrement plus de cas de la *terre cuite*. Durable, et d'un aspect qui n'a rien de mat, l'argile devenue terre cuite, porte un caractère personnel que n'aura point une autre matière plus précieuse. La terre cuite est une perpétuelle signature. Je lis le nom du sculpteur partout où sa main s'est posée. La terre est l'œuvre vierge. Son créateur seul l'a touchée. (Lui seul a caressé de son ongle ces longs cils, ce cou délicat, ces cheveux abondants et soyeux. Lui seul a creusé de son doigt ce front plein de pensées, ces joues fermes, cet œil jeune où semble luire un regard plein de génie.) Sous sa forme rugueuse, qui n'est pas une imperfection, la terre cuite est plus lisible que la pierre, pour un œil d'artiste. Elle est l'autographe d'hier, tandis que le marbre devient souvent l'incunable. Le comte de Caylus dit avoir trouvé dans l'île de Chypre de très nombreuses figures en terre cuite modelées par les Égyptiens. Toutes sont recouvertes d'une couche d'émail ou de vernis, qui atteste que ces figures ont eu le caractère d'œuvres achevées et non de simples ébauches. Quoiqu'il en soit, de nos jours, la terre cuite n'est pas recherchée du public. Les artistes et quelques collectionneurs la préfèrent au marbre ou à toute autre matière, mais ce sont des caprices de connaisseurs auxquels la foule ne veut rien entendre³⁰.

L'esquisse en terre possède donc une immédiateté incomparable puisqu'elle porte bien souvent la trace des doigts du sculpteur qui l'a modelée, elle constitue la première pensée de l'artiste. En cela elle est un des endroits où s'exprime le mieux l'intime. *L'Enfant malade*, dont la terre cuite originale est conservée au Petit Palais est inspirée par son épouse et le petit Charles tombé malade au début de la guerre. L'œuvre fut seulement éditée après la mort du sculpteur d'après l'esquisse originale. Cette œuvre, comme la plupart des esquisses intimistes de Carpeaux, est restée pendant longtemps à l'état d'esquisse. Ces essais, dont l'usage était privatif, demeuraient très certainement à l'abri, dans l'atelier du maître. Leurs éditions sont pour la plupart posthumes, ce qui accroît encore leur caractère intimiste.

Si « l'argile est le carnet du sculpteur³¹ » pour Henry Jouin, Carpeaux utilise également à foison le papier comme en témoignent les nombreux carnets de croquis conservés au musée des beaux-arts de Valenciennes, au musée d'Orsay, à l'ENSBA et au Petit Palais (*ill.* 464-467

³⁰ JOUIN Henry, *op. cit.*, 1888 p. 96-97.

³¹ *Ibidem*, p. 95.

et ill. 469, 470, 472)³². La place du dessin dans l'œuvre du maître est primordiale. Très tôt, Victor Liet, cousin de Carpeaux, lui transmet l'habitude du petit cahier à garder toujours sur lui sur lequel consigner « tout ce qui passerait d'intéressant sous ses yeux³³ ». Le sculpteur conserve cette habitude jusqu'à la fin de sa vie. Ainsi le dessin, chez Carpeaux, s'avère complémentaire de l'esquisse sculptée, même si l'intimité peu parfois y être plus crue. Il reste un médium où l'artiste se dévoile presque totalement pour atteindre un degré d'intimité rarement exprimé en sculpture. Carpeaux confessait à son ami Jean-Baptiste Foucart en 1860 : « Ce sont des chiffons sans valeurs mais il y a là-dedans l'expression de mes pensées les plus intimes. Ceux qui pourront y lire tout ce que j'ai senti auront fait un pas dans leur carrière artistique où [sic] dans leur éducation d'observation³⁴. » Bien que l'artiste réalise de nombreux dessins de mère et enfant, il consigne dans ses carnets certains moments des plus intimes comme *Homme retenant une femme par les bras* (ill. 466) faisant directement référence à un accès de violence de l'artiste envers son épouse qu'il blesse au bras en juillet 1870. L'intimité est portée à l'extrême dans un dessin intitulé *M^{me} Carpeaux accouchant* (ill. 467) en avril 1870, scène traduite dans une huile sur toile *Scène d'accouchement* (ill. 468) aux accents cauchemardesques et dans *Désespoir d'Amélie Carpeaux devant le cercueil de son fils* (7 août 1871) (ill. 469) et *Louis Carpeaux* (ill. 470), présenté mort dans son cercueil. Le couple exilé à Londres traverse une nouvelle fois des moments difficiles : Carpeaux, persuadé par son père que l'enfant ne peut être de lui, semble indifférent face à cette mort précoce, se positionnant presque en spectateur du drame familial. D'ailleurs les dessins de cette sombre période tels que *M^{me} Carpeaux accouchant* et *Désespoir d'Amélie Carpeaux devant le cercueil de son fils* accusent un trait des plus vif et expressif.

L'intimité d'une œuvre ne se résume pas seulement à une attitude, ou à la confiance du modèle envers l'artiste dans le cas d'un portrait, elle peut aussi rester à l'état d'ébauche et en cela refléter l'intimité du geste créateur. L'esquisse, véritable jalon dans le processus créatif, n'étant par nature pas destinée à être montrée, certaines esquisses intimistes de Carpeaux acquièrent cependant une autonomie quelques années après leur conception. Ça n'est par exemple qu'après la mort de l'artiste que le *Trait d'Union* (ill. 471 – Cat. 81) est édité. Le groupe voit le jour dans un contexte familial rasséréné. Carpeaux, fou de son fils aîné qu'il considère d'ailleurs comme son unique fils et mari habituellement distant avec son épouse,

³² GAËTAN Isabelle, « Les carnets de croquis de Jean-Baptiste Carpeaux », *Carpeaux (1827-1905), un sculpteur pour l'Empire*, Paris, musée d'Orsay, 24 juin-28 septembre 2014, p. 276-281.

³³ BNF Département des Estampes et de la photographie, Fonds Carpeaux, SNR1-boîte 210.

³⁴ LAS de Jean-Baptiste Carpeaux à Jean-Baptiste Foucart datée du 1^{er} juillet 1860, BNF, département des Estampes et de la Photographie, SNR-1 boîte 210, Carpeaux.

s'adonne à figer dans la glaise un rare moment de tendresse familiale dans cette dernière œuvre au titre lourd de sens lorsqu'on connaît son histoire personnelle. En juin 1872, après la crainte de la perte de leur fils aîné pris d'une crise de convulsions, intervient une phase brève où les tourments de la vie de familiale s'estompent. Louise Clément-Carpeaux raconte : « Vivant près du pauvre petit des heures de cruelle angoisse, ses parents sentent leurs cœurs se rapprocher. Le bébé devenait le *trait d'union* d'une réconciliation affectueuse, telle qu'on n'eût osé l'espérer et que Carpeaux a consigné dans une esquisse charmante, en juin 1872³⁵. » Vêtue d'une légère chemise, Amélie est présentée assise sur la cuisse droite du sculpteur qui s'est semble-t-il représenté nu. Derrière eux, le petits Charles, lui aussi nu, réunit ses parents dans une étreinte. Comme le souligne James-David Draper : « Cette scène pathétique, qui aurait pu verser dans la sentimentalité, si Carpeaux l'avait destinée à l'un des Salons, sur la toile ou dans le marbre, devient par la vertu de la terre et sa capacité à simuler la chair humaine, vivante et chaude, un "tableau de famille" remarquable de tendresse pacifiée³⁶. »

La notion d'intime dans l'œuvre sculpté de Carpeaux se manifeste donc dans les esquisses qui l'obsèdent à la fin de sa vie. Même si chez le maître l'esquisse comme exercice préparatoire à une œuvre achevée n'est pas antinomique avec la notion d'intime, cette dernière s'exprime davantage dans des séries d'esquisses qu'il conçoit comme de véritables marqueurs de sa vie intime. C'est avec brio qu'il parvient à conférer à certaines esquisses, dont le sujet puise son inspiration dans la vie familiale, une dimension universelle, mais ces essais de sculpture intimiste sont aussi un exutoire pour l'artiste. Elles traduisent les sentiments de l'homme, reflètent sa vie mouvementée et tourmentée et sont le témoin des courtes périodes de bonheur familial qu'il a connues. Elles constituent enfin la manifestation de son déséquilibre émotionnel. Certains modèles en terre cuite sont empreints d'une forte nervosité dans le modelé, leurs formes dans leur immédiateté pourraient parfois être perçues comme une préfiguration de l'abstraction. Carpeaux atteint par la maladie laisse s'exprimer dans ces esquisses la manifestation de sa fureur si bien que certaines terre cuites deviennent presque abstraites. L'esquisse permet à l'idée d'être capturée sur le moment. Les esquisses sculptées intimistes sont réalisées chez le dernier Carpeaux sur une période relativement courte qui s'étend de 1870 à 1874 à un moment où il découvre la vie de famille en même temps qu'une mort prochaine.

³⁵ CLÉMENT-CARPEAUX Louise, *op. cit.*, 1934, p. 358.

³⁶ DRAPER James-David, art. cit., 2014, p. 228.

Carpeaux écrit à Dalou dans une lettre d'adieu datée du 14 mai 1874 : « (...) c'est dans cette vie intime que l'artiste puise tous ses sujets et toutes ses inspirations³⁷. »

6.2 L'atelier comme laboratoire des formes : le rôle de la cire

Dans le tumulte ou dans le calme absolu, l'atelier³⁸ est l'endroit du processus de création par excellence. Amélie Simier le souligne au sujet de l'atelier de Dalou : « Le fonds d'atelier, acquis par la Ville de Paris en 1905, reflète le processus intime d'élaboration des sculptures, de l'esquisse à l'œuvre achevée (...)»³⁹. Lieu ambivalent s'il en est, il peut comporter en plus du sculpteur, un nombre important d'assistants parmi lesquels des praticiens comme ceux employés par Rodin au moment de la réalisation de la *Porte de l'Enfer*⁴⁰. Il peut aussi être un lieu de passage obligé pour les visiteurs, un lieu d'apprentissage pour les élèves sculpteurs comme le montre une photographie réunissant Falguière, ses élèves et un modèle féminin dans l'atelier du maître (*ill. 473*) ou un lieu d'exposition. Parallèlement à toutes ces fonctions il est aussi le lieu où le sculpteur s'adonne à son art en toute sérénité, en toute sincérité et en toute intimité.

³⁷ Lettre de Carpeaux à Dalou datée du 14 mai 1874, fonds Becker. Voir cat. exp. *Dalou, le sculpteur de la République*, Petit Palais, 18 avril-13 juillet 2013, p. 22.

³⁸ L'atelier fut au cœur du colloque *Images de l'artiste – Künstlerbilder* du Comité International d'Histoire de l'Art organisé par Pascal Griener et Peter J. Schneemann à l'université de Lausanne du 9 au 12 juin 1994. Colloque au cours duquel Philippe Junod intervint sur le sujet de « L'atelier comme autoportrait ». L'atelier fut plus récemment l'objet de plusieurs études et expositions comme l'exposition photographique organisée par Dominique de Font-Réaulx au musée d'Orsay du 15 février au 15 mai 2005 ; la thèse en histoire de l'art contemporain en préparation de Cédric Lesec intitulée *De la Plume à la chambre photographique. L'atelier d'artiste au XIX^e siècle (1820-1890) Topographies-sociologies* à l'université de Paris Ouest Nanterre La Défense sous la direction de Ségolène Le Men et les travaux qui en découlent ; le 27 janvier 2012 se tenait à l'auditorium du musée Rodin une journée d'études consacrée à *L'Artiste dans son atelier. Enjeux esthétiques, sociologiques et muséographiques* ; l'exposition *L'Artiste en représentation. Image des artistes dans l'art du XIX^e siècle* dont le commissariat était assuré par Alain Bonnet qui s'est tenue au musée de La Roche-sur-Yon du 15 décembre 2012 au 6 avril 2013 et au musée du Vieux-Château à Laval du 27 avril au 15 septembre 2013, une partie de l'exposition était consacrée aux artistes dans leur atelier ; en 2013 paraît sous la direction de Pierre Wat assisté de Jérôme Delatour et de Cédric Lesec une étude intitulée *Portraits d'ateliers, un album de photographie fin de siècle* consacrée à la présentation d'un album conservé à la bibliothèque de l'INHA ; toujours en 2013 se tient à la Cité de l'architecture et du patrimoine une exposition nommée *Dans l'Intimité de l'atelier. Geoffroy-Dechaume (1816-1892) sculpteur romantique* du 24 avril 2013 au 23 septembre 2013 et tout récemment au Petit Palais, du 5 avril au 17 juillet 2016, l'exposition *Dans l'Atelier. L'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons*.

³⁹ SIMIER Amélie, « La Courtisane de Jules Dalou : du monument au bibelot », in BARTHÉLÉMY Sophie, DUPONT Valérie et TILLIER Bertrand (dir.), *Le Monumental : une valeur de la sculpture, du romantisme au post-modernisme*, Dijon : Éd. Universitaires de Dijon, 2014, p. 67.

⁴⁰ Henri Thurat décrit l'ambiance qui régnait à l'atelier de Rodin en 1882 au cours de la réalisation de 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. » THURAT Henri, « Galerie des sculpteurs célèbres. École française. Auguste Rodin », *L'Art populaire*, 30 avril 1882, p. 180. Cité par LE NORMAND ROMAIN Antoinette, *Rodin. La Porte de l'Enfer*, Paris, Éditions du musée Rodin, 1999, p. 11.

6.2.1 L'artiste représenté dans son atelier

Il existe de nombreuses façons de représenter l'artiste et son atelier. L'aspect serein de l'atelier est par exemple sensible dans la toile d'Édouard Dantan (1848-1897) dévoilant *Le Sculpteur Jean-Paul Aubé dans son atelier* (1897, *ill.* 474) où Dantan⁴¹ insiste sur le versant intimiste de l'atelier. À l'inverse la célèbre toile d'Albert Maignan présente *Carpeaux* (1892, *ill.* 475) dans une dimension héroïque, « en visionnaire plongé dans la méditation de son œuvre achevé, sans outils à la main⁴² ». Même si ses poses peuvent paraître conventionnelles, dans une tenue impeccable, le ciseau et le maillet à la main, le sculpteur est présenté « généralement debout à côté d'une œuvre en cours de réalisation qu'il simule de déplacer ou d'achever avec un grattoir ou un marteau de tailleur de pierre⁴³ ». Les photographies d'ateliers demeurent une mine inépuisable pour les études sur le XIX^e siècle. Elles furent d'ailleurs au cœur de l'exposition *Dans l'atelier* organisée par Dominique de Font-Réaulx au musée d'Orsay en 2005 où étaient exposées près de 80 photographies de la collection du musée montrant artistes et modèles dans les ateliers.

Succédant à Charles Perrier et à ses fameux « Ateliers de Paris », série d'articles publiés en 1856, le photographe Edmond Bénard (1838-1907) s'est attaché à photographier les artistes dans leur atelier comme le montre un album conservé à la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, composé de 95 tirages photographiques dont la plupart sont dus à Edmond Bénard. Cet album, au cœur de l'étude intitulée *Portraits d'ateliers, un album de photographies fin de siècle* dirigée par Pierre Wat⁴⁴, a pour particularité de rassembler des vues d'ateliers d'artistes, essentiellement de peintres et de sculpteurs du XIX^e siècle. Ces photographies donnent un aperçu des poses que peuvent adopter les sculpteurs en particulier. Tous présentés dans leur « petit sanctuaire⁴⁵ », certains sculpteurs à l'image d'Émile Boisseau (1842-1923) (*ill.* 476) ou d'Eugène Delaplanche (1836-1891) (*ill.* 477) font mine de retoucher une œuvre, tandis que d'autres s'accourent fièrement contre leur plus grande sculpture (*ill.* 478) ou que d'autres

⁴¹ Voir cat. exp. *Édouard Dantan 1848-1897 : peintre des ateliers, des figures et des rivages*, Saint-Cloud, musée des Avelines, 10 octobre 2013-2 mars 2014.

⁴² DELAPIERRE Emmanuelle, « Les autoportraits de Jean-Baptiste Carpeaux », *L'Artiste en représentation, images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, Lyon, Fage éditions, 2012, p. 65.

⁴³ PINET Hélène, « L'atelier du sculpteur vu par les photographes », cat. exp. *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986, p. 10.

⁴⁴ WAT Pierre (dir.), *Portraits d'ateliers, un album de photographie fin de siècle*, Paris-Grenoble, INHA-ELLUG, 2013.

⁴⁵ L'expression est empruntée aux frères Goncourt dans *Manette Salomon* pour désigner l'atelier du peintre Coriolis. Terme également utilisé par WAT Pierre, « La domestication de l'artiste », *Ibidem*, p. 10.

feignent d'ignorer le photographe (*ill. 479*). Ces scènes d'ateliers, pour la plupart composées, ne laissent ainsi que très peu de place à une intimité sincère, souvent devancée par une intimité recomposée, mise en scène. Au XIX^e siècle, l'intime s'expose et l'atelier en est un des témoins. En manque de mécènes, certains artistes ouvrent leurs ateliers au public : « les artistes vont se mettre à ouvrir leurs ateliers, voire leurs maisons, faisant de cet espace initialement privé un lieu délibérément hybride entre public et privé, entre exposition, vente et exhibition de soi⁴⁶. » Exposant le cas du peintre William Turner (1775-1851), Pierre Wat avance : « Le public veut de la peinture, mais il veut aussi de l'intime⁴⁷. »

Souvent perçu comme le reflet de l'artiste, l'atelier, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, était conforté par la « vision du lieu de travail comme miroir de l'homme et de l'œuvre⁴⁸ ». Si, comme le défend Philippe Junod, l'atelier est considéré comme l'autoportrait de l'artiste, le lieu de la création appartient alors à la sphère de l'intime. À titre d'exemple, l'exposition que Rodin organise au pavillon de l'Alma en 1900, suggère aussi l'atelier (*ill. 480*). C'est précisément la thèse défendue par Penelope Curtis : « Rodin, en pleine célébrité, réussit quelque peu à pervertir cette inlassable arène. Son exposition de 1900 suggérait l'atelier aussi bien que le Salon, en ce sens que toutes les œuvres exposées étaient inachevées. Elle présentait un monde privé avec une chaîne d'imagerie qui apparaissait et réapparaissait : des œuvres de personnages en évolution, reluisant ou déclinant⁴⁹. »

Privilégions le *topos* de l'atelier comme secret, où « l'atelier demeure un lieu secret où se joue entre l'artiste et son œuvre l'alchimie inexplicée de la création⁵⁰ ». C'est justement dans le secret de l'atelier que certains artistes conservent des œuvres non destinées à être vues comme c'est le cas pour Pierre Prins (*ill. 481 – Cat. 239*) et Ary Scheffer (*ill. 482*), qui réalisent respectivement le portrait de sa défunte épouse et le gisant de sa mère, œuvres conservées à l'abri dans les ateliers.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁸ JUNOD Philippe, « L'atelier comme autoportrait », *Images de l'artiste – Künstlerbilder*, colloque du Comité International d'Histoire de l'Art, Lausanne, université de Lausanne, 9-12 juin 1994, p. 89.

⁴⁹ CURTIS Penelope, « The Private Arena. The Possibilities of Painting, Pictorialism, and the Spatial Environment », in *Sculpture 1900-1945*, p. 107-108 (chapitre complet : p. 107-139). Citation originale : « Rodin, in his celebrity, succeeded in somewhat perverting this unremitting arena. His 1900 exhibition suggested the studio as much as the Salon, in that everything on show was unfinished. It presented a private world with a chain of imagery which appeared and re-appeared: an evolving cast of characters, waxing and waning. »

⁵⁰ FONT-RÉAULX Dominique de, *Dans l'Atelier*, Paris-Milan, musée d'Orsay-5 Continents éditions, 2005, p. 19. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition « Dans l'atelier », Paris, musée d'Orsay, 15 février-15 mai 2005.

L'atelier, même s'il tend au cours du XIX^e siècle à être exposé comme l'ont montré Édouard Dantan ou encore Adolph von Menzel (1815-1905) avec son célèbre *Mur de l'atelier* (ill. 483), demeure un lieu empreint de mystère, véritable temple de la création.

6.2.2 Le rôle de la cire dans le processus de création sculptural

Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, les sculpteurs regardant vers la Renaissance et ne limitant pas ainsi « un artiste à une technique⁵¹ » s'enthousiasment pour la cire⁵². Cet engouement est encouragé par les articles de Spire Blondel publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1882⁵³ où l'auteur participe à la réhabilitation des sculpteurs céroplastés et par Anatole Marquet de Vasselot⁵⁴ qui consacre un chapitre aux portraits en cire dans sa fameuse *Histoire du portrait en France* parue en 1880. L'ouverture du musée Grévin⁵⁵ en 1882 sur l'initiative du journaliste Arthur Meyer (1844-1924)⁵⁶ qui s'entoure des sculpteurs Framont puis Léopold Bernstamm, célèbre notamment pour ses portraits mondains, afin de réaliser les fameux tableaux illusionnistes participe également de la ferveur que connaît la cire.

Comme la terre crue, la cire est, selon Henry Jouin dans *L'Esthétique du sculpteur* paru en 1888, particulièrement appréciable grâce à sa malléabilité à chaud qui rend ainsi son façonnage aisé :

⁵¹ PINGEOT Anne, « Les sculpteurs en cire et l'air du temps », in cat. exp. *Gustave Moreau. L'homme aux figures de cire*, Paris, musée Gustave Moreau, 10 février-17 mai 2010, p. 29.

⁵² Voir DRILHON France et COLINART Sylvie, « III Technique et matériaux, 11 La cire », in cat. exp. *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986, p. 135-147.

⁵³ BLONDEL Spire, « Les modeleurs en cire (premier article) », *GBA*, t. I, 1882, p. 493-504 ; BLONDEL Spire, « Les modeleurs en cire (2^e article) », *GBA*, t. II, 1882, p. 259-272 et BLONDEL Spire, « Les modeleurs en cire (3^e et dernier article) », *GBA*, t. II, 1882, p. 429-439.

⁵⁴ MARQUET DE VASSELLOT Anatole, « Chapitre V - Du portrait dans la céroplastique », *Histoire du portrait en France*, Paris, Rouquette, 1880, p. 339-345. L'historien de l'art Julius von Schlosser apporte en 1911 une histoire complète du portrait en cire depuis l'Antiquité jusqu'au début du XX^e siècle dans : SCHLOSSER Julius von, *Histoire du portrait en cire*, Paris, Macula, [1922] 1997.

⁵⁵ Au sujet du musée Grévin, voir la thèse de Pascale Dhaussy Martinez, *Le Musée Grévin : 1881-1918. Une entreprise de divertissement Parisien sur le boulevard Montmartre*, thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Dominique Poulot, université Paris I – Panthéon-Sorbonne, soutenue le 5 mars 2013. Thèse publiée : DHAUSSY-MARTINEZ Pascale, *Le Temple et les marchands : une histoire du musée Grévin (1881-1921)*, Dijon, Les presses du réel, 2017. Ajoutons ici le témoignage d'Alexandre Dumas fils ébahi par le fort degré de ressemblance qu'offre la cire : « Un beau portrait de Rigaud ou de David, un beau buste de Houdon ou de Carpeaux nous offre certainement l'image, le caractère, l'esprit même de celui ou de celle qu'ils reproduisent ; mais le premier n'a pas de relief, le second n'a pas de couleurs, il nous faut les compléter, les faire tout à fait semblables à eux et à nous, par la mémoire ou la réflexion. Ici nous avons positivement l'être réel, avec sa forme, sa couleur, son vêtement de tous les jours [...]. Telle est l'impression singulière que l'on éprouve, l'hallucination momentanée que l'on subit devant ces images étonnantes. » DUMAS Alexandre, *Sur le musée Grévin*, cité dans Roger BASCHET, *Le Monde fantastique du musée Grévin*, Paris, 1982, p. 29, cité par Claire Barbillon, « Que disent les descriptions de portraits sculptés au XIX^e siècle ? », *La Description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, actes de colloque, Rome, Villa Médicis, 13-15 juin 2004, p. 232.

⁵⁶ Arthur Meyer (1844-1924) était alors directeur du journal *Le Gaulois*.

La cire a la souplesse de l'argile lorsqu'on la soumet à une chaleur douce. Exposée au froid, elle se durcit sans rien perdre de ses proportions. C'est un progrès. [...] L'emploi de la cire est très répandu dans les ateliers pour les figures que l'artiste désire conserver. À Rome, on modelait en cire l'image des ancêtres. Et les praticiens gardaient avec orgueil dans l'*atrium*, en compagnie des dieux lares, les portraits de leurs aïeux. [...] La cire sied aux statues domestiques. Elle sera, si vous le voulez, la matière adoptée pour une œuvre intime et de petite dimension. Elle ne peut être d'un usage fréquent⁵⁷.

Il semble toutefois nécessaire de différencier les sculpteurs des céroplastistes qui pour leur part tendent à l'illusion extrême visée dans les musées de figures de cire, comme le musée Grévin, ou encore dans les cires anatomiques utilisées à des fins d'études et d'enseignement médicaux⁵⁸ comme celles constituant depuis 1885 le musée des moulages (*ill. 484*) de l'hôpital Saint-Louis à Paris initié par Jules Baretta (1833-1923) ou encore les moulages en cire des « têtes de suppliciés pour dresser une classification anatomique des criminels⁵⁹ ».

La cire intègre alors parfaitement le processus de création d'une œuvre ainsi que le précise Jean-René Gaborit, à qui l'on doit en collaboration avec Jack Ligot l'étude pionnière parue en 1987 consacrée aux *Sculptures en cire de l'ancienne Égypte à l'art abstrait* : « Ses emplois sont multiples et l'on peut la rencontrer à toutes les étapes de la création de l'œuvre sculptée, depuis la toute première pensée jusqu'à la réalisation définitive, de la mise au point du modèle à sa transposition dans un autre matériau⁶⁰. » Plus loin, il ajoute : « La cire peut être, on l'a vu, un équivalent, pour ne pas dire un substitut, de la terre crue. Elle est donc par excellence un matériau utilisé pour les premières étapes du processus de création : l'esquisse, le petit modèle, le « modèle de présentation », voire le modèle à grandeur, surtout si l'œuvre définitive n'est pas de trop grande dimension⁶¹. » La cire, « impropre aussi bien à l'usage monumental qu'à la sculpture de plein air⁶² », comme le rappelle Jean-René Gaborit, serait alors un matériau favorisant l'intime en sculpture⁶³.

⁵⁷ JOUIN Henry, *op. cit.*, 1888, p. 97-98.

⁵⁸ Voir SAINTE FARE GARNOT Nicolas, « Céroplastie médicale : art méconnu », in GABORIT Jean-René et LIGOT Jack (dir.), *Sculptures en cire de l'ancienne Égypte à l'art abstrait*, Paris, RMN, 1987, p. 21-24.

⁵⁹ CHEVILLOT Catherine, « Réalisme optique et progrès esthétique : la fin d'un rêve », *Revue de l'art*, n°104, 2^e semestre 1994, p. 26.

⁶⁰ GABORIT Jean-René, « usage de la cire en sculpture », in GABORIT Jean-René et LIGOT Jack (dir.), *Sculptures en cire de l'ancienne Égypte à l'art abstrait*, Paris, RMN, 1987, p. 15.

⁶¹ *Ibidem*, p. 17.

⁶² *Ibidem*, p. 15.

⁶³ Voir nos développements sur l'opposition entre une sculpture d'intérieur intime et privée et une sculpture d'extérieur publique et monumentale : chapitre 5.

Jean Carriès, Henri Cros (1840-1907), Medardo Rosso, Paul Dubois, Emmanuel Fremiet, Edgar Degas ou encore Gustave Moreau (1826-1898) sont autant d'artistes ayant eu, chacun à des fins différentes, recours à la cire. Les premières sculptures en cire de Medardo Rosso datant de 1883⁶⁴ bénéficient de l'influence française et de l'essor national que connaît alors la technique. Informé⁶⁵ du tumulte provoqué par la *Petite Danseuse de quatorze ans* que Degas⁶⁶ présente à l'occasion de la sixième exposition impressionniste de 1881 à la galerie Durand-Ruel, Rosso se tourne alors vers ce procédé considéré à la pointe de la modernité pour reprendre la pensée de Joris-Karl Huysmans : « [...] M. Degas a découvert l'une des seules formules qui puissent convenir à la sculpture de nos jours⁶⁷. » Cette œuvre fut pourtant vivement décriée en raison du réalisme poussé à l'extrême par Degas⁶⁸.

Rosso conçoit ses modèles dans l'argile puis il élabore une réplique en plâtre qu'il recouvre d'une couche de cire comme dans *Carne altrui* (La chair des autres) (1883-1884, *ill.* 485 – *Cat.* 265) et *Aetas aurea* (L'Âge d'or) (1886-1887, *ill.* 486 – *Cat.* 267), en particulier les versions conservées au Nasher Sculpture Center de Dallas dans laquelle l'âme de plâtre est spécialement visible rendant ainsi parfaitement compréhensible la technique de Rosso ou encore *Bambino malato* (L'enfant malade) (1889, *ill.* 487 – *Cat.* 272). Sharon Hecker explique que Rosso ne modèle pas ses cires à la main : « Rosso utilisait la cire de la même façon qu'il utilisait le bronze, la coulant depuis un plâtre précédent pris depuis des sujets modelés dans l'argile. Pour donner à ses œuvres en cire soutien et stabilité, il versait et peignait du plâtre

⁶⁴ HECKER Sharon, « Reflections on Repetition in Rosso's Art », in cat. exp. *Medardo Rosso: Second Impressions*, Cambridge, Harvard University Art Museums, 19 juillet-26 octobre 2003, Saint-Louis, Saint-Louis Art Museum, 21 novembre 2003-15 février 2004, Dallas, Nasher Sculpture Center, 3 avril-20 juin 2004, p. 34.

⁶⁵ Dans son étude, (*Ibidem*, p. 34), Sharon Hecker indique que Rosso a pu connaître *La Petite Danseuse de quatorze ans* de Degas par l'intermédiaire d'un article du critique Vittorio Pica publié dans le journal milanais *La domenica letteraria* en décembre 1883, où le critique résume les propos de Joris-Karl Huysmans dans *L'Art moderne* paru la même année : « In addition to wood, he [Huysmans] recommends wax as a new material for modern sculpture. In the Independent Exhibition of 1881 Degas, about whom I have already spoken above as one of the best Impressionist painters, exhibited a curious little wax statuette that represented a young fourteen-year-old ballerina, which he modeled according to a method already used by ancient Spanish artists, but he made it completely modern, completely personal, through the originality of his own talent... Huysmans spends a great deal of time discussing this curious and brave statuette, declaring that it is the only truly modern attempt that he knows of in sculpture, and that it is even more important because Degas, in taking up again the method of painted wax, had pointed out one of the only formulas that can be worthwhile for sculpture nowadays. »

⁶⁶ Voir CHEVILLOT Catherine, « La sculpture impressionniste », in cat. exp. *Degas sculpteur*, Roubaix, La Piscine-musée d'art et d'industrie André Diligent, 8 octobre 2010-16 janvier 2011, p. 53-62.

⁶⁷ HUYSMANS Joris-Karl, « L'Exposition des Indépendants en 1881 », *L'Art moderne*, 2^e édition, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1908, p. 253 (Annexe 2G). 1^{ère} édition (1883) cité par BARBILLON Claire et MOUQUIN Sophie, *Écrire la sculpture : de l'Antiquité à Louise Bourgeois*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011, p. 380-382.

⁶⁸ KENDALL Richard, « L'art peut-il tomber plus bas ? », in cat. exp. *Degas sculpteur*, Roubaix, La Piscine-musée d'art et d'industrie André Diligent, 8 octobre 2010-16 janvier 2011, p. 63-71 [article complet p. 63-71].

humide dans des sculptures creuses après qu'elles soient coulées, ou pour des reliefs, il badigeonnait le revers de plâtre⁶⁹. » Le sculpteur emploie également un procédé mécanique composé de moules en gélatine recevant la cire chaude. Medardo Rosso, comme le souligne Albert E. Elsen, avait pour habitude de jouer avec les surfaces de la cire : « La cire lui permettait à la fois de refléter et d'accrocher la lumière sur ses surfaces. Il aimait aussi les effets chromatiques obtenus en disposant ses cires à proximité de peintures dont les couleurs se reflétaient sur ses surfaces réceptives⁷⁰. » Julius Meier-Graefe justifie le choix de la cire chez Rosso, en particulier dans ses têtes d'enfants comme :

Un profil d'enfant de Rosso passe d'une main à l'autre, sa tendresse se love au creux de notre sensibilité qu'elle met doucement en éveil. [...] Il est typique pour Rosso que cette tête d'enfant, ce pur visage, ce masque, n'existe, comme la plupart de ses œuvres, qu'en cire. Rien que l'idée de modeler l'arrière de la tête était trop pour lui, et on peut douter de la possibilité de faire une telle œuvre. [...] dans cette tête minuscule de Rosso que l'on peut tenir dans sa main, nul détail ne vient perturber la calme unité de la surface⁷¹.

Un des aspects inhérents à la cire est sa couleur. Ainsi Medardo Rosso explique l'utilisation de la couleur en sculpture en prenant les Grecs pour exemple :

Et remarquez combien la préoccupation de la couleur s'impose, même à une très lointaine époque – comment aux premiers temps des Grecs et des Romains les sculptures sont composées de marbres de différentes couleurs, et comment les statues elles-mêmes sont colorées ! Que cela signifie-t-il, sinon le fait que l'artiste s'est rendu compte que son œuvre ne produisait pas l'effet recherché ? Et pensez-vous qu'il aurait eu recours à de tels moyens si, avant d'exécuter son œuvre, il l'avait peinte dans son esprit, en tenant compte précisément des relations de valeurs de ton et de la lumière ? À

⁶⁹ HECKER Sharon, art. cit., 2003-2004, p. 36. Citation originale : « Rosso used wax in exactly the same way he used bronze, casting it from previously cast plaster models taken from subjects originally modeled in clay. To give his wax works support and stability, he poured and painted wet plaster into the hollow sculptures after they were cast or, for works made in relief, he slathered plaster behind the work. »

⁷⁰ ELSEN Albert E., *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*, New-York, George Braziller, 1974, p. 110. Citation originale : « Wax allowed him to both reflect and hold light in his surfaces, which added to their inconstancy. He also enjoyed the chromatic effects achieved by placing his wax sculptures near paintings whose colors were reflected in his receptive surfaces. »

⁷¹ MEIER-GRAEFE Julius, *Medardo Rosso. Le Méphisto de la sculpture*, trad. Catherine Kraemer, Paris, L'Échoppe, [1904] 2001, p. 14-15.

l'instant où l'artiste recouvrait de couleur sa statue, de par son geste, il reconnaissait tout à la fois son impuissance et la faiblesse de son œuvre⁷².

C'est précisément le rôle que joue la cire dans l'art de Medardo Rosso. La cire accroche la lumière créant ainsi les effets d'ombres et de lumière souhaités par l'artiste. Outre la polychromie, notons qu'en sculpture, la couleur signifie aussi, comme le rappelle Catherine Chevillot, l'« animation de la surface par les jeux de lumière et d'ombre⁷³. » En ce sens la cire ne possède pas l'exclusivité du rendu de la couleur en sculpture, talonnée de près par le bronze. Cependant la cire permet la conception d'une sculpture sensible. Le cas de l'impressionnisme de Rosso en est particulièrement explicite. La matière imprime le sentiment premier du sculpteur avec une fluidité tant recherchée.

Rappelons ici que Rosso, avec Henry Cros et Carriès, figurent parmi les rares sculpteurs à utiliser la cire pour des œuvres considérées comme définitives. Carriès, outre son autoportrait conservé au Petit Palais dans lequel le sculpteur se représente paré d'un gant et d'un tablier soit les attributs du mouleur à cire perdue (ill. 489 – Cat. 112), réalise près de vingt autres sculptures en cire comme le précise Amélie Simier, telles celles qu'il expose en 1888 dans l'hôtel particulier de Paul et Aline Ménard-Dorian⁷⁴. Il est toutefois intéressant de noter que dans le cas de Carriès, si ces sculptures en cire ne sont pas conservées dans son atelier, elles le sont chez des proches de l'artiste comme ses protecteurs les Ménard-Dorian qui en possèdent cinq, ou ses amis proches comme Georges Hoentschel, Jean Limet, Paul Mariéton et Victor Granottier⁷⁵.

Carriès a une approche de la cire des plus personnelles. Il cherche sans cesse à enrichir le processus créatif de ses œuvres en cire par des expérimentations. Prenons pour exemples *Le Mineur* (ill. 488), *La Sœur de Carriès* (ill. 491 – Cat. 120) et *le Bébé assis sur un coussin* (ill. 492 – Cat. 110). Dans la première œuvre⁷⁶, à mi-chemin entre son autoportrait et le *Marteleur*

⁷² Texte de Medardo Rosso publié dans *The Daily Mail*, 17 octobre 1907, Londres. Rétrotraduction de l'anglais par Patrice Cotensin et Giovanni Lista in ROSSO Medardo, *La Sculpture impressionniste. Textes et chronologie établis par Giovanni Lista*, Paris, L'Échoppe, 1994, p. 128-129.

⁷³ CHEVILLOT Catherine, *La Sculpture à Paris : 1905-1914, le moment de tous les possibles*, Paris, Hazan, 2017, p. 96.

⁷⁴ SIMIER Amélie et CHICOINEAU Laurence, « Cet épiderme vivant de la cire », in cat. exp. *Jean Carriès (1855-1894). La matière de l'étrange*, Paris, Petit Palais, 11 octobre 2007-27 janvier 2008, p. 49 : *Grand portrait de Carriès* (n°8), *Le Faune* (n°10), *Tête de jeune fille* (portrait) (n°14), *l'Infante* (n°16), *la Religieuse* (n°17), *la Novice* (n°18), *le Mineur* (plâtre repris à la cire) (n°20), *Enfant sur un coussin* (n°21), *Tête d'enfant* (n°22), *Tête d'enfant* (n°23), *Tête d'enfant* (cire ?) (n°24).

⁷⁵ Liste dressée *Ibidem*, p. 53.

⁷⁶ Voir PAPET Édouard, « Nouvelles acquisitions : Jean-Joseph Carriès, *Le Mineur* », 48/14 *La Revue du Musée d'Orsay*, n°7, automne 1998, p. 37.

(1886) (ill. 490) de Constantin Meunier, le sculpteur s'inspire pour cette figure à mi-corps « sans doute du travail de reprise que Carriès effectuait sur les cires destinées à être fondues par Pierre Bingen, depuis 1883⁷⁷ », à savoir une âme de plâtre recouverte « d'une couche de cire retravaillée par incisions ou par ajout de matière⁷⁸ ». Travailleur insatiable, Carriès écrit au sujet de cette œuvre aux Ménard-Dorian : « Je travaille beaucoup en ce moment, dans un petit atelier des environs, tout près d'un charbonnier qui me sert de modèle. Je travaille à mon mineur en grand : je suis dans le puits, je mange du charbon⁷⁹. » La seconde illustre quant à elle la technique de la cire coulée dans un moule et renforcée par l'ajout d'éléments au revers. Le *Bébé assis sur un coussin* consiste en une cire modelée montée sur un support de plâtre et de filasse. Sans oublier, ainsi que le rapporte le mouleur Ganet, l'assemblage d'éléments moulés sur nature comme « le torse avec une blouse et les bras⁸⁰ » utilisés pour la réalisation de *Mon Portrait* en 1888 où Carriès mêle moulages sur nature « rapportés et ragrés à un ensemble modelé par adjonction de plaques et de boulettes⁸¹ ». Ces expériences sont exécutées sans perdre de vue l'intérêt constant que Carriès porte au traitement des surfaces. Il utilise alors les doigts, la gradine ou le chiffon pour travailler celles-ci en les lissant à l'essence de térébenthine. Enfin, outre sa simplicité de travail, l'attrance de l'artiste pour la cire provient très certainement de la sensualité inhérente à la matière chaude instaurant par là une approche plus intime dans son façonnage et conférant aux œuvres un véritable épiderme⁸². L'attrance pour la cire peut aussi s'expliquer par un lien avec la polychromie, qu'il a plus complètement exploitée dans le grès émaillé.

À l'exception de la *Petite Danseuse de quatorze ans* (1881), Degas n'expose pas sa production sculptée essentiellement travaillée dans la cire, comme l'ont fait après lui Carriès et Rosso. En cela, les cires de Degas atteignent l'intime puisqu'elles demeurent dans le secret. L'artiste conçoit ses sculptures davantage comme des documents de travail, démarche compatible avec leur caractère intime. C'est dans le secret de son atelier du n°6 boulevard de Clichy à Paris que Degas conserve ses figures de cire. Ces précieuses statuettes, découvertes à

⁷⁷ SIMIER Amélie et Laurence CHICOINEAU, art. cit., 2007-2008 p. 53.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ ALEXANDRE Arsène, *Jean Carriès, imagier et potier. Étude d'une œuvre et d'une vie*, Paris, Librairie-Imprimeries réunies, 1895, p. 103.

⁸⁰ Voir PAPET Édouard, cat. exp. *À fleur de peau, le moulage sur nature au XIX^e siècle*, Paris, musée d'Orsay, 29 octobre 2001-27 janvier 2002, Leeds, Henry Moore Institute, 16 février-19 mai 2002, Hambourg, Kunsthalle, 14 juin-1^{er} septembre 2002, Ligornetto, Museo Vela, Office fédéral de la culture, 14 septembre-17 novembre 2002, p. 37. Voir aussi chapitre 2.

⁸¹ SIMIER Amélie et Laurence CHICOINEAU, art. cit., 2007-2008, p. 54.

⁸² En référence à la citation de ALEXANDRE Arsène, *op. cit.*, 1895, p. 79.

la mort de l'artiste par ses héritiers alors qu'elles jonchaient son atelier, sont confiées à son ami de longue date Albert Bartholomé qui parvient à en sauver 73 sur les 150 décelées⁸³.

Empreint d'une curiosité insatiable à l'égard des autres pratiques artistiques, Degas réalise de nombreuses photographies dans les années 1890 et s'adonne très tôt à la sculpture comme il l'explique alors à François Thiébaud-Sisson : « Mais il y a longtemps que je le connais ce métier ! Depuis plus de trente ans je le pratique, non pas à vrai dire, d'une façon régulière, mais de temps à autre, quand ça me chante ou que j'en ai besoin⁸⁴. » Comme l'affirme Anne Pingeot, le peintre pratique la sculpture depuis 1866⁸⁵. Degas, qui avait par ailleurs vivement encouragé Bartholomé à se mettre à la sculpture à la mort de son épouse, regrette quant à lui « de ne pouvoir donner assez de temps à cet art⁸⁶ ». Chose que l'on comprend à la lecture d'une lettre qu'il adresse au dit Bartholomé en 1888 : « Mon cher Ami, Nous irons dîner avec vous Lundi, ce qui vaut mieux que Mercredi. Nous serons là de bonne heure pour voir le Christ. Heureux sculpteur ! Et moi aussi je voudrais... mais je n'ai pas encore fait assez de chevaux. Il faut que les femmes attendent dans leurs bassins. Amitiés. Degas⁸⁷ »

L'unique sculpture que Degas soumet aux regards de la critique et des spectateurs est la *Petite Danseuse de quatorze ans* (ill. 493), qu'il présente en 1881 à l'occasion de la sixième exposition impressionniste. Catherine Chevillot en convient, cette sculpture, est davantage hyperréaliste qu'impressionniste⁸⁸. D'ailleurs Degas, bien qu'il ait participé aux expositions impressionnistes, ne s'est jamais vraiment défini comme tel, plus encore, il « était opposé à l'emploi du terme impressionnisme⁸⁹ ». L'artiste s'inspire pour sa jeune danseuse des théories physiognomoniques de Lavater ainsi que de l'anthropologie criminelle. Pour faire vrai, il n'hésite pas à enrichir sa figure en cire d'attributs d'un véritable petit rat de l'Opéra. Il va jusqu'à la parer de chaussons de danse, d'un corset en lin, d'un tutu en gaze et de crins de cheval en guise de cheveux. Degas s'est ici rapproché de l'illusionnisme recherchée par les céroplast

⁸³ CHEVILLOT Catherine, *Paris, creuset pour la sculpture (1900-1914)*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain de l'université Paris-Ouest Nanterre La Défense sous la direction de Thierry Dufrêne soutenue le 21 janvier 2013, p. 118.

⁸⁴ THIÉBAULT-SISSON François, *Degas sculpteur raconté par lui-même*, Paris, L'Échoppe, [1921] 1999, p. 11-12. Le critique d'art rapporte, à l'occasion de l'exposition des fontes Hébrard en 1921, les propos sur la sculpture que Degas lui avait confessés en 1897 au cours d'un séjour de deux jours au Mont-Dore avec l'artiste.

⁸⁵ PINGEOT Anne, « Il faut recourir aux trois dimensions », in PINGEOT Anne, *Degas, sculptures*, Paris, Imprimerie nationale, 1991, p. 19-23.

⁸⁶ Cité par LOYRETTE Henri, *Degas*, Paris, Fayard, 1991, p. 505, note 384.

⁸⁷ LAS de Degas à Bartholomé, s.d. [1888], in DEGAS, *Lettres*, recueillies et annotées par Marcel Guérin, Paris, Bernard Grasset, 1945, lettre n°C, p. 126-127. [ouvrage réédité en 1997].

⁸⁸ CHEVILLOT Catherine, *op. cit.*, 2013, p. 118.

⁸⁹ *Ibidem*.

en participant à l'illusionnisme de sa *Petite Danseuse de quatorze ans* par l'adjonction d'étoffes, en proposant sa vision personnelle du petit rat de l'Opéra. L'artiste fait de cette œuvre une sorte de manifeste pour une sculpture « réaliste ». Cette œuvre n'évolue pas dans le même registre que ses autres sculptures à caractère intimiste. L'artiste l'expose et la réalise pour renverser les codes établis. Elle ne possède pas la même finalité que ses autres sculptures et interroge en priorité, par l'expérimentation, la matérialité de l'œuvre. La *Petite Danseuse de quatorze ans* évolue dans un autre paradigme que celui de l'intimisme.

La production sculptée de Degas regroupe aussi bien des études de chevaux, de danseuses, de femmes à leur toilette que quelques rares portraits. Alors qu'il est présent dans le portrait de *Femme tête appuyée sur la main* (ill. 494 – Cat. 194), portrait présumé de Prospérie de Fleury (1849-1887)⁹⁰, la première épouse de Bartholomé, l'intime est particulièrement palpable dans sa fameuse série des femmes à leur toilette ne regroupant pas moins d'une douzaine de statuettes. Citons par exemple : *La Masseuse*, *Femme surprise*, *Femme sortant du bain*, *Le Tub*, *Femme enceinte*, *Femme s'étirant*, *Femme se lavant la jambe gauche*, *Femme assise s'essuyant le côté gauche*, *Femme assise dans un fauteuil, s'essuyant la nuque*, *Femme assise, s'essuyant la hanche gauche* ou encore *Femme assise dans un fauteuil, s'essuyant l'aisselle gauche*.

Le premier à avoir explicitement accolé le terme de sculpteur à Degas fut Paul Gsell, après la mort de l'artiste, dans un article intitulé « Edgar Degas statuaire » publié dans la revue *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe* en décembre 1918⁹¹. L'article est suivi en 1919 par celui de Paul-André Lemoisne : « Les statuettes de Degas » dans la revue *Art et décoration*. L'auteur y évoque ces statuettes féminines : « Les femmes à leur toilette, par exemple, lui inspirèrent toute une série d'études bien curieuses par leur vérité, l'observation des formes et des mouvements, rendus, pourrait-on dire, avec un scrupule d'animalier⁹². » Ce qui importe avant tout à Degas dans ses statuettes est le rendu du mouvement. Il n'est ainsi pas

⁹⁰ Voir LOYRETTE Henri, *op. cit.*, 1991, p. 462. Extrait : « Régulièrement Degas travaille désormais la sculpture et ce jusqu'à la fin de sa carrière. Les tentatives isolées d'avant 1880 laissent place à une production plus suivie autour des thèmes divers, danseuses, nus mais aussi portraits comme le petit buste de Périe Bartholomé, le visage mélancoliquement appuyé sur la main [...]. » Voir aussi REWALD John, *Degas Complete Sculpture*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, n°XXIX, p. 96.

⁹¹ GSELL Paul, « Edgar Degas statuaire », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, p. 373-378. Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61238510/f376>. (consulté le 30 octobre 2016).

⁹² LEMOISNE Paul-André, « Les statuettes de Degas », *Art et décoration*, n°XXXVI, juillet 1914-décembre 1919, p. 113-114. Disponible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54087018/f114>. (consulté le 30 octobre 2016).

surprenant que ses femmes à leur toilette ne soient pas individualisées et qu'elles arborent une boulette de cire à peine ébauchée en guise de visage. L'intime est omniprésent dans les cires de Degas tant par leur modelé, par leurs sujets qui appartiennent à la vie privée, que par leur conservation dans le secret de l'atelier.

Ces statuettes féminines se démarquent alors de la *Petite Danseuse de quatorze ans* dont le visage, s'inspirant des théories de la physiognomonie⁹³, lui confère une identité propre alors que pour la série des femmes à leur toilette, le visage semble éloigné des préoccupations de l'artiste. Il ne les individualise pas par leurs traits, mais par leurs gestes. Seule l'intimité du corps prime, conférant à ces figures une forte charge érotique. L'artiste, est habité par la volonté de prendre en note toutes les poses, même les plus inattendues et donc les moins conventionnelles, afin de ne pas faire mentir son regard, ce qui peut expliquer la rapidité d'exécution et l'absence de détails descriptifs. La cécité le gagnant, le modelage lui permet d'appréhender ses figures sous l'angle de la troisième dimension et permet aussi de comprendre que pour certaines d'entre elles, le modelage soit de plus en plus succinct.

Outre *Le Tub*, Paul-André Lemoisne date la plupart des statuettes figurant des nus de la période allant de 1905 à 1911 « ou du moins reprises et refaites à cette époque [...] alors que presque aveugle, ou s'exagérant la faiblesse de sa vue, il ne faisait plus que de la sculpture⁹⁴ ». Cette tentative de datation fut toutefois révisée dans les années 1980-1990 dans les travaux d'Anne Pinget, de Jean Sutherland Boggs, Gary Tinterow et de Richard Kendall qui proposent pour certains une date antérieure et surtout contemporaine à la peinture de Degas. Le dessin *Femme sortant du bain* (ill. 495) conservé au musée des Arts décoratifs de Paris pourrait être rapprochée de la *Femme assise dans un fauteuil, s'essuyant l'aisselle gauche* (ill. 496 – Cat. 198) ou encore de la *Femme assise s'essuyant la hanche gauche* (ill. 497 – Cat. 200)⁹⁵.

Ces statuettes s'apparentent pour Degas à des dessins en trois dimensions comme l'explique Bruno Gaudichon : « nombre de statuettes constituent sans doute pour Degas une base de dessins en volume, disponible pour toute sorte de construction et de sujets. Parfois cependant, les sculptures, lorsqu'elles s'organisent comme de véritables scènes de genres accessoirisées, sont de vraies peintures en trois dimensions⁹⁶. » Bruno Gaudichon donne alors l'exemple de *La Masseuse* (ill. 498 – Cat. 202) qu'il juge « très proche des toilettes à plusieurs

⁹³ Au sujet de l'influence de la physiognomonie sur les arts, voir notamment BARIDON Laurent et GUÉDRON Michel, *Corps et art : physiognomie et physiologie dans les arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 1999.

⁹⁴ LEMOISNE Paul-André, art. cit., 1919, p. 116.

⁹⁵ Rapprochements proposés par SUTHERLAND BOGGS Jean in cat. exp. *Degas*, 1988, p. 696-597. Cité par GAUDICHON Bruno, « Et moi qui veut faire de la sculpture », in cat. exp. *Degas sculpteur*, Roubaix, La Piscine-Musée d'art et d'industrie André Diligent, 8 octobre 2010-16 janvier 2011, p. 23.

⁹⁶ GAUDICHON Bruno, *Ibidem*, p. 24.

personnages qui occupent Degas au milieu des années 1890, par exemple de la célèbre *Coiffure* de la National Gallery de Londres⁹⁷ ». À cela il convient bien évidemment d'ajouter *Le Tub* (1888, *ill. 499 – Cat. 196*) pour lequel Degas mêle des matériaux aussi divers que la cire, le plomb, le plâtre, du tissu, du bois et sans oublier, dans le même souci hyperréaliste qui l'avait animé pour *La Petite Danseuse de quatorze ans* (1881) et pour laquelle il avait employé de la gaze, il utilise ici une véritable éponge qu'il dispose dans la main droite de la jeune femme. *Le Tub* était originellement composé d'une figure féminine en cire placée dans un tub en plomb rempli de plâtre. Le tout disposé sur un socle fait de bois et de linge enduit.

Le mélange de matériaux est tout aussi remarquable dans *Femme se lavant la jambe gauche, deuxième étude* (*ill. 500 – Cat. 201*) dans laquelle, selon les mots d'Anne Pingetot, « Degas utilise ce qui traîne dans son atelier⁹⁸ » : du liège, du zinc, de la céramique composent ainsi cette statuette. Ces subtils mélanges de matériaux ont été immortalisés par l'appareil photographique de Gauthier⁹⁹, lequel a pris une série de clichés entre décembre 1917 et mars 1918 dans le dernier atelier de Degas. Ces images constituent un précieux témoignage du processus de création de ces cires dont la plupart étaient maintenues par une armature en fer fabriquée par l'artiste avant leur sauvegarde dans le bronze par Adrien-Aurélien Hébrard.

Ainsi Degas est parvenu à traduire en trois dimensions des sujets habituellement traités en deux dimensions. Dans son article, Paul-André Lemoisne, explique comment Degas s'est mis à la sculpture : « Après avoir été d'abord une sorte de diversion de l'homme toujours avide de nouveaux moyens d'expression, parfois aussi un instrument de travail, [...], la sculpture devint plus tard une des rares distractions permises à l'esprit et aux doigts de l'artiste par l'affaiblissement de sa vue¹⁰⁰. » L'auteur raconte également comment l'artiste s'est essayé à la cire, combinant ce matériau avec une armature en fil de fer :

Après avoir été rebuté par la glaise, sa trituration et ses linges humides, il tenta de se servir de plastiline, mais l'abandonna assez vite, après avoir déclaré que ça le « dégoutait ». S'étant décidé à employer la cire, il s'entêtait dès lors, par manie d'artiste curieux, et aussi un peu par économie, à fabriquer lui-même ses cires, mais elles étaient toujours trop friables, ce qui, la rage des remaniements aidant, les vouait

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ PINGEOT Anne, « Quand les peintres sculptent », in cat. exp. *Degas sculpteur*, Roubaix, La Piscine-Musée d'art et d'industrie André Diligent, 8 octobre 2010-16 janvier 2011, p. 42.

⁹⁹ Le musée d'Orsay possède dans les archives Vollard une série de ces clichés.

¹⁰⁰ LEMOISNE Paul-André, art. cit., 1919, p. 109-110.

irréremédiablement à la destruction. Il faisait aussi lui-même les armatures, et cela avec des matériaux hétéroclites, mal attachés, qui amenaient souvent des catastrophes : fil de fer trop mince ployant sous le poids de la cire, ou manche de pinceau mal ligaturé et décollant brusquement un bras ou une jambe, etc...¹⁰¹.

Le « dégoût » rencontré par Degas à l'égard de la plastiline permet une fois encore de justifier l'intimité du matériau par un rapport tactile, sensuel, presque érotique du sculpteur à la matière. Comme le suggère Anne Pingeot, la malléabilité de la cire facilite le rendu du mouvement¹⁰². Si ce postulat est particulièrement vrai pour les chevaux en cire d'Ernest Meissonnier (1815-1891) à l'image de celui figuré dans son *Voyageur dans le vent* (1878, *ill. 501*), d'Emmanuel Fremiet (*ill. 502*) ou de ceux de Degas (*ill. 503*), il peut également s'appliquer aux danseuses et aux nus de l'artiste adoptant des poses parfois dignes du contorsionnisme, telle la *Femme assise dans un fauteuil s'essuyant le côté gauche* (*ill. 504 – Cat. 199*). La recherche de réalisme qui peut parfois tendre à une forme d'exagération menant à un expressionnisme avant l'heure était donc le *leitmotiv* de Degas¹⁰³ : « Ce qu'il me faut, à moi, c'est exprimer la nature dans tout son caractère, le mouvement dans son exacte vérité, accentuer l'os et le muscle et la fermeté compacte des chairs. [...] Mon travail ne va pas plus loin que l'irréprochable dans la construction [...]. Jamais mes sculptures ne donneront cette impression d'achevé qui est le fin du fin dans le métier de statuaire [...]»¹⁰⁴. » confie-t-il à François Thiébaud-Sisson en 1897.

La sculpture de Degas ne peut être placée sous le vocable de sculpture impressionniste puisque, comme nous l'avons souligné, l'artiste a toujours refusé d'être considéré comme tel. Parmi ses figures de cire, si l'on excepte la célèbre série des danseuses et leurs mouvements si caractéristiques figurant tous des positions de danse différentes, l'artiste réalise plusieurs sculptures à tendance intimiste suggérant des scènes de la vie intime. C'est ce qu'exprime François Thiébaud-Sisson dans l'article « Degas sculpteur » publié dans le quotidien *Le Temps* le 25 mai 1921 :

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 113-114.

¹⁰² PINGEOT Anne, « Les sculpteurs de cire et l'air du temps », in cat. exp. *Gustave Moreau : l'homme aux figures de cire*, Paris, musée Gustave Moreau, 10 février-17 mai 2010, p. 31.

¹⁰³ Voir CHEVILLOT Catherine, « Réalisme optique et progrès esthétique : la fin d'un rêve », *Revue de l'art*, n°104, 2^e semestre 1994, p. 26.

¹⁰⁴ THIÉBAULT-SISSON François, *op. cit.*, [1921] 1999, p. 16-17.

Du nu chorégraphique, l'artiste, par une transition naturelle, est passé au nu familial, à la femme observée dans son identité, aux heures de la toilette matinale. Cette autre catégorie de sujets s'imposait même d'autant plus que Degas, dans son horreur du convenu et dans son appétit furieux de vérité, n'admettait pas la pose, telle qu'on la pratique d'habitude. L'artiste, d'après lui, devait s'interdire dans ses interprétations tout truquage et ne reproduire que des mouvements spontanés ou devenus, après une éducation spéciale, instinctifs. Il n'imposait pas à ses modèles cette immobilité qui est de rigueur dans les ateliers et dont l'accoutumance donne aux êtres les plus fougueux je ne sais quoi de figé, de tendu et de guindé qui est le contraire du naturel et de la vie. Or, dans quelles conditions pouvait-il le mieux conserver à ses nus leur accent et leur caractère naturel, sinon dans ces rares moments de la journée où la femme, par nécessité, se dévêt pour entrer dans la baignoire ou dans le *tub*, et accomplir, à sa sortie du bain, tous les rites de la toilette et de l'hygiène. De là les motifs d'intérieurs qu'il a fixés, non seulement au pastel ou au crayon noir, mais dans cette matière ductile qu'est la cire. De là cette adorable série de figurines où le modèle, au contact de l'eau froide, se raidit, où, renversé sur le dos, elle procède à la toilette de ses pieds, où, debout, elle se penche pour essuyer ses jambes, où, assise et le bras levé, elle se frotte à la serviette-éponge, où, pelotonnée sur son divan, elle s'abandonne aux soins d'une femme de service. Et tous ces morceaux différents ne sont pas seulement la vie même, mais l'artiste, en les modelant, y a mis un si ardent désir d'être vrai, une sincérité si absolue devant le motif, des accents si décisifs et si justes qu'on sent la nature même sous ses yeux et qu'on trouve à cette nature du style¹⁰⁵.

Comme l'auteur le suggère dans ces quelques lignes, les scènes de la vie intime telles que la toilette semblent les mieux à même de révéler la nature et la vie, et permettre au modèle une plus grande spontanéité. L'intime parcourt donc ces statuettes en cire de femmes à leur toilette, tant par leur sujet que par leur traitement dans la ductilité de la cire. Les sculptures de Degas apparaissent ainsi comme de véritables odes à la féminité à travers une palette de poses précises à l'extrême. Degas demeure un des rares artistes à avoir traduit en trois dimensions autant de scènes habituellement traitées en peinture. Est-ce si surprenant de la part d'un artiste peintre et sculpteur à la fois ?

¹⁰⁵ THIÉBAULT-SISSON François, « Feuilleton du Temps – La vie artistique – Degas sculpteur », *Le Temps*, 25 mai 1921.

Degas conçoit la sculpture comme « un moyen de progresser dans la peinture¹⁰⁶ ». Il confie à François Thiébault-Sisson au cours de leur entretien ses impressions sur la troisième dimension complémentaire à son travail de peintre :

Plus j'ai vieilli, plus je me suis rendu compte que pour arriver [...] à une exactitude si parfaite qu'elle donne la sensation de vie, il faut recourir aux trois dimensions, et cela non seulement parce que le travail du modelage exige de la part de l'artiste une observation prolongée, une faculté d'attention plus soutenue, mais parce que l'à-peu-près n'est pas de mise. Le plus beau dessin et le plus étudié reste toujours en deçà de la vraie, de l'absolue vérité [...] La vérité vous ne l'obtiendrez qu'à l'aide du modelage parce qu'il exerce sur l'artiste une contrainte qui le force à ne rien négliger de ce qui compte¹⁰⁷.

Degas ne considère donc la sculpture absolument pas indépendamment de la peinture. C'est pour lui un moyen de perfectionner son étude de la nature. Il conçoit ses statuettes de la même manière que ses études de nus au pastel, en secret dans son atelier¹⁰⁸. Non désireux de voir ses sculptures figées dans le bronze, il les appréciait comme de véritables instruments d'atelier qu'il pouvait modifier au gré de nouvelles compositions peintes, un peu à la manière des mannequins articulés¹⁰⁹, partenaires essentiels du processus de création. Un des pionniers de la pratique de la sculpture pour accompagner le processus de création d'une peinture fut Nicolas Poussin (1594-1665). Le peintre utilisait de petites figures qu'il modelait dans le but de trouver la composition idéale. Suivant l'exemple de Poussin, Gustave Moreau¹¹⁰, qui fut un proche de Degas durant sa jeunesse, confère également dès 1874¹¹¹ cette fonction à ses petites figures de cire campant le rôle de mannequin servant à étudier la composition (*ill. 505*). Il en va de même pour Paul Dubois qui habille ses petites figures en cire de papier (*ill. 506*) afin de trouver la meilleure composition pour ses monuments¹¹². À Degas d'ajouter :

¹⁰⁶ PINGEOT Anne, *Orsay – La sculpture*, Paris, Éditions Scala, 2003, p. 90.

¹⁰⁷ THIÉBAULT-SISSON François, *op. cit.*, [1921] 1999, p. 14-15.

¹⁰⁸ Voir SHACKELFORD George T. M., « Épilogue », in cat. exp. *Degas et la nu*, Boston, Museum of Fine Arts, 9 octobre 2011-5 février 2012, Paris, musée d'Orsay, 13 mars-1^{er} juillet 2012, p. 248.

¹⁰⁹ Voir cat. exp. *Mannequin d'artiste, Mannequin fétiche*, Paris, musée Bourdelle, 1^{er} avril-12 juillet 2015.

¹¹⁰ Voir cat. exp. *Gustave Moreau : l'homme aux figures de cire*, Paris, musée national Gustave Moreau, 10 février-17 mai 2010.

¹¹¹ MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, 1994, p. 196-197. Le premier article consacré à la sculpture chez Gustave Moreau est dû à Ragnar von Holten : HOLTEN Ragnar von, « Gustave Moreau sculpteur », *La Revue des arts*, n°4-5, 1959, p. 208-216. Voir aussi sur ce sujet : GABORIT Jean-René et LIGOT Jack (dir.), *op. cit.*, 1987, p. 323-328 et 418-419.

¹¹² La collection de cires « habillées » de Paul Dubois est conservée au musée des beaux-arts de Troyes.

C'est pour ma seule satisfaction que j'ai modelé en cire bêtes et gens, non pour me délaissier de la peinture ou du dessin, mais plutôt pour donner à mes peintures et à mes dessins, plus d'expression, plus d'ardeur et plus de vie. Ce sont des exercices pour me mettre en train, du document sans plus. Rien de tout cela n'est fait pour la vente. [...] et comme après tout, on ne verra jamais ces essais, nul ne s'avisera d'en parler, même pas vous. D'ici ma mort, tout cela se sera détruit soi-même, et cela vaudra mieux pour ma réputation¹¹³.

Ces quelques phrases de Degas confirment le rôle pratique que l'artiste confère à ses sculptures de cire. Se pose alors la question des fontes posthumes qui soulèvent un véritable problème d'intentionnalité et octroie aux statuettes de Degas un statut ambigu¹¹⁴. Degas voulait-il laisser disparaître ses figures de cire après sa mort ? Se serait-il opposé à l'entreprise de leur sauvegarde par son ami Bartholomé et le fondeur Hébrard ? A moins que ce « même pas vous¹¹⁵ » lancé par Degas ait retenti dans la bouche de l'artiste comme un défi, comme une perche tendue à l'auteur ? Alors qu'en 1883, Joris-Karl Huysmans songeait que « sa sculpture si originale, si téméraire, ne sera même pas soupçonnée¹¹⁶ » en raison des sifflets lancés à *La Petite Danseuse de quatorze ans*, les historiens de l'art des XX^e et XXI^e siècles ont su considérer l'importance des statuettes de Degas pour l'histoire de la sculpture.

Même si « par nature, ces études, esquisses ou modèles en cire qu'ont réalisé quelques-uns des plus grands sculpteurs n'étaient pas faites pour subsister¹¹⁷ », elles demeurent un puissant témoignage de l'intimité créatrice. Certains artistes, à l'image de Medardo Rosso ou de Jean Carriès, sont parvenus à offrir à ce matériau une pérennité alors que d'autres comme Degas, Moreau ou Dubois les utilisaient comme outils de leur processus créatif. Degas a néanmoins réussi à en tirer un double parti, leur conférant à la fois la qualité d'instrument de travail, mais aussi de véritables sujets mettant en avant la notion d'intime au travers de la vérité de ces scènes du quotidien féminin. L'intime est alors à raccrocher à l'idée de vérité et de modernité, la cire étant le médium choisi par Degas pour atteindre la « sensation de la vie¹¹⁸ ».

¹¹³ THIÉBAULT-SISSON François, *op.cit.*, [1921] 1999, p. 16-17.

¹¹⁴ Voir à ce sujet : PINGEOT Anne, *Degas, sculptures*, Paris, Imprimerie nationale, 1991 ; cat. exp. *Degas sculpteur*, Roubaix, La Piscine-Musée d'art et d'industrie André Diligent, 8 octobre 2010-16 janvier 2011 ; CHEVILLOT Catherine, *op. cit.*, 2013, p. 118.

¹¹⁵ THIÉBAULT-SISSON François, *op. cit.*, [1921] 1999, p. 17.

¹¹⁶ HUYSMANS Joris-Karl, « L'Exposition des Indépendants en 1881 », *L'Art moderne*, 2^e édition, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1908, p. 254 (Annexe 2G).

¹¹⁷ GABORIT Jean-René et LIGOT Jack (dir.), *op. cit.*, 1987, p. 18.

¹¹⁸ THIÉBAULT-SISSON François, *op. cit.*, [1921] 1999, p. 14-15.

6.3 La sérialité dans son rapport avec l'intime en sculpture

Le phénomène de la sérialité dans la production d'un sculpteur constitue une partie intégrante du processus de création comme nous avons pu le remarquer avec les femmes à leur toilette de Degas qui forment un véritable ensemble. Qu'il s'agisse de variations autour d'une œuvre prise comme point de départ ou d'une série conçue en tant que telle, offrant ainsi une véritable évolution par rapport à l'œuvre initiale, toutes témoignent du degré d'implication du sculpteur sur une période plus ou moins longue pouvant parfois s'étendre sur de nombreuses années. Ainsi à l'image d'un Rodin, maître des répétitions et des assemblages, certains sculpteurs établissent à partir d'une œuvre, volontairement ou non, de véritables séries.

6.3.1 Variations rodiniennes et processus de déplacement

Rodin modelait sans relâche. L'énergie – ce trop-plein qui déborde à l'extrémité des phalanges et contraint certaines mains à pianoter sur la table – le poussait à multiplier les inventions de son imagination jusqu'à ce que les murs et le sol de son atelier fussent couverts de centaines de plâtres. Sa pratique d'atelier, telle qu'elle nous est décrite par ses assistants, suggère l'activité incessante d'une manufacture qui produirait à grande échelle¹¹⁹.

Auguste Rodin, comme le présente dans ces quelques lignes Leo Steinberg, modelait sans discontinuer. On comprend ainsi que la reprise de certaines de ses œuvres pour en concevoir des variantes est devenue un principe pour lui. Les bustes qu'il réalise à partir du visage de Camille Claudel témoignent d'un « procédé de déplacement¹²⁰ » cher au sculpteur. Ce procédé, s'il n'a *a priori* rien d'intime, le devient avec l'identité du sujet. À partir des portraits *Camille Claudel aux cheveux courts* (vers 1882, *ill. 507 – Cat. 245*), portrait jamais exposé du vivant de Rodin et considéré par Antoinette Le Normand Romain « comme une image réservée aux seuls intimes¹²¹ » et de *Camille au bonnet* (vers 1884, *ill. 508 – Cat. 246*), Rodin, hanté par les traits de Camille Claudel, effectue jusqu'au début des années 1900 de

¹¹⁹ STEINBERG Leo, *Le Retour de Rodin*, Paris, Macula, [1971] 1991, p. 62, traduit par Michelle Tran Van Khai.

¹²⁰ GOLDBERG Itzhak, « Portrait rêvé », in cat. exp. *La Fabrique du portrait. Rodin face à ses modèles*, Paris, musée Rodin, 10 avril-23 août 2009, Angers, musée des beaux-arts, 4 décembre 2009-28 mars 2010, p. 118.

¹²¹ LE NORMAND ROMAIN Antoinette, « Tête-à-tête », in cat. exp. *Camille Claudel et Rodin : la rencontre de deux destins*, Québec, musée national des beaux-arts du Québec, 26 mai-11 septembre 2005, Detroit, Detroit Institute of Arts, 2 octobre 2005-5 février 2006, Martigny, Fondation Gianadda, 3 mars-15 juin 2006, p. 71.

multiples variations autour du visage de son amante, faisant ainsi basculer ces œuvres du portrait vers l'allégorie. C'est ainsi qu'il réalise *L'Adieu*, *La Convalescente*, *Assemblage du Masque de Camille Claudel et de la Main gauche de Pierre de Wissant*, *La Pensée*, *L'Aurore* ou encore *La France* (ill. 509 – Cat. 259). Entre 1893 et 1895, Auguste Rodin conçoit *La Pensée* (1895, ill. 510 – Cat. 250) où il joue sur l'opposition entre surfaces lisses et surfaces rudes avec le visage de Camille Claudel poli à l'extrême et les aspérités du bloc de marbre laissées telles quelles, renforçant l'impression d'émergence du bloc ou encore d'apparition. Antoinette Le Normand Romain juge que Rodin a « avec cette œuvre, complètement renouvelé un thème des plus usés¹²² ». Léonce Bénédite rapporte une anecdote énoncée par le praticien Victor Peter, sur la façon dont Rodin a eut l'idée de laisser le bloc à l'état brut :

Supposant, par la coiffe, que Rodin pourrait compléter le costume par une collerette, Peter avait gardé la matière intacte à partir du bas du visage. Mais Rodin, voyant l'effet produit, lui dit : N'y touchez plus, restez-en là ! Un ami s'exclama, plus ou moins plaisamment, que c'était la pensée émergeant de la matière, d'où le baptême de ce sujet¹²³.

L'idée de la tête reposant sur un socle non poli germait sans doute dans l'esprit de Rodin depuis *Le Psaume* (1889, ill. 511) de Camille Claudel¹²⁴. Mais Rodin se laisse quelque peu guider par une certaine spontanéité créatrice, comme le montre l'anecdote du praticien Peter, et conçoit un socle démesuré et non dégrossi sur lequel repose la fine tête inclinée de Camille Claudel s'effaçant au profit de l'allégorie. Au cours d'un de ses entretiens avec Rodin, Paul Gsell s'arrête un instant sur *La Pensée* :

Ce que mon hôte m'indiquait ainsi, ses sculptures réunies autour de nous le proclamaient dans leur muet langage. Je voyais là en effet les moulages de plusieurs de ses œuvres les plus rayonnantes d'idées. Je me mis à les regarder. J'admire la reproduction de *La Pensée* qui est au Musée du Luxembourg. Qui ne me rappelle cette œuvre singulière ? C'est une tête féminine toute jeune, toute fine, aux traits d'une délicatesse, d'une subtilité miraculeuse. Elle est penchée et s'auréole d'une rêverie qui la fait paraître immatérielle. Les bords d'une cornette légère qui abrite son front semblent les ailes de ses songes. Mais son cou et même son menton sont pris dans un

¹²² LE NORMAND ROMAIN Antoinette, « Camille sublimée », *Ibidem*, p. 227.

¹²³ Léonce Bénédite, fiche d'inventaire manuscrite (AMR). Cité *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

massif et grossier bloc de marbre comme en une cangue dont ils ne sauraient se dégager. Et le symbole se laisse aisément comprendre. La Pensée irréaliste s'épanouit au sein de la Matière inerte et illumine du reflet de sa splendeur ; mais c'est en vain qu'elle s'efforce d'échapper aux lourdes entraves de la réalité¹²⁵.

À Rodin d'en apporter son explication, laissant le spectateur la possibilité de s'approprier ses œuvres :

En des thèmes de ce genre, me dit Rodin, la pensée, je crois, se lit sans nulle peine. Ils éveillent sans aucun secours étranger l'imagination des spectateurs. Et cependant, loin de l'encercler dans des limites étroites, ils lui donnent de l'élan pour vagabonder à sa fantaisie. Or c'est là, selon moi, le rôle de l'art. Les formes qu'il crée ne doivent fournir à l'émotion qu'un prétexte à se développer indéfiniment¹²⁶.

Ainsi les traits de Camille Claudel laissent place à l'allégorie et l'œuvre acquiert aussitôt une dimension universelle. Rodin passe donc de l'intime à l'universel en changeant le statut de son œuvre, la livrant aux spectateurs dans l'espoir qu'ils s'approprient l'œuvre. Même si l'allégorie de la pensée semble selon Rodin la plus évidente, le sculpteur laisse le choix au public de lire ce qu'il désire dans la matière suggestive.

L'expérience du bloc laissé brut se retrouve dans *L'Aurore* (ill. 512 – Cat. 252), le visage de Camille Claudel émerge une fois encore à peine du bloc de marbre dont il est équarri. À la manière de Michel-Ange, Rodin accentue le contraste en laissant des traces d'outils dans le marbre brut. Comme pour *La Pensée*, Rodin utilise ici le *Masque de Camille Claudel* (ill. 513 – Cat. 247) entrepris vers 1884 qu'il polit à l'extrême pour dissiper les boulettes et le réseau de coutures du moule restés apparents. Dans ce portrait converti en allégorie, « le visage évoque l'apparition du soleil à travers les brumes matinales par le contraste entre son aspect très lisse, presque poli au point de donner l'impression d'irradier la lumière, et le bloc brut dont il émerge¹²⁷ ». Durant la période qui suit la séparation de Camille Claudel et de Rodin, soit entre 1892 et 1913, année durant laquelle la sculptrice est internée, Rodin réalise trois œuvres à partir du *Portrait aux cheveux courts* (vers 1883-1884), premier portrait qu'il fait de son amante :

¹²⁵ RODIN Auguste, *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Lausanne, Mermod, [1911] 1953 (2^e édition), p. 240-241.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 242.

¹²⁷ Cité par LE NORMAND ROMAIN Antoinette, art. cit., 2005-2006, Martigny, Fondation Gianadda, 3 mars-15 juin 2006, p. 229.

l'Assemblage du Masque de Camille Claudel et de la Main gauche de Pierre de Wissant, L'Adieu (vers 1898) et *La Convalescente* (1906-1914). *Le Masque de Camille Claudel et la main gauche de Pierre de Wissant* (ill. 514 – Cat. 251) réalisé vers 1895¹²⁸ est sans doute le plus surprenant. Il constitue d'après Antoinette Le Normand Romain « l'image la plus poignante – et même prémonitoire¹²⁹ ». En effet, la main démesurée qui s'appuie sur le visage de Camille Claudel est une main gauche, soit la main porteuse de malheur selon la tradition antique. Le visage de la jeune femme semble ici doublement enfermé dans les cages que constituent le réseau de coutures des moules à pièces et plus symboliquement les doigts de Pierre de Wissant¹³⁰. Cette main peut être comprise comme le symbole de la folie qui pèse sur l'esprit de la sculptrice, mais le spectateur peut y voir aussi la main de l'artiste créateur et son emprise sur sa jeune amante. *L'Adieu* (vers 1898, ill. 515 – Cat. 257) dont le plâtre connaît plusieurs états, représente sur une base rectangulaire le buste de *Camille Claudel aux cheveux courts* reconnaissable par les boulettes de terre et les traces de coutures, auquel le sculpteur a adjoint deux mains disposées près de la bouche en guise d'un dernier baiser ainsi qu'un drapé disposé de façon à lier les éléments entre eux. Il faut situer cette œuvre hautement symbolique dans l'histoire du couple au moment de leur dernière séparation en 1898. La version en marbre, plus tardive, date de 1906-1907. Elle est réalisée par Jean-Marie Mengue. De *L'Adieu* naît *La Convalescente* (1907-1914, ill. 516 – Cat. 260) reprenant le motif des mains placées devant la bouche mais qui, avec la tête, émergent à peine du bloc laissé à l'état brut. Cet assemblage n'a jamais été exposé, Rodin le gardait dans l'intimité de son atelier. Notons que seul un exemplaire du masque a été présenté lors de la rétrospective de Rodin au pavillon de l'Alma en 1900. Ces multiples variations, véritables déclinaisons autour du visage de Camille Claudel rendent compte de l'obsession de Rodin pour la sculptrice qui « jusqu'à la fin, resta présente dans sa pensée et son travail¹³¹ ».

Malgré le fait que Leo Steinberg nourrisse une aversion pour les marbres de Rodin, lesquels participent selon lui de la ringardise de son art pour des décennies, l'auteur du *Retour de Rodin* inscrit véritablement le sculpteur dans la modernité. Il consigne la pratique de Rodin, parfois au gré du hasard, dans la sphère de l'intime :

¹²⁸ Datation proposée par Antoinette Le Normand Romain dans : LE NORMAND ROMAIN Antoinette, « Camille sublimée », art. cit., 2005, p. 218.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Voir PINET Hélène, « Mains », in cat. exp. *Le Corps en morceaux*, Paris, musée d'Orsay, 1990, p. 183.

¹³¹ LE NORMAND ROMAIN Antoinette, « Rodin et Camille Claudel : un dialogue passionné », in cat. exp. *Camille Claudel : au miroir d'un art nouveau*, Roubaix, La Piscine – musée d'art et d'industrie André-Diligent, 8 novembre 2014-8 février 2015, p. 37.

Incorporer l'accidentel, c'est également veiller à ce que la sculpture reste dans la sphère de l'intime. Après tout, le corps anatomique, vigoureux et objectif, appartient au domaine public, au même titre que la Constitution ou le Code civil. Mais la façon dont une œuvre se produit, tributaire du hasard, de l'erreur, de la découverte, des ratages, des rattrapages – cette histoire-là, qui tend progressivement à devenir le thème essentiel de l'œuvre de Rodin, n'est tout entière qu'une confession, autrement plus franche qu'aucun contenu érotique manifeste¹³².

Justifiant l'intimité du travail de Rodin par rapport aux canons de la statuaire publique, Steinberg aborde ensuite l'intimité de la création chez Rodin en tant que facteur privilégié d'intimité :

Son vrai sujet, c'est donc l'intimité de la gestation : tous les moyens disponibles sont exploités pour fonder l'œuvre en tant que produit télescopé d'un processus. Quelles que soient les vicissitudes d'un travail en cours, elles s'inscrivent dans la forme. Les linges mouillés dont on enveloppe la glaise pour garder son humidité impriment leur texture sur la poitrine nue du superbe *Marcelin Berthelot*. Autre exemple : les boulettes de glaise, les bosses provisoires qu'un sculpteur ajoute lorsqu'il a l'intention de donner plus de relief à une surface, restent en place chez Rodin – même s'il décide finalement de ne rien changer [...] ¹³³.

Rodin semble ainsi avoir besoin de réaliser de multiples variations autour d'une œuvre avant de parvenir au degré de satisfaction recherché. Il développe un processus de création qui lui est propre comme, en guise d'exemple, l'idée de tremper directement dans le plâtre une robe de chambre qui constitue le seul vêtement de son *Balzac*¹³⁴. Ce rapport de Rodin à la matière, comme pour Carpeaux avec la terre et Degas avec la cire, ouvre une autre dimension de l'intimisme en sculpture. Nous avons vu que celui-ci s'exprime dans le sujet, dans la destination des œuvres, dans les identités esthétiques mais il réside également dans la nature tactile de la sculpture. Dans le modelage, il peut exister une analogie entre le toucher de la matière crue et celui de la chair. Rodin entretient aussi ce lien charnel avec ses abattis qui n'ont pas besoin de socle puisqu'ils sont conçus pour être saisis, tournés, caressés : leur véritable destination étant

¹³² STEINBERG Leo, *op. cit.*, [1971] 1991, p. 79-82.

¹³³ *Ibidem*, p. 82.

¹³⁴ Voir chapitre 7.

la main. Chez Rodin, l'intimisme rime avec érotisme aussi bien en tant que sculpteur qu'en tant que collectionneur lorsqu'il évoque une pièce grecque, la *Tête Warren*, qu'il convoite, décrivant avec un sentiment de l'ordre du désir sensuel en ¹³⁵.

6.3.2 Bourdelle, entre variation et série

Bourdelle, collaborateur de Rodin, qui l'emploie comme praticien de 1893 à 1908, participe au tournant du XX^e siècle à un ambitieux projet d'enseignement autour de la figure de Rodin. Initié à l'automne 1899, l'Institut Rodin dont le but est de former de jeunes sculpteurs en dehors du circuit académique, ouvre ses portes en février 1900 au 123 boulevard du Montparnasse à Paris. L'Institut se compose de Jules Desbois, Rossi, et d'Antoine Bourdelle qui y fait ses premiers pas dans l'enseignement. L'expérience est de courte durée. Rodin, trop occupé par la préparation de son exposition personnelle au pavillon de l'Alma, est absent de l'Institut, qui ferme ses portes seulement deux mois après les avoir ouvertes.

À cette époque, Bourdelle est déjà absorbé depuis douze ans par la réalisation du portrait de Ludwig van Beethoven (1770-1827)¹³⁶. Fasciné par le visage du compositeur qui représente une véritable incarnation du génie romantique, le sculpteur travaille dessus pendant près de cinquante ans de 1887 à sa mort en 1929, réalisant pas moins de quatre-vingts sculptures en terre cuite, en plâtre, en pierre ou encore en bronze¹³⁷ autour de la figure du compositeur constituant un ensemble considérable devenant le reflet de son évolution artistique. Une légende selon laquelle le sculpteur se serait « reconnu dans un portrait gravé de Beethoven – aperçu dans la vitrine d'un libraire¹³⁸ » serait à l'origine du processus d'identification de Bourdelle pour Beethoven¹³⁹. Le sculpteur se projetterait ainsi dans les traits de Beethoven, plaçant cette

¹³⁵ « Lui-même exprime maladroitement, mais clairement, dans un entretien de 1903, son désir charnel de posséder la *Tête Warren*, qu'un collectionneur anglais refuse de lui céder : “C'est la vie même. Elle incarne tout ce qui est beau, la vie même, la beauté elle-même. Elle est admirable. Les lèvres entr'ouvertes ! Je ne suis pas un littéraire. Je ne suis donc pas capable de décrire ce véritable chef-d'œuvre. Je peux ressentir, mais je ne peux trouver les mots justes qui pourraient exprimer ce que je ressens. C'est une *Vénus* ! Vous ne pouvez imaginer à quel point cette *Vénus* m'intéresse. Elle est comme une fleur, un joyau parfait.” » SCHVALBERG, Sophie, *Le Modèle grec dans l'art français : 1815-1914*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 245. Citation de Rodin (1903) reprise à GARNIER Bénédicte, *Rodin, l'Antique est ma jeunesse*, Paris, musée Rodin, 2002. Au sujet de Rodin comme collectionneur d'antiques, voir aussi PICARD, Pascale (dir.), *Rodin, la lumière de l'antique*, Arles, musée départemental Arles antique, 6 avril – 1^{er} septembre 2013 et Paris, musée Rodin, 19 novembre 2013 – 16 février 2014, Paris, Gallimard, 2013.

¹³⁶ Voir à ce sujet : KAISER Dorothea, « “L'orchestre silencieux” d'Antoine Bourdelle (1861-1929). “Les sculptures de Beethoven” », *Revue du Louvre et des musées de France*, 1995, n°5-6, p. 91-106.

¹³⁷ En plus de ces quatre-vingt sculptures, Bourdelle crée également de nombreux dessins et pastels.

¹³⁸ CANTARUTTI Stéphanie, *Bourdelle*, Paris, Éd. Alternatives, 2013, p. 94.

¹³⁹ Voir CHASTEL Guy, *Beethoven et Bourdelle*, Paris, Éditions « Alsatia », 1939.

série de portraits dans un nouveau paradigme, celui de l'autoportrait déguisé¹⁴⁰. Afin de nourrir son obsession pour le compositeur, il entreprend des recherches d'ordre biographique et se passionne pour sa musique, en particulier pour *La Neuvième Symphonie* avec laquelle il entre en symbiose :

J'ai entendu la 9^e hier. J'ai eu toutes les peines à supporter le final avec chœurs. [...] Chaque cri de ce sourd qui entendait Dieu frappait directement mon âme. Le front de Beethoven suait sur mon cœur écrasé et de l'ombre des couloirs où j'étais accroupi à terre tout tremblant, je ne pouvais prononcer une parole, tant tout cet orage de bontés [sic] et d'espoir désespérés m'avait brisé, tant l'admiration et l'amour m'écrasaient¹⁴¹.

La symbiose qui s'opère entre le sculpteur et l'œuvre du compositeur constitue un autre marqueur de l'intime. Cette passion pour l'art de Beethoven est si dévorante qu'elle pénètre le corps et l'âme de Bourdelle. Le point de départ de toutes ces sculptures est le masque d'édition saisi sur le vif du compositeur, masque exécuté par Franz Klein en 1812 dont Bourdelle possédait une version. Ce masque permet au sculpteur de s'appropriier les traits du compositeur allemand et participe alors de l'exactitude du visage dans l'œuvre de Bourdelle. Ce masque, comme le précise Colin Lemoine, constitue donc la genèse de la longue série des portraits de Beethoven, portraits offrant somme toute une vision torturée du compositeur : « Autrement dit, le masque venait confirmer et définir une matrice originelle : un visage défait, sombre et rongé par une intériorité ineffable¹⁴². » Une des toutes premières œuvres consacrées au compositeur est le buste en plâtre intitulé *Beethoven la joue appuyée sur une main* (ill. 517 – Cat. 25) datant de 1887 où Beethoven apparaît dans la pose mélancolique par excellence évoquant toute l'intensité de son génie créateur. Viennent ensuite le *Beethoven pensif* (1888, ill. 518 – Cat. 26) où les traits apparaissent déjà plus synthétiques, puis *Beethoven aux grands cheveux* dont il existe plusieurs versions dont une en plâtre (ill. 519 – Cat. 27) datant de 1889 et une autre en bronze appelée *Beethoven aux grands cheveux sur socle architecturé* (1891, ill. 520 – Cat. 28), toutes deux conservées au musée Bourdelle à Paris. Il s'agit ici du premier portrait du compositeur que le sculpteur réalise dans des dimensions plus grandes que nature¹⁴³. Sur le

¹⁴⁰ Voir chapitre 2 pour les rapports entre autoportrait sculpté et intime et le chapitre 7 pour l'autoportrait déguisé.

¹⁴¹ Lettre de Bourdelle à Karl Boès en date du 2 février 1902, copie conservée dans les archives du musée Bourdelle. Cité par CANTARUTTI Stéphanie, *op. cit.*, 2013, p. 94.

¹⁴² LEMOINE Colin, « Ce que nous avons tenu pour fantastique s'offre à nous comme réel : le masque chez Antoine Bourdelle », in cat. exp. *Masques de Carpeaux à Picasso*, Paris, musée d'Orsay, 21 octobre 2008-1^{er} février 2009, Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, 8 mars-7 juin 2009, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, 7 août-1^{er} novembre 2009, p. 130 (article complet p. 124-133).

¹⁴³ CANTARUTTI Stéphanie, *op. cit.*, 2013, p. 94.

devant du socle sont inscrits ces mots : « Mon domaine c'est l'air / quand le vent se lève / mon esprit tourbillonne / Beethoven. » Bourdelle met ici tant l'accent sur la large chevelure du génie, qu'il fouille avec passion, que sur l'expression. En 1901, le sculpteur exécute le *Grand Masque tragique* (ill. 521 – Cat. 34) dans lequel il poursuit ses recherches en matière d'expression figurant un Beethoven faisant la moue, presque grimaçant, les yeux à peine ébauchés qui, comme le suggère Stéphanie Cantarutti, « se démarque totalement de l'influence de Rodin¹⁴⁴ ». Colin Lemoine voit dans la pratique du masque chez Bourdelle un moyen de « saisir l'essence d'un tout¹⁴⁵ », un moyen de tendre vers l'entièreté du modèle : « Bourdelle voit dans le masque un élément métonymique capable d'abrèger le discours et, selon André Suarès, de “fixer le type¹⁴⁶”. Sa langue elle-même révèle ce mouvement vers le général, étant fréquemment encline aux périphrases susceptibles de traduire en archétypes celles et ceux qu'il fréquente pour mieux insister sur leur universalité¹⁴⁷. » Notons que le *Grand masque tragique* de 1901 est resté, contrairement à d'autres, dans l'intimité de l'atelier du sculpteur.

Bourdelle brouille ensuite les pistes et érige Beethoven en dieu de la mythologie classique dans la *Tête de Beethoven* (ill. 522 – Cat. 35), fondue en bronze par Hébrard en 1901, où à la manière d'une épitaphe est inscrite à l'avant du socle une maxime du célèbre compositeur : « Moi je suis Bacchus / qui presse / pour les hommes / le nectar délicieux / Beethoven. » Cette épitaphe témoigne d'un intérêt déjà bien ancré chez Bourdelle pour la mythologie et les thèmes dionysiaques en particulier, pouvant renvoyer à une certaine vision du monde, en même temps qu'à la figure du Christ¹⁴⁸. Le buste acquiert une portée allégorique. Cela résulte en un estompage de l'individualité de ce *Beethoven* qui n'est donc plus un portrait intime. Vient alors pour Bourdelle le début de la reconnaissance officielle car, à l'occasion du Salon de la SNBA de 1903, l'État se fait acquéreur d'une version en bronze de la *Tête de Beethoven* afin qu'elle intègre les collections du musée du Luxembourg. Emmanuelle Héran souligne que cette œuvre « révéla au public une recherche de plusieurs années que les réactions très favorables de la critique et l'achat du bronze par l'État récompensèrent¹⁴⁹ ».

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ LEMOINE Colin, art. cit., 2008-2009, p. 128.

¹⁴⁶ SUARÈS André, « Bourdelle », in cat. exp. *Exposition Bourdelle*, Paris, musée de l'Orangerie, 14 février-6 avril 1931, Paris, Éditions de Musées nationaux, p. 21.

¹⁴⁷ LEMOINE Colin, art. cit., 2008-2009, p. 130.

¹⁴⁸ Voir cat. exp. *Bourdelle et l'Antique. Une passion moderne*, Paris, musée Bourdelle, 4 octobre 2017-4 février 2018.

¹⁴⁹ HÉRAN Emmanuelle, « notice n°63 : Ludwig van Beethoven », in cat. exp. *Des Amitiés modernes. De Rodin à Matisse. Carolus-Duran et la Société nationale des beaux-arts 1890-1905*, Roubaix, La Piscine – musée d'Art et d'Industrie André-Diligent, 9 mars-9 mai 2003, p. 188-189.

En 1920, Paul Vitry, dans un article qu'il consacre à Bourdelle parle de l'importance du Beethoven dans la carrière du sculpteur :

C'est pendant cette période également, de 1888 à 1902, que notre artiste, à côté de ses études féminines, s'acharna sur un thème unique, mais un thème d'une amplitude infinie et d'une merveilleuse grandeur : celui du masque tragique de Beethoven. Parti d'une étude presque familière du géant de la musique, du « Bacchus qui pressure pour les hommes le nectar délicieux », il ne crée pas moins de dix à douze interprétations dessinées, gravées, peintes ou modelées du visage sublime, tantôt convulsé par une sorte de méditation douloureuse ou par l'effort de la création, tantôt détendu et entré, dirait-on, dans la sérénité du souverain apaisement. Jamais satisfait, Bourdelle poursuit toujours, quoique dans une voie nouvelle, son rêve d'intense expression plastique et médite de reprendre encore, un jour, l'étude toujours plus pleine et grandiose de son Beethoven¹⁵⁰.

En effet après une pause de seize années, entre 1908 et 1924, le sculpteur reprend sa série consacrée à Beethoven en inscrivant le visage du compositeur dans un chapiteau architecturé qu'il nomme *Beethoven, chapiteau aux raisins* (ill. 523), dans lequel le visage apparaît entouré de part et d'autre d'une grappe de raisins, illustrant par là même la fameuse phrase inscrite sur le buste qui lui a valu tous les honneurs en 1903 : « Moi je suis Bacchus... » Cette œuvre intervient à un moment où l'artiste conçoit des « portraits architectoniques » tels que son autoportrait *Antoine Bourdelle, masque en corbeau d'architecture* (1925, ill. 524). Enfin en 1929, peu avant sa mort, il lui consacre une ultime œuvre. *Beethoven La Pathétique* (ill. 525), montre alors un Beethoven harassé adossé contre une croix. L'analogie avec Bourdelle, proche de la mort, est alors évidente et place de nouveau l'œuvre dans le registre de l'intime. Revenant sur sa série des Beethoven, le sculpteur déclare au crépuscule de sa vie : « ... nous sommes deux lutteurs qui ne se sont jamais séparés. Nos mains peuvent se serrer¹⁵¹. » Le sculpteur rapproche donc sa vie de celle du compositeur dans une sorte de série d'autoportraits. Un des enseignements de la sérialité serait que par la répétition, un sujet deviendrait partie intégrante de la vie de l'artiste, de son intimité.

Cette série de portraits de Ludwig Van Beethoven par Bourdelle nous place dans la sphère de l'intimité projetée de l'artiste avec un compositeur qu'il n'a certes pas connu, mais

¹⁵⁰ VITRY Paul, « Antoine Bourdelle », *Art et Décoration*, t. XXXVIII, 1920, p. 165-166.

¹⁵¹ HÉRAN Emmanuelle, art. cit., 2003, p. 189.

dont l'identification au modèle tend à l'autoportrait. Il s'inscrit dans une proximité avec son modèle au point de parvenir à créer un climat d'intimité et surtout de saisir l'intériorité du sujet. L'analogie entre le sculpteur et le compositeur ajoute également un degré d'intimité à la série qui s'étend de 1887 à la mort du sculpteur. Ainsi la série prouve combien Bourdelle admire Beethoven au point de se sentir en symbiose avec celui-ci et de revenir pendant plus de 40 ans à ce sujet. Cette obsession n'est assurément pas anodine. Elle pourrait traduire une insatisfaction perpétuelle tant le sculpteur nourrissait une admiration pour le personnage.

Ces multiples variations autour d'une effigie, devenant une série sans précédent, témoignent de l'importance de la figure de Beethoven dans l'intimité créatrice de Bourdelle et tant par leur nombre élevé que par la durée, rendent compte de l'évolution stylistique du sculpteur. C'est donc avec ce sujet intime que Bourdelle ouvre à l'historien de l'art le volet expressionniste de son art. Bourdelle, comme Rodin avant lui, ouvre la voie à la sérialité en sculpture qui ne cesse de gagner de l'ampleur au début du XX^e siècle. Si un travail répété sur un sujet vise à en saisir le sens le plus profond, le plus intime, les retours sur un même motif peuvent permettre d'en dégager les caractères les plus essentiels, les plus abstraits dans l'acception la plus large du terme. L'évolution de la peinture de Mondrian dans les années 1910 en est un exemple fort, mais cette question se pose aussi chez Brancusi et avant lui chez Matisse et Picasso. La série peut être une quête de la vérité intérieure du sujet, subjective, mais elle peut aussi être une expérience formelle de plus en plus objective.

6.3.3 La place de la sérialité dans les portraits sculptés d'Henri Matisse

Je dessine la nuit et je modèle, j'étudie le Laurent de Médicis de Michel-Ange. J'espère mettre en moi la conception claire et complexe de la construction de Michel-Ange¹⁵².

Il n'est pas possible d'évoquer la sérialité en sculpture au tournant du XX^e siècle sans aborder la pratique d'Henri Matisse. Celui-ci a précisément utilisé des modèles issus de son intimité, mais l'intimisme est un angle d'approche efficace pour aborder cette production. Pour poser la question en des termes plus directs : un portrait d'intime est-il nécessairement un portrait intime ?

¹⁵² CAMOIN Charles, MATISSE Henri, *Correspondance entre Charles Camoin et Henri Matisse*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1997, p. 115.

Il importe de revenir sur le parcours de sculpteur de Matisse. Après avoir étudié la peinture dans l'atelier de Gustave Moreau qui l'accepte comme élève libre en 1892, c'est aux cours du soir de l'école municipale de sculpture de la Ville de Paris¹⁵³ et auprès d'Antoine Bourdelle à l'atelier de la Grande Chaumière que Henri Matisse (1869-1954) s'initie à la sculpture dès 1899. La pratique de cet art chez Matisse (*ill.* 526) est loin d'être marginale puisqu'entre 1899 et 1954, il réalise 69 sculptures, dont près de la moitié dans la première décennie du XX^e siècle. La figure humaine l'obsède, elle occupe la quasi-totalité de son œuvre. L'artiste confie à la fin de sa vie : « Moi, j'ai fait de la sculpture comme complément d'études. J'ai fait de la sculpture comme un peintre. Je n'ai pas fait de la sculpture comme un sculpteur¹⁵⁴. » Cette sentence de l'artiste a très certainement contribué à classer sa sculpture dans la catégorie de la « sculpture de peintre », même s'il convient de rester prudent avec cette formulation somme toute restrictive, car aussi bien Matisse, que d'autres peintres, à l'instar de Picasso, ont eu une activité de sculpteur à part entière, exerçant alors une véritable influence dans le domaine sculptural¹⁵⁵. En 1981, une exposition consacrée à la sculpture du premier XX^e siècle à la Fondation Maeght à Saint-Paul de Vence met en évidence le rapport dialectique de la sculpture et de la peinture dans l'œuvre de Matisse, même si la peinture a toujours gardé la primauté. Les recherches picturales de Matisse aboutissant à *La Danse* (1909, *ill.* 527) trouvent un écho dans sa sculpture et plus encore dans ses portraits sculptés. Dans plusieurs séries datant des débuts du XX^e siècle, l'artiste opère un travail de synthèse progressive et d'appropriation du modèle.

C'est en 1901 que Matisse réalise une première version de *Madeleine* (*ill.* 528 – *Cat.* 224). Cette figure nue adopte une pose traditionnelle. Il s'agit de la première série de figures féminines chez Matisse marquant le début de ses recherches plastiques autour du corps féminin. Torsion, déformation du corps, sinuosité et ligne serpentine sont accentuées par le modelé lisse qu'adopte le sculpteur. Les avant-bras sont supprimés donnant presque l'impression qu'ils se fondent dans la poitrine. *Madeleine I* a fait l'objet d'une seconde version (*ill.* 529 – *Cat.* 225),

¹⁵³ L'école municipale de sculpture de la Ville de Paris était située rue Étienne Marcel.

¹⁵⁴ CHARBONNIER Georges, « Entretien avec Henri Matisse », *Le Monologue du peintre*, vol. 2, Paris, R. Julliard, 1960.

¹⁵⁵ Voir PINGEOT Anne, « Quand les peintres sculptent », in cat. exp. *Degas sculpteur*, Roubaix, La Piscine-Musée d'art et d'industrie André Diligent, 8 octobre 2010-16 janvier 2011, p. 51 : « Pablo Picasso (1881-1973) et Matisse, ces grands découvreurs de forme, mettent fin à la « sculpture de peintre », car ils sont, à parité, peintres et sculpteurs, comme les nombreux artistes du XX^e siècle qui ont fait l'objet des expositions de 1973 et de 1997 à ce sujet. » L'auteur fait ici référence à l'exposition *Sculptures de peintres* dirigée par Cécile Goldscheider au musée Rodin en 1973 ainsi qu'à celle conduite par Jean-Louis Prat en 1997 à la Fondation Maeght intitulée *la Sculpture des peintres*.

cette fois plus anguleuse en 1903. Les courbes sinueuses de *Madeleine I* disparaissent chez *Madeleine II* pour laisser place à des arêtes plus vives. De même, le modelé lisse de la première est abandonné au profit d'un modelé beaucoup plus nerveux créant de forts contrastes entre les ombres et les lumières. Toutefois leurs poses restent identiques, elles adoptent le même contrapposto, la ligne oblique marquée par les hanches est parallèle à celle des épaules, la tête est penchée du même côté et le genou gauche est fléchi.

En 1908, l'artiste ouvre sa propre école privée, l'Académie Matisse, où il dispense à la fois des cours de peinture et de sculpture. Sarah Stein ayant assisté à son enseignement a conservé ses notes dans des carnets. À propos de la sculpture par exemple, elle rapporte :

Les articulations, poignets, chevilles, genoux et coudes doivent montrer qu'elles sont à même de soutenir les membres – surtout lorsque les membres soutiennent le corps. Et dans le cas de poses prenant appui sur un membre en particulier, bras ou jambe, il est préférable de mettre l'accent sur l'articulation plutôt que de ne pas l'exprimer avec assez de vigueur. Surtout s'il faut veiller à ne pas couper le membre aux articulations mais au contraire à intégrer les articulations au membre dont elles font partie. Le cou doit être assez gros pour porter la tête¹⁵⁶.

Matisse s'attache à la réalisation de sculptures de dimensions restreintes. L'artiste confie en 1908 dans *Notes d'un peintre* : « Plus la sculpture est petite, plus l'essentiel de la forme doit s'imposer¹⁵⁷. » Les deux *Madeleine* peuvent être rapprochées de la toile *Académie Bleue* (ill. 530) et *Madeleine I* en particulier de l'*Ève* (1881, ill. 531) et de *La Méditation ou La Voix Intérieure* (1896, ill. 532) de Rodin. Matisse présente *Madeleine I* dans sa version en plâtre au Salon d'Automne de 1904 en compagnie du *Serf*. Le critique Louis Vauxcelles, connu pour sa formule à propos du buste d'Albert Marque « Donatello chez les fauves¹⁵⁸ », qualifie la figure de Matisse de « jeune fille, d'une manière amusamment courbée¹⁵⁹ ». *Madeleine II* n'est quant à elle pas exposée avant 1949 à Lucerne en Suisse où elle est présentée avec son pendant.

¹⁵⁶ Notes de Sarah Stein rapportées dans BARR Alfred, *Matisse, His Art and His Public*, New-York, 1951. Cité par MONOD-FONTAINE Isabelle, *The Sculpture of Henri Matisse*, Londres, Thames and Hudson, 1984.

¹⁵⁷ MATISSE Henri, « Notes d'un peintre (1908) », in *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p. 70.

¹⁵⁸ VAUXCELLES Louis, « Salon d'Automne », *Gil Blas*, supplément, 17 octobre 1905 : « (...) Au centre de la salle, un torse d'enfant, et un petit buste en marbre, d'Albert Marque, qui modèle avec une science délicate. La candeur de ces bustes surprend, au milieu de l'orgie des tons purs : Donatello chez les fauves... »

¹⁵⁹ VAUXCELLES Louis, « La Salon d'Automne », *Gil Blas*, 14 octobre 1904.

Progressivement Matisse se distancie des conceptions artistiques de Rodin :

Pour moi, tout est dans la conception. Il est donc nécessaire d'avoir, dès le début, une vision nette de l'ensemble. Je pourrais citer un très grand sculpteur qui nous donne des morceaux admirables : mais, pour lui, une composition n'est qu'un groupement de morceaux, et il en résulte de la confusion dans l'expression. Regardez au contraire un tableau de Cézanne : tout y est si bien combiné qu'à n'importe quelle distance, et quel que soit le nombre de personnages, vous distinguerez nettement les corps et comprendrez auquel d'entre eux tel ou tel membre va se raccorder. S'il y a dans le tableau d'ordre, beaucoup de clarté, c'est que, dès le début, cet ordre et cette clarté existaient dans l'esprit du peintre ou que ce peintre avait conscience de leur nécessité. Des membres peuvent se croiser, se mélanger, chacun cependant reste toujours, pour le spectateur, rattaché au même corps et participe à l'idée du corps : toute confusion a disparu¹⁶⁰.

C'est précisément cette idée de dissociation des corps qu'il applique dans *La Danse* en 1909. Et *Madeleine II* annonce déjà en 1903 les corps sculpturaux de *La Danse*.

Avec *Madeleine I et II*, Matisse entame son processus de la sérialité qui culmine avec les cinq portraits de *Jeannette I à V* exécutés entre 1910 et 1913. Dans les deux cas, il s'agit de modèles faisant partie du cercle proche de l'artiste, Madeleine étant son épouse et Jeannette son modèle, l'intimité demeure une source d'inspiration privilégiée. Dans cette deuxième série, l'artiste peint un de ses modèles fétiches Jeanne Vaderin, surnommée Jeannette par l'artiste et son épouse. Jeanne Vaderin apparaît notamment dans *Jeune Fille aux tulipes* (1910, ill. 533), huile sur toile conservée au musée de l'Hermitage à Saint-Petersbourg. Des rapprochements chronologiques et stylistiques peuvent être effectués au sein de cette série de portraits. Ainsi *Jeannette I* va de pair avec *Jeannette II* (1910). Il en va de même pour *Jeannette III* et *Jeannette IV*, toutes deux exécutées en 1911. Quant à *Jeannette V*, elle conclut la série en 1913.

Un souci de ressemblance au modèle est visible dans *Jeannette I* (ill. 534 – Cat. 226), lequel s'estompe progressivement. Les cheveux relevés en chignon dégagent le front, les pommettes sont saillantes, les sourcils réguliers, les yeux dissymétriques, le nez imposant, la bouche petite, les lèvres charnues. Voici la conception de l'artiste du premier travail : « La transcription presque inconsciente de la signification du modèle est l'acte initial de toute œuvre d'art et tout particulièrement du portrait. Par la suite la raison est là pour dominer, pour tenir en

¹⁶⁰ MATISSE Henri, *loc. cit.*, 1972, p. 47-48.

bride et donner la possibilité de reconcevoir en se servant du premier travail comme d'un tremplin¹⁶¹. » Matisse qui avait pour habitude dans cette série de travailler chaque sculpture à partir du plâtre de la précédente, réalise donc *Jeannette II* (ill. 535 – Cat. 227) d'après le moulage en plâtre de la première. Cette deuxième version ne constitue qu'une légère variante de la précédente. Les yeux semblent plus marqués, le nez plus aquilin et le chignon est coupé. Notons que dès *Jeannette II*, Jeanne Vaderin ne pose plus. L'appropriation du modèle est telle chez Matisse qu'il n'a plus besoin de poser. L'artiste laisse sur le visage de ses *Jeannette* les marques de son travail, qu'il s'agisse des traces déposées par son pouce ou par les outils ayant servi au modelage, l'empreinte de l'artiste fait partie intégrante de son processus créatif. Rosalind Krauss place d'ailleurs à un haut degré de perfection le processus de création chez Matisse, hérité selon l'auteur de Rodin : « C'est de cette fascination pour le processus que Matisse a tiré sa formulation la plus radicale et la plus originale des possibilités de la sculpture¹⁶². »

Si dans les deux premières *Jeannette*, le sculpteur semble toujours adopter un point de vue plus ou moins réaliste, il en est tout autrement dans les deux versions suivantes et plus encore dans *Jeannette V*. Avec *Jeannette III* (ill. 536 – Cat. 228) le sculpteur offre une nouvelle conception de la tête. En effet, la chevelure change de manière radicale : elle est séparée en quatre petits chignons inégaux, faisant écho, comme l'explique Isabelle Monod-Fontaine, au nez en avant, aux orbites exagérées et aux joues gonflées et déformées¹⁶³. Matisse transforme ici les têtes précédentes en buste. Alors que la première *Jeannette* est saisie d'après le modèle, cette troisième version tend davantage vers son appropriation. *Jeannette IV* (ill. 537 – Cat. 229) apparaît comme une évolution beaucoup plus anguleuse de la version précédente. Cette fois, l'œil gauche devient proéminent, les proportions ne sont plus du tout respectées au point que le cou devient disproportionné et le visage rétrécit. Enfin, *Jeannette V* (ill. 538 – Cat. 230) n'a plus rien à voir avec les précédentes. Pour cette cinquième version exécutée en 1913, Matisse prend *Jeannette III* comme point de départ et repense toute la composition. Il supprime les chignons latéraux ainsi que celui de l'arrière, il énuclée l'œil gauche, il remodèle le nez. La chevelure est à présent comparable à une bosse démesurée. Avec cette dernière version, le sculpteur joue sur la dissymétrie. Cette série est perçue comme l'accomplissement de la

¹⁶¹ Voir cat. exp. *Les Chefs-d'œuvre du musée Matisse*, Nice, Dijon, musée des beaux-arts, 1991, p. 210, note 9.

¹⁶² KRAUSS Rosalind *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, [1977] 1997, p. 43. Traduit de l'américain par Claire Brunet.

¹⁶³ MONOD-FONTAINE Isabelle, *The Sculpture of Henri Matisse*, Londres, Thames and Hudson, 1984.

sculpture de Matisse. Comme par la suite pour les *Dos* (1909 à 1930), les têtes de Jeannette, en la variation d'un seul et même sujet, tendent vers des formes plus résumées.

Bien que *Jeannette I et III*, présentées en plâtre lors de son exposition personnelle « Henri Matisse : tableaux du Maroc et sculptures », organisée par Fénéon, à la Galerie Bernheim-Jeune à Paris en 1913 où treize sculptures de Matisse sont exposées, les cinq *Jeannettes* ne sont rassemblées pour la première fois qu'en 1950, à l'occasion de l'exposition consacrée à l'artiste à la Maison de la Pensée Française à Paris¹⁶⁴. Jacques Van Lennep dans son essai sur le portrait sculpté depuis la Renaissance note que les expériences formelles prévalent dans la sculpture de Matisse : « Les impératifs de la ressemblance furent éclipsés au profit des expériences formelles. Le modèle sert de prétexte. Cet art du portrait en rupture, mais nourri d'un sang neuf, en l'occurrence primitif et sauvage, attire Henri Matisse entre 1910 et 1913, lorsqu'il modèle ses cinq Jeannette¹⁶⁵. » Le processus de création devient alors avec Matisse le sujet de la série des *Jeannette I à V*. C'est aussi ce que suggère Rosalind Krauss :

La présentation sérielle de la tête de *Jeannette* nous place fort loin de cette concentration de plusieurs moments historiques en une image « prégnante » qu'on trouvait dans *La Marseillaise* de Rude. Nous sommes désormais confrontés à une même perception prolongée dans les divers moments de son développement – dont chacun cristallise en une image séparée. *Jeannette I-V* complète logiquement ce que les *Ombres* avaient inauguré. L'ambition d'interpréter et de condenser le sens de l'histoire s'est contractée dans la présentation par étapes de la formation d'un objet¹⁶⁶.

Matisse a ainsi réalisé dans les premières années du XX^e siècle des variations sur le thème du portrait en sculpture, variations aboutissant aux cinq portraits de *Jeannette*. L'artiste s'illustre en ce début de siècle comme un des chefs de file de la modernité mettant en place de nouvelles expériences formelles en adoptant le principe de la sérialité dans son processus de création qui ponctue aussi bien son œuvre peint, sculpté et dessiné.

Le principe de série constitue aussi une des préoccupations de Picasso puisque sa deuxième *Tête de Fernande* (ill. 539 – Cat. 234) qu'il conçoit en 1909 marque les prémices de

¹⁶⁴ Cat. exp. *Henri Matisse : chapelle, peintures, dessins, sculptures*, Paris, Maison de la pensée française, 5 juillet-24 septembre 1950.

¹⁶⁵ VAN LENNEP Jacques, « Le portrait sculpté depuis la Renaissance », *Les bustes de l'Académie royale de Belgique*, 1993, p. 114.

¹⁶⁶ KRAUSS Rosalind, *op. cit.*, 1997, p. 44.

la sérialité chez Picasso sculpteur. Ce portrait de Fernande Olivier, compagne de Picasso, se révèle ainsi annonciateur de la sculpture cubiste et comme le suggère Werner Spies : « La Tête de femme inaugura un procédé plastique qui devait désormais être consacré à l'intégration de l'espace et de l'assemblage¹⁶⁷. » Cette première décennie du XX^e siècle est alors marquée par des recherches plastiques autour de la sérialité déjà engagée à la fin du siècle précédent avec des artistes tels que Rodin ou Bourdelle et reprises par les avant-gardes qui font de l'intime un de leur terrain d'expérimentation. Ainsi Matisse tout comme Picasso, deux exemples d'artistes à la fois peintres et sculpteurs, font entrer pleinement la sculpture dans le XX^e siècle. Leurs séries leur permettent de montrer que la forme prend le dessus sur le modèle et ce, grâce à un travail personnel fait de multiples études témoignant d'un processus de création en perpétuel renouvellement. Les pièces d'atelier commencent à sortir de l'intimisme, si bien qu'un sujet intimiste tend à être abordé comme n'importe quel autre sujet, à l'exemple de Picasso qui traite la *Tête de Fernande* comme il traiterait un objet usuel comme une de ses célèbres *Guitares* (1912-1913), constituant ainsi une des limites que rencontre l'intime en sculpture¹⁶⁸. Il apparaît d'un côté chez Bourdelle, de l'autre chez Matisse et Picasso, le choix d'un sujet intime comme point de départ pour aboutir à l'expérience formelle et en quelque sorte, désincarner le modèle, particulièrement dans le cas de Matisse et de Picasso.

* *
*

Le processus de création participe pleinement au rendu de l'intime en sculpture : l'étude du travail dans l'atelier, de la nature du matériau, de la sensualité du geste du sculpteur, de la reprise d'une forme tournant à l'obsession ont donc permis de comprendre qu'au-delà du sujet représenté, au-delà de la destination d'une œuvre, au-delà même d'une sensibilité esthétique, l'intimisme en sculpture réside dans le processus créateur.

Que ce soit au travers de l'esquisse comme nous l'avons vu chez Carpeaux révélant chez le sculpteur une dimension éminemment personnelle, au travers d'un matériau empreint de sensualité comme la cire employée notamment par Rosso de façon pérenne, au travers d'œuvres cantonnées à demeurer dans l'atelier comme les figures en cire de Degas, véritables outils de son mécanisme créatif, ou encore au travers de variations autour d'une œuvre telles que celles conçues par Rodin ou de séries à l'instar des *Jeannette I à V* de Matisse, toutes ces pratiques

¹⁶⁷ SPIES Werner, cat. exp. *Picasso sculpteur*, Paris, Centre Pompidou, 8 juin-25 septembre 2000, p. 65.

¹⁶⁸ Voir chapitre 7.

témoignent du degré d'implication de l'artiste dans la conception d'une œuvre au cours d'une période qui peut s'avérer plus ou moins longue. Si l'intime est présent dans ces séries, il n'est plus l'enjeu principal. Comme l'illustre le cas de Matisse, se pose la question d'une fin de l'intime à l'aube des années 1910. Un changement paradigmatique très net intervient alors. Avec le primat de la forme sur le sujet qui se dessine, l'ère de l'intimisme semble révolue.

Les cadres de l'intime en sculpture étant dressés, interrogés, quelques pièges révélant un « faux » intimisme relevés, la question des limites peut se poser alors plus en profondeur.

Chapitre 7

Les limites de l'intime

De prime abord la sculpture serait contradictoire voire incompatible avec l'intime, en raison notamment de sa propension à la monstration dans l'espace public. Le XIX^e siècle faisant la part belle à la statuomanie, la notion d'intime en serait *a priori* exclue. S'il existe de nombreux exemples de sculptures relevant résolument de l'intime, dans certains cas leur appartenance à l'intime est plus ténue, se situant à la frontière de la notion. Si en apparence les œuvres ci-après semblent étrangères à cette conception, certains de leurs aspects les y rattachent, devenant alors des cas limites. En sculpture l'intime peut aussi pénétrer le monumental et ce dans des œuvres dans lesquelles sa présence n'est au premier abord pas suspectée. Une autre limite de la notion est que la sculpture intimiste s'inscrit parfois à la frontière des genres, aux franges du portrait officiel, de la scène de genre sculptée ou encore du portrait déguisé.

7.1 Quand l'intime côtoie le monumental

Pour des questions de dimensions, il est communément admis que la sculpture monumentale est réservée à l'espace public et qu'au contraire, la sculpture de petite dimension est dévolue au monde privatif. Ainsi monumental et intime seraient des notions qui tendraient à s'opposer car la sculpture monumentale se conçoit en opposition avec la sculpture d'intérieur. C'est d'ailleurs cette distinction qu'effectue Raymond Duchamp-Villon (1876-1918) lorsqu'il répond à l'enquête menée par Louis Vauxcelles sur la sculpture de plein air, publiée dans *Gil Blas* en 1912 :

Nous souffrons, ou plutôt la sculpture souffre de la maladie du musée. Ce qui n'y était pas, on veut l'y mettre, et tout ce qui est fait, on l'y case. C'est une absurdité. C'est une absurdité qui détourne peu à peu les sculpteurs de leur art véritable : ils se font modeleurs de bibelots agrandis en monuments ou réduits en sujet de pendule, selon les besoins. Cela et d'autres causes contribuent à nous éloigner du vrai but de la statuaire qui est avant tout d'être *architectural*. Rien ne doit être plus différent d'une œuvre faite pour l'intérieur qu'une œuvre établie en vue du plein air. Notre époque a produit des

chefs-d'œuvre qui font piteux effet au grand jour, et dont la place est à l'intérieur des monuments¹.

Cette opposition fondamentale entre l'intime et le monumental établie par l'histoire de l'art est à reconsidérer et seule une étude de cas aussi forts que différents peut tenter de résoudre la question de cette limite. Le *Balzac* de Rodin, la *Cheminée monumentale* de Baffier et la *Pénélope* de Bourdelle pouvant alors soutenir cette proposition.

7.1.1 Le *Balzac* de Rodin

Dans les grandes villes de l'Europe d'où sortent des œuvres où la Main humaine cherche à représenter les effets de la nature morale aussi bien que ceux de la nature physique, il est des hommes sublimes qui expriment des idées avec du marbre. Le statuaire agit sur le marbre, il le façonne, il y met un monde de pensées. Il existe des marbres que la main de l'homme a doué de la faculté de représenter tout un côté sublime ou tout un côté mauvais de l'humanité, la plupart des hommes y voient une figure humaine et rien de plus, quelques autres un peu plus haut placés sur l'échelle des êtres y aperçoivent une partie des pensées traduites par le sculpteur, ils y admirent la forme ; mais les initiés aux secrets de l'art sont tous d'intelligence avec le statuaire : en voyant son marbre, ils y reconnaissent le monde entier de ses pensées. Ceux-là sont les princes de l'art².

Honoré de Balzac, *La Comédie Humaine*

¹ Raymond Duchamp-Villon répondant à Louis Vauxcelles, « Enquête sur la sculpture de plein air », *Gil Blas*, 17 septembre 1912. Ce débat perdure dans les années 1930 comme en témoigne cette phrase de Herbert Read en 1934 : « La sculpture n'est pas un art de cabinet, bon pour les salles de bains ou les boudoirs, c'est un art monumental demandant des salles bien coudées. » [citation originale : « Sculpture is not a cabinet art suitable for drawing rooms or boudoirs, it is a monumental art demanding much elbow room. »] Herbert Read (1934), cité par STEPHENSON Andrew, « Conditions of Display 1935-1950 », in CURTIS Penelope (dir.), *Sculpture in 20th Century Britain*, vol. 1, Leeds, Henry Moore Institute, 2003, p. 112. Dans la décennie suivante en Belgique, à l'occasion de la première exposition biennale d'ensemble dans le jardin de la maison d'Érasme à Anderlecht, le sculpteur Fernand Débonnaires (1907-1997) rejoint la conception de Duchamp-Villon à propos de l'opposition intime/monumental. Voici le point de vue de Jean Canneel à propos de la scène sculpturale belge au sortir de la seconde Guerre Mondiale : « La sculpture de plein air, celle qui est faite de matériaux durables, évoque l'idée de durée. C'est un art qui se présente à la vue de tous, à l'encontre de l'"intimisme" qui s'adresse à un cercle restreint en manquant le but, celui d'élargir les jouissances artistiques. [...] Depuis un bon nombre de lustres, la sculpture monumentale a été négligée, au point que ses principes fondamentaux sont souvent inconnus ou oubliés par les artistes. Plus que toute autre, elle exige de la clarté, de la lisibilité, le sens du volume et les grands plans, de l'harmonie et de l'équilibre, choses qui doivent se retrouver dans le langage plastique et non dans un langage littéraire. » in cat. exp. *La Sculpture de plein air de Belgique, première exposition biennale d'ensemble*, Anderlecht, jardin du musée de la maison d'Érasme, 1^{er} au 30 juin 1946, n.p. Voir GEVART Louis, *La Sculpture et la terre. Histoire artistique et sociale du jardin de sculpture en Europe (1901-1968)*, thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Thierry Dufrêne, Université Paris Nanterre, soutenue le 20 janvier 2017, p. 381-382. Voir aussi GARCIA Claire, « "Prenez garde à la sculpture" : la statuaire monumentale publique ou la modernité impossible », in actes du colloque *Le Monumental : une valeur de la sculpture*, Dijon, Université de Bourgogne et musée des beaux-arts, 6-7 décembre 2012, Paris, Dijon, EUD, 2014, p. 113-122.

² BALZAC Honoré de, *La Comédie Humaine*, XI, p. 794. A propos de la statuaire dans *Séraphita*.

Écrivain visionnaire, Balzac semble avoir eu une prémonition de sa statue par Rodin³. En 1891 Auguste Rodin reçoit de la société des gens de lettres présidée par Émile Zola la commande d'un monument en hommage à l'illustre écrivain Honoré de Balzac (1799-1850)⁴. Cette demande incombe à Rodin à la suite du décès d'Henri Chapu (1833-1891) qui avait remporté le concours lancé pour le monument. L'influence de Zola dans le choix de Rodin paraît indéniable, et ce malgré les réserves émises par certains membres de l'association. Le but substantiel de cette commande est de réhabiliter Balzac qui même en 1891 demeure toujours un personnage controversé et par la même occasion d'offrir au public un portrait plus valorisant de l'écrivain. C'est pourquoi la Société des gens de lettres impose un programme iconographique précis dans lequel « Balzac devra être représenté dans la robe de chambre, imitée de la robe de bure des chartreux, qu'il revêtait pour travailler. » Aussitôt Rodin se documente sur la vie de l'illustre auteur rassemblant photographies et descriptions littéraires. Pour ce faire il se rend en Touraine, la région natale de Balzac, et repère Estager, un conducteur de diligence à Tours dont la proximité physique avec le grand homme interpelle le sculpteur. Rodin fait alors du tourangeais le modèle du Balzac par substitution, son visage devenant le point de départ de multiples prospections en vue de saisir la tête de Balzac. Cette tête, Rodin l'a travaillée inlassablement jusqu'en 1897, changeant de modèle à plusieurs reprises. Les nombreuses études de têtes qu'il réalise témoignent d'une évolution prégnante à mesure que le regard se creuse, que les traits s'épaississent et que la chevelure prend de l'ampleur comme le montre une épreuve aristotype sur laquelle Rodin a retouché à l'encre noire la chevelure du *Masque dit du « conducteur de Tours »* (ill. 540) conférant ainsi une plus grande envergure à la masse capillaire. Le sculpteur conçoit également de multiples études du corps, d'abord nu dans *Balzac, étude de nu C* (ill. 541) où l'homme de lettres est figuré nu, le ventre mis en avant ou en athlète vigoureux (ill. 542) puis vêtu de la célèbre robe de chambre (ill. 543) ressemblant à la robe de bure des moines chartreux que l'écrivain avait coutume de revêtir. C'est d'ailleurs dans cette tenue que Balzac choisit d'être représenté par Boulanger (ill. 544) en 1836, tenue reprise par Paul Gavarni vingt ans plus tard dans une eau-forte intitulée *Balzac en robe de moine* (ill. 545). Alors qu'il est interrogé par un journaliste travaillant pour *Le Moniteur des arts* durant

³ Voir CHOLLET Roland, « La deuxième naissance de Balzac », in cat. exp. 1898 : *le Balzac de Rodin*, Paris, musée Rodin, 16 juin-13 septembre 1998, p. 101.

⁴ Voir cat. exp. 1898 : *le Balzac de Rodin*, Paris, musée Rodin, 16 juin-13 septembre 1998 ; MARRAUD Hélène, *Balzac, le souffle du génie*, Paris, Hermann, musée Rodin, 2014.

l'été 1891 Rodin fait part de son hésitation quant au choix de la tenue entre une redingote ou une robe de chambre :

Outre que ma conception est généralement assez lente, je ne veux rien commencer avant d'avoir recueilli sur Balzac le plus de documents possible. Pour moi Balzac est avant tout un créateur, et c'est l'idée que je souhaiterais faire comprendre dans ma statue. Jusqu'à présent je veux exécuter une figure debout plutôt qu'assise. Vêtirai-je Balzac de la fameuse robe de moine qu'il mettait pour travailler, si on en croit la légende ? Lui laisserai-je au contraire l'habit de ville ? Autant de question auxquelles je ne saurais répondre en ce moment⁵.

Notons que face à cette hésitation, la commission de la statue fait le choix de la robe de moine le 9 janvier 1892⁶. Ce vêtement est ainsi décrit par Théophile Gautier en 1858 :

Il portait en guise de robe de chambre, ce froc de cachemire ou de flanelle blanche retenu à la ceinture par une cordelière, dans lequel quelque temps plus tard il se fit peindre par Louis Boulanger. Quelle fantaisie l'avait poussé à choisir, de préférence à un autre, ce costume qu'il ne quitta jamais, nous l'ignorons ; peut-être symbolisait-il à ses yeux la vie claustrale à laquelle le condamnait ses labeurs et, bénédictin du roman, en avait-il pris la robe ? Toujours est-il que ce froc blanc lui seyait à merveille⁷.

Par l'abandon de la cordelette retenant la robe de bure, Rodin proscrit la robe de moine au profit de la robe de chambre⁸. Ainsi ce qui semble au premier abord n'être qu'un élément anecdotique avec lequel le sculpteur paraît mal à l'aise, s'avère être un élément clef servant à magnifier la grandeur de l'écrivain. Un critique du journal *L'Éclair* souligne l'importance du costume :

M. Rodin en est revenu simplement à la légendaire robe de chambre quasi monacale, avec sa cordelière. Ce costume prête à de magnifiques drapés d'une ampleur et d'une couleur vraiment majestueuses. La jambe droite, jetée en avant, sort à peu près jusqu'à hauteur du genou, de cette robe entr'ouverte, et rien que par ce bas de pantalon et cette chaussure, l'on retrouve le caractère exact et complet du costume de l'époque. C'est

⁵ « Le monument de Balzac », *Le Moniteur des arts*, 24 Juillet 1891. Cité dans cat. exp. *1898 le Balzac de Rodin*, Paris, musée Rodin, 16 juin-13 septembre 1998, p. 42.

⁶ *Ibidem*, p. 271.

⁷ GAUTIER Théophile, *Portraits contemporains. Littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*, Paris, Charpentier éditeur, [1858] 1874, p. 47.

⁸ Voir MARRAUD Hélène, *op. cit.*, 2014, p. 75.

ainsi qu'un détail en apparence secondaire suffit à l'artiste pour donner l'impression de la matérielle réalité historique⁹.

D'anecdote, la robe de chambre acquiert progressivement une autonomie conférant au vêtement une forte charge symbolique. Pour la statue de *Balzac* Rodin pousse l'expérimentation à l'extrême et n'hésite pas à effectuer en 1897 un moulage de la robe de chambre (*ill. 546 – Cat. 253*) afin d'octroyer au drapé subtilité et fluidité. La même année Camille Claudel salue le choix du vêtement dans une lettre qu'elle adresse au sculpteur en novembre 1897 :

Vous me faites demander par Le Bossé de vous écrire mon avis sur votre statue de Balzac : je la trouve très grande et très belle et la mieux entre toutes vos esquisses du même sujet. Surtout l'effet très accentué de la tête qui contraste avec la simplicité de la draperie et absolument trouvé et saisissant. J'aime beaucoup aussi l'idée des manches flottantes qui exprime bien l'homme d'esprit négligent [mot manquant : qu'est ?] Balzac. En somme je crois que vous devez vous attendre à un grand succès surtout près des vrais connaisseurs qui ne peuvent trouver aucune comparaison entre cette statue et toutes celles dont jusqu'à présent on a orné la ville de Paris¹⁰.

La robe de chambre, vêtement aux accents hautement intimistes, fait le lien, dans la version finale de 1898, entre le regardeur et la grandeur du personnage ici célébré. Le choix de la robe de chambre au profit de la redingote semble influencé par le choix d'un vêtement qui ne soit pas d'apparat et montre l'auteur dans la fièvre créatrice. Cette option peut aussi être motivée par l'effet créé par le drapé volumineux et lourd s'agissant dans ce cas d'un parti pris formel. Au fur et à mesure des études que réalise Rodin en vue de l'édification de son *Balzac*, la robe de chambre gagne en envergure. C'est précisément ce que met en évidence Rosalind Krauss :

Les études préliminaires présentent un personnage nu, mais la version finale emmitoufle complètement le corps de l'écrivain dans sa robe de chambre. C'est à peine si l'on distingue les bras et les mains qui émergent du vêtement afin de le maintenir fermé. Et la robe révèle si peu de choses du corps – l'étoffe plongeant des épaules aux orteils

⁹ « Deux monuments. Balzac et Victor Hugo par Auguste Rodin », *L'Éclair*, 20 janvier 1892. Cité dans LE NORMAND ROMAIN Antoinette, « 1891-1898 : Rodin », in cat. exp. *1898 : le Balzac de Rodin*, 16 juin-13 septembre 1998, p. 43.

¹⁰ RIVIÈRE Anne et GAUDICHON Bruno, *Camille Claudel correspondance*, Paris, Gallimard, 2008, n°127, p. 139.

tandis que les manches vides renforcent la verticalité de sa chute – que Rilke fut amené à décrire la tête du *Balzac* comme une chose entièrement séparée du corps¹¹.

La robe de chambre rend compte de l'intimité créatrice de l'écrivain comme le rappelle Camille Mauclair en 1918 : « Qu'était donc ce "Balzac" tant détesté [...] ? Tout simplement l'effigie du grand écrivain drapé dans une robe de chambre dont les manches vides sont pendantes : il s'est levé, la nuit ; dans le désordre de l'insomnie, il marche, pourchassant une idée subitement apparue¹². » Cette robe de chambre chère à Balzac tient un rôle de frontière entre l'intérieur et l'extérieur, tel que le souligne Jean-Christophe Bailly : « De "l'infime dedans", nous avons accès à l'immense dehors" – les deux expressions sont d'Antonin Artaud – et ce qui nous tient, ce qui nous tient debout, [...] c'est un travail permanent de connexion entre ce "dedans" et ce "dehors". Etre debout, dès lors, ce n'est rien d'autre que se tenir dans l'ouverture illimitée de ce rapport¹³. » Le choix de ce vêtement n'est pas anodin, il s'agit de la véritable image balzacienne comme le précise Hélène Marraud : « La robe de chambre est pour Balzac une tenue de travail, celle d'un homme qui s'accomplit dans ce va-et-vient entre la vie extérieure et intérieure, enveloppé dans son manteau et comme retiré en lui pour livrer au monde l'infini de sa vision. C'est l'image du vrai Balzac, de l'écrivain à la tâche, et non pas l'évocation caricaturale et légère du mondain, du dandy ou de l'ogre disgracieux¹⁴. » Telle une enveloppe, la tenue qui s'affiche comme élément indépendant par sa forme synthétique proche du monolithe, enferme le génie de Balzac en effaçant de surcroît tout détail physique. C'est donc un corps absent que renferme la célèbre robe de chambre d'où émerge seulement la tête¹⁵. Le choix de ce vêtement influencerait alors sur la lecture du *Balzac* (ill. 547 – Cat. 254) de Rodin sous le prisme de l'intime entraînant alors un changement de paradigme. L'intime baigne encore la statue par la volonté de Rodin d'atteindre l'intériorité de l'écrivain ainsi que le signale Antoinette Le Normand Romain : « Comme pour *Les Bourgeois de Calais*, il ne veut ni décrire ni raconter, mais plutôt faire pénétrer le spectateur au plus intime du personnage concerné. [...] C'est au plus profond de la personne, en effet, que se penche Rodin, et il cherche à en suggérer

¹¹ KRAUSS Rosalind, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, [1977] 1997, p. 37.

¹² MAUCLAIR Camille, *Auguste Rodin. L'homme et l'œuvre*, Paris, La Renaissance du livre, 1918, p. 43. Cité par MARRAUD Hélène, *op. cit.*, 2014, p. 79.

¹³ BAILLY Jean-Christophe, « Station debout », in cat. exp. *Tenir, debout*, Valenciennes, musée des beaux-arts, 2010, p. 85. Cité *Ibidem*, p. 85.

¹⁴ MARRAUD Hélène, *op. cit.*, 2014, p. 86-87.

¹⁵ Voir MAGNIEN Aline, « Balzac, robe de chambre », in cat.exp. *Chefs-d'œuvre ?*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2010-2011, p. 431.

la puissance et la richesse plutôt que de rappeler les circonstances extérieures d'une existence¹⁶. »

Rodin cumule les retards de livraison de la statue. Insatisfait, il multiplie les études jusqu'en 1897 où il fixe sa dernière version en plâtre qu'il expose au Salon de 1898. Le *Balzac* ne fait pas figure d'exception et cristallise les débats autour de la question de la ressemblance. Cette question est au cœur du refus de la statue par la Société des gens de lettres qui prétend ne pas reconnaître le grand homme. La statue est alors retirée par Rodin deux semaines après l'ouverture du Salon de 1898¹⁷. La statue de Rodin, considérée comme le « point de départ incontestable de la sculpture moderne¹⁸ » par Constantin Brancusi, ne prend cependant place dans l'espace public parisien qu'en 1939, année de son inauguration sur le boulevard Raspail. Lors de sa brève présentation au Salon de 1898, Gustave Geoffroy, conquis par le *Balzac* en laisse néanmoins une longue description :

Au premier abord, c'est un bloc, un monolithe, une de ces colonnes espacées dans l'histoire et qui marquent les grandes étapes humaines. Balzac est enfermé dans cette robe de travail où il entrait chaque nuit après les quelques heures de son sommeil fiévreux et orageux. Son corps apparaît comme une masse. On ne voit même pas ses bras, croisés sous l'étoffe. Les manches pendent, et le capuchon retombe sur les épaules. Peu à peu, on distingue qu'un corps informe se démène sous cette enveloppe, avec le mouvement rapide et leste des gros hommes, et cette façon légère de porter ce poids de matière qu'eut Balzac en particulier, et qui fut si bien décrite par Lamartine. D'ailleurs, voici que tout s'allège en effet, qu'une grâce formidable apparaît au sommet, avec cette tête de lion à lourde crinière qui se rejette en arrière d'un mouvement si fier et si beau, et ce fin visage envahi de chair et de graisse, mais qui ne succombe pas sous l'assaut, qui vit ardemment dans la lumière, qui projette le noir magnétisme de ses yeux sur l'immensité des choses, qui exprime une volonté de curiosité et une force d'émotion incomparable¹⁹.

« À la fois une allégorie de la puissance de création du romancier et un portrait surtout moral de celui-ci²⁰ », la statue de Balzac saisit par son caractère novateur. Il s'agit là d'un

¹⁶ LE NORMAND ROMAIN Antoinette, *Rodin*, Paris, Flammarion, 1997, p. 100.

¹⁷ LESEUR Frédéric, « La souscription de 1898 », in cat. exp. *1898 : le Balzac de Rodin*, 16 juin-13 septembre 1998, p. 161.

¹⁸ Propos de Constantin Brancusi tenu dans son hommage à Rodin à l'occasion du quatrième Salon de la Jeune Sculpture à Paris en 1952. Voir MARRAUD Hélène, *op. cit.*, 2014, p. 140.

¹⁹ GEFROY Gustave, « Le Salon de 1898 », *Le Journal*, 30 avril 1898.

²⁰ LE NORMAND ROMAIN Antoinette, *op. cit.*, 1997, p. 101.

portrait moral faisant fi des traditionnels attributs de représentation tels que la plume de l'écrivain, une pile de livres disposée aux pieds ou encore la position assise souvent choisie pour figurer les écrivains ainsi que Falguière a finalement représenté *Balzac* (ill. 548), Rodin créant ainsi un nouveau parangon du grand homme. « C'était la création elle-même qui se servait de la forme de Balzac pour apparaître ; l'orgueil de la création, sa fierté, son vertige et son ivresse²¹ » selon les propos de Rilke. Rodin rebondit et lui qui bouleverse alors les codes de la sculpture en abandonnant la représentation au profit de l'expression, fait du *Balzac* le pivot de son exposition rétrospective au pavillon de l'Alma en 1900 (ill. 549). A cette occasion, Camille Mauclair prononce le 31 juillet 1900 un discours d'inauguration dans lequel il s'attarde sur le *Balzac* : « (...) il dresse le Balzac, simplifié, réduit à l'aspect d'un menhir, d'une pierre votive annulant le corps inutile, et d'où se lève seule la léonine face du génie²² ». Plus loin il relève la force intérieure qui émane de la sculpture : « Des blocs, et du sens même de leur brisure fruste, naissent des pensées, et le Balzac lui-même n'est qu'un bloc qui a pris conscience de soi, et où resplendit l'immortelle révélation intérieure²³. » L'auteur poursuit : « Vous le savez, l'intention ne fut pas comprise alors. Le *Balzac*, admirable et complète leçon sur la simplicité de la grande silhouette et l'effacement des détails, dressa en vain sa stature au dessus du hourvari²⁴. »

L'intime dans la statue du Balzac peut également être perçu à un deuxième niveau, celui du processus de création qui tourne résolument autour de cette notion, puisant dans les origines tourangeaises de l'écrivain, se documentant sur sa vie, multipliant les esquisses allant jusqu'au moulage de la fameuse robe de chambre. À propos des études que Rodin réalise pour le Balzac, Leo Steinberg perçoit la dimension autobiographique que le sculpteur projette dans sa statue : « Peut-on qualifier de « recherches » toutes ces tentatives ? Elles suggèrent plutôt des mouvements externes destinés à rationaliser une obsession et découlent d'une conception de l'art qui n'a pas pour finalité une statue, un artefact, mais un pan entier d'autobiographie²⁵. » Steinberg observe qu'un changement de sens semble s'opérer dans l'intime en sculpture, cette modification peut être à la fois liée au processus créateur comme à la pensée de l'artiste.

²¹ RILKE Rainer Maria, *Auguste Rodin*, Émile-Paul frères, Paris, [1913] 1928. Traduit par Maurice Betz, p. 120.

²² MIRBEAU Octave, MERRILL Stuart, MAUCLAIR Camille et al., *Auguste Rodin et son œuvre*, Paris, éditions de La Plume, 1900, p. 8.

²³ *Ibidem*, p. 10.

²⁴ *Ibidem*, p. 14.

²⁵ STEINBERG Leo, *Le Retour de Rodin*, Paris, Macula, [1971] 1991, p. 85.

7.1.2 Jean Baffier et sa *Cheminée* « aux siens »

À partir de 1890, Jean Baffier, « ouvrier sculpteur²⁶ », comme il aime à se définir, est absorbé par un projet de grande ampleur : sa fameuse *Cheminée monumentale* (ill. 550 – Cat. 5) qui l’occupe de 1890 à 1898. La cheminée (ill. 551 – Cat.5) est composée de trois niveaux. Au niveau inférieur deux atlantes entourent l’âtre au sommet duquel se détache une figure de vieille femme. Le niveau intermédiaire est occupé par trois hauts reliefs décrivant au centre le travail lié à la récolte du vin et sur les côtés deux scènes de la vie domestique. Au sommet apparaît dans une lucarne un joueur de vielle. Avec cette œuvre intitulée *Pour la tradition celtique*, en plus de glorifier les travailleurs de la terre, Baffier réalise en fait un véritable monument en hommage aux siens. Sa famille est en effet omniprésente dans les reliefs qui ornent la cheminée. S’y retrouvent alors son frère Baptiste parmi les deux cariatides du niveau inférieur (ill. 552 – Cat. 5), sa mère campe la vieille femme aux mains jointes veillant sur l’âtre (ill. 553). Au niveau médian, le bas-relief intitulé *Le Vin* (ill. 554 – Cat. 5) rassemble plusieurs groupes de personnages dont un couple de vieillards penchés sur un baril de vin figurant les parents de l’artiste, à l’opposé duquel le sculpteur a reproduit les traits de sa belle-sœur Rose, épouse de son frère Baptiste, occupée à bercer son bébé (ill. 555 – Cat. 5). Enfin Baffier s’est représenté en joueur de vielle au sommet de la cheminée (ill. 556 – Cat. 6). C’est donc dans une veine pour le moins naturaliste que le sculpteur inclut les portraits de ses parents, de son frère, de sa belle-sœur et même un autoportrait, le tout segmenté par des frises de feuillage. Exposées de façon fragmentée au Salon de la SNBA de 1890 à 1898, les différentes parties de sa cheminée, rencontrent un succès retentissant. De sa cheminée monumentale, Baffier extrait plusieurs groupes²⁷, qu’il présente individuellement. C’est par exemple le cas de *La Petite Mère* (ill. 557 – Cat. 7), groupe isolé tiré de cet ensemble, figurant Rose, tenant son enfant dans les bras.

Dans un article de 1908 Charles Baussan donne la conception que Baffier se fait de l’art, considérant que les œuvres ont leur place dans le milieu domestique et non dans les institutions muséales : « De même enfin que les ouvriers d’autrefois mettaient sur toutes choses l’empreinte de l’art, [...], de même Baffier, s’il estime que l’art vient de la vie, pense également que l’art est fait pour la vie et ne doit pas en être séparé ; que les œuvres esthétiques ne doivent pas être

²⁶ « Jean Baffier », *Figures Contemporaines, tirées de l’Album Mariani*, second volume, Paris, Henri Fleury, 1896, n.p.

²⁷ Notons que Baffier extrait également son autoportrait en plâtre qu’il intitule *le Vielleux*, Nevers, musée municipal Frédéric Blandin.

emprisonnées dans les musées, sous les plumeaux des gardiens et les étiquettes des catalogues, mais qu'elles doivent vivre avec nous et près de nous²⁸. » Plus loin, il consacre un long paragraphe à la cheminée monumentale :

La cheminée, le foyer, c'est le point central et symbolique de la vie familiale. Baffier y a mis toute son âme, et c'est peut-être la plus belle chose qu'il ait faite. C'est la grande cheminée ancienne à hotte. L'architecture en est très simple. Les montants sont deux gros arbres, auxquels s'accrochent deux travailleurs des champs, un à droite, un à gauche, portant le poids de la famille. À la clé de voûte, la grand'mère, en coiffe berrichonne, les mains jointes. Au-dessus, le principal motif décoratif : les vendanges. Porteurs et porteuses déversent leurs hottes dans les cuiviers, deux hommes foulent le vin ; le maître, le marteau à la main, resserre les douves d'un tonneau ; au fond, sur le seuil, la femme tricote. Plus haut, de chaque côté, deux petits bas-reliefs : *les Fiançailles, la Famille : père, mère, enfant*. Un vigneron et une vigneronne soutiennent, aux angles, la corniche, où court une guirlande de pampres, et, tout au sommet de la hotte, un vieilleur symbolise la joie du foyer. La vie rurale et familiale est là condensée tout entière : hommes et femmes, arbres et fruits, travail et croyance. Il s'en dégage une impression profonde et rassérénante de force tranquille²⁹.

Répondant au principe d'enchevêtrement des arts et des styles, la cheminée de Baffier s'intègre à l'architecture, aux arts décoratifs et au mobilier puisque le sculpteur l'inclut dans la décoration d'une pièce complète pour laquelle il exécute boiseries, meubles et vaisselle³⁰. La *Porte de l'Enfer* (ill. 558) de Rodin commencée en 1880, la *Porte de Parsifal* (ill. 559) que Carriès débute en 1890 ou encore le décor de la Maison du Jouis de Gauguin à partir de 1901 sont à rapprocher de *Pour la tradition celtique* de Baffier, même si ce dernier dédie cette œuvre monumentale à sa propre histoire et à son intimité. Toutes sont des ensembles de sculpteurs de grande ambition qui possèdent une dimension architecturale. Baffier est animé par la volonté de glorifier son terroir berrichon comme il l'exprime dans une lettre datée de 1913 : « en accord avec la nature des êtres et des choses du Berry mon pays natal et dans le but de renouveler nos formes d'art plastique³¹. » Si le thème de cette pièce est bel est bien le travail des champs,

²⁸ BAUSSAN Charles, « Un maître imagier : Jean Baffier », *Le Mois littéraire et pittoresque*, novembre 1908, p. 549.

²⁹ *Ibidem*, p. 550-551.

³⁰ FOURCAUD Louis de, « Les arts décoratifs aux Salons de 1898 (4e article) – Société nationale des beaux-arts – Sculptures (suite) », *Revue des Arts décoratifs*, janvier 1898, p. 232-234 (Annexe 2M).

³¹ Archives nationales, F21 4287, lettre de Jean Baffier datée du 1er novembre 1913.

l'artiste utilise les traits de ses proches pour le célébrer. Il fait ici de la famille l'essence de la vie agricole comme le suggère Neil Mc William³². Emile Verhaeren salue la sincérité du travail de Baffier : « Bien qu'un peu lourde, mal dégagée encore des concepts d'école, la cheminée ornementale dont M. Jean Baffier nous montre des fragments est une œuvre sincère, d'un art robuste et sain. M. Baffier entend célébrer la gloire du travailleur de la terre, ses peines, ses travaux, ses joies, ses plaisirs. Son métier d'artisan probe, ennemi des mièvreries comme des concessions à la banalité, s'accorde avec le but élevé qu'il poursuit³³. »

Nous avons ici une trace indéniable de la sphère intime de l'artiste dans une œuvre à vocation plus universelle : la glorification de la nature et des traditions, l'importance de la famille et de la ruralité. Nous pouvons en quelque sorte appréhender cette œuvre tel un éloge de la famille, fondement de la vie à la campagne³⁴. Baffier s'illustre comme un artiste en marge possédant un propre style caractérisé par des figures empreintes de robustesse ainsi que l'exprime Charles Saunier dans ces quelques lignes : « Cette impression de force et de naïf esprit qui s'émane de Jean Baffier, se retrouve intacte dans son œuvre, car chez aucun artiste contemporain il n'y a plus d'harmonie, d'affinité entre le créateur et la création : Baffier est le produit du terroir qui l'a formé physiquement, inspiré moralement et l'a poussé à créer des types spéciaux, qui en sculpture, ne se rattachent à aucune école. – Comme Millet il voit la vérité à travers son émotion³⁵. » Ce rêve monumental de Baffier est resté à l'état de projet puisque la cheminée n'a jamais été traduite dans un matériau définitif³⁶. Baffier permet à la notion d'intime de pénétrer le monumental au travers des figures qui composent sa fameuse cheminée et fait de surcroît se rapprocher intimisme et régionalisme.

³² Mc WILLIAM Neil, *Monumental Intolerance. Jean Baffier, a Nationalist Sculptor in fin-de-siècle France*, The Pennsylvania State University, 2000, p. 143 : « Central to the message is the importance of the family as the bedrock of country life. The composition incorporates a wide range of autobiographical references, as Baffier drew on relatives and friends in the local community to model for various elements in the work. »

³³ VERHAEREN Emile, « La sculpture », *L'Art moderne*, 26 mai 1895, p. 163-164 cité in VERHAEREN Emile, *Écrits sur l'art*, volume 2 (1893-1916), Bruxelles, Labor, 1997, p. 670.

³⁴ Voir à ce sujet : Mc WILLIAM Neil, *op. cit.*, 2000.

³⁵ SAUNIER Charles, « Jean Baffier », *Revue indépendante*, octobre 1891, p. 90-91.

³⁶ Voir ACHARD Charles, *Jean Baffier*, Paris, Bloud, 1911, p. 20.

7.1.3 La *Pénélope* de Bourdelle : monument des femmes

Dans *Pénélope* (ill. 560 – Cat. 55), œuvre phare dans la carrière de Bourdelle³⁷, le sculpteur associe aux traits de Stéphanie Van Parys le corps de Cléopâtre Sévastos, sa jeune élève grecque et future épouse. L'« attitude pensive au *contrapposto* appuyé³⁸ » provient de la posture qu'adopte Cléopâtre devant une sculpture indienne non pas au cours d'un voyage à Londres en compagnie du maître, anecdote maintes fois rapportée, mais à l'occasion de l'Exposition coloniale de Marseille de 1906 ainsi que l'indique récemment Jérôme Godeau³⁹. Attitude qui n'échappe pas au sculpteur qui la croque aussitôt dans une série de dessins à la plume (ill.) afin de conserver l'allure générale, pivot de sa *Pénélope*. L'auteur souligne à propos de ces dessins : « Tous répètent le portrait de la nouvelle muse, avec sa couronne de cheveux nattés et sa robe à grands plis, le menton appuyé dans la main gauche, le bras droit replié autour de la taille, comme si la jeune femme incarnait – cultivait sciemment ? – le prototype de la « Tanagréenne » et cristallisait le pouvoir d'attraction de la figure mythologique de Pénélope⁴⁰. » La figure de Pénélope aurait donc été en dormance chez Cléopâtre avant de surgir de l'esprit du sculpteur, telle une évidence. Si la posture de *Pénélope* est inspirée par Cléopâtre, le visage est quant à lui emprunté à son épouse Stéphanie Van Parys laquelle pose pour la première version de la sculpture *Pénélope au fuseau* (1905, ill. 561 – Cat. 37). Deux photographies (ill. 562 et ill. 563) datées autour de 1907 conservées au musée Bourdelle montrent les deux femmes posant séparément dans l'atelier du sculpteur vêtues d'une longue robe à plis. Cette robe mêlée aux larges proportions du corps concourt à faire de cette figure hybride une œuvre monumentale. C'est d'ailleurs de la sorte que Bourdelle a pensé sa statue. D'une version de 42,5 cm de hauteur, il passe à une version finale de 240 cm présentée sur un socle tout aussi massif composé de deux niveaux (ill. 564). Jérôme Godeau insiste sur l'importance du socle⁴¹ qui confère à la statue une visée monumentale :

Surélevant *Pénélope*, Bourdelle lui confère une tout autre stature car il en décuple la monumentalité, tout en interrogeant les possibilités de déploiement dans l'espace

³⁷ Voir DUFRÈNE Thierry, « La mythologie dans l'œuvre d'Antoine Bourdelle : entre leçon antique et vision moderne » in cat. exp. *Henry Moore et la mythologie*, Paris, musée Bourdelle, 19 octobre 2007-29 février 2008, p. 47-57. Voir aussi : CURTIS Penelope, *Émile-Antoine Bourdelle and Monumental Sculpture*, PhD Courtauld Institute, 1990.

³⁸ *Ibidem*, p. 79.

³⁹ GODEAU Jérôme, « Pénélope (1905-1912). Colonne charnelle de l'attente », in cat. exp. *Bourdelle et l'Antique. Une passion moderne*, Paris, musée Bourdelle, 4 octobre 2017 – 4 février 2018, p. 172.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Voir CHEVILLOT Catherine, « Le socle », in cat. exp. *La Sculpture française au XIXe siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986, p. 251.

environnant. (...) Ni accessoire ni présentoir, le socle participe de la structure même de l'œuvre. Par sa rigueur géométrique, il fait ressortir la sinuosité de la silhouette, la poussée de la jambe droite qui contrebalance le déhanchement outré. Il révèle la dynamique ardente de l'attente⁴².

Cette œuvre ô combien célèbre de Bourdelle, par la représentation des traits de l'une et de l'attitude de l'autre s'avère un double portrait soumis à l'universalité de son actuelle et de sa future épouse. Même si le portrait n'est pas revendiqué en tant que tel, il s'agit plutôt d'un double portrait déguisé rivalisant avec le caractère mythologique de l'œuvre dans lequel Bourdelle parvient à introduire une grande part d'intime faisant de ses deux femmes les modèles de sa *Pénélope*. Cette sculpture se veut en quelque sorte autobiographique puisque, comme le précise Colin Lemoine : « L'œuvre, délibérément ambiguë, témoigne des conflits qui secouent le ménage Bourdelle-Van Parys⁴³. »

Ces trois exemples phares de l'histoire de la sculpture n'ont *a priori* rien à voir avec la notion d'intime, notamment en raison de leur monumentalité qui les exclurait de toute problématique intimiste, seulement ils s'avèrent des exemples d'œuvres limites, se situant à la frontière de l'intimité et de la monumentalité, se rattachant à l'intime par un ou plusieurs éléments qui les caractérisent.

7.2 Une sculpture à la frontière des genres

7.2.1 Pouvoir et intimité : quand le portrait intime frôle le portrait officiel

Nous l'avons précédemment vu avec la statue du *Prince impérial et son chien Néro* (ill. 565 – Cat. 59), le pouvoir impérial a su accorder une place à l'intime au point d'en faire un atout pour la sphère officielle⁴⁴. C'est ainsi que la famille impériale s'est régulièrement fait portraiturer dans une veine intimiste. Ce qui nous amène à questionner le rapport entre la notion de l'intime et le pouvoir impérial faisant des œuvres qui en résultent des exemples de sculptures s'inscrivant à la limite entre le portrait officiel et intime. Ainsi s'y trouve le portrait de *L'Impératrice Eugénie* (ill. 566 – Cat. 62) par Jean-Baptiste Carpeaux. Le sculpteur doit

⁴² GODEAU Jérôme, art. cit., 2017-2018, p. 179.

⁴³ LEMOINE Colin, « Chronologie », in BOURDELLE-SEVASTOS Cléopâtre, *Ma vie avec Bourdelle*, Paris, Éditions des Cendres et Paris-Musées, 2005, p. 215.

⁴⁴ Voir chapitre 3.

attendre 1866 et l'échec d'Adèle d'Affry, dit Marcello (1836-1879), pour que l'impératrice lui demande enfin de réaliser son buste et lui accorde quelques séances de pose⁴⁵. Grâce et beauté transparaissent dans ce buste. Le sculpteur l'a représentée les épaules dénudées, vêtue d'une robe de bal décolletée et portant un collier étrusque semblable à celui arboré par la *Princesse Mathilde* (ill. 567). Notons que l'impératrice est ici montrée dénuée de tout attribut rappelant son rang. La tête légèrement inclinée apporte au buste une plus grande simplicité que celle qui imprègne les autres portraits connus de l'impératrice tel par exemple celui d'Alexandre Oliva (ill. 568). D'ailleurs comme le souligne Alison Mc Queen⁴⁶, Eugénie de Montijo paraît plus réelle pour le spectateur, dans le sens où elle semble moins distante, en comparaison des bustes modelés par Pollet (ill. 569), Barre (ill. 570) ou Diébolt (ill. 571) ou encore celui que Nieuwerkerke (ill. 572) exécute en 1853 peu après le mariage du couple impérial. Celui-ci fait alors toujours autorité qui, dans la plus grande tradition classique et académique, montre une impératrice idéalisée dans un buste taillé au torse, sans pupilles apparentes et d'une grande sobriété jusque dans l'expression neutre et paisible. Carpeaux confère à son buste un caractère moins idéalisé : les yeux sont moins profondément ciselés, les sourcils sont inclinés, le visage plein qui laisse même paraître un léger double menton. Le sculpteur choisit un portrait empreint d'une plus grande émotion, « à mi-chemin entre un buste officiel et un buste "intime"⁴⁷. » Le couple impérial place le buste de Carpeaux dans la bibliothèque du château de Compiègne mais ne lui donne pas suite par une commande d'un portrait officiel. Le buste reste ainsi dans le cercle privé de la famille impériale, il ne sera pas exposé et par conséquent restera éloigné du public. Ainsi les portraits officiels de l'impératrice doivent répondre à des codes précis où l'impassibilité semble de rigueur. C'est à ce prix qu'ils peuvent être ou non validés par la commission des Beaux-arts qui décide quelles représentations de la famille impériale peuvent être montrées au public⁴⁸.

⁴⁵ Carpeaux attend depuis de nombreuses années l'occasion de réaliser le buste de l'impératrice Eugénie. Il exprime son souhait le plus cher dans une lettre à un destinataire inconnu [peut-être M. Masquelez], Fontainebleau 1864. Archives municipales de Valenciennes, fonds carpeaux, dossier Bustes : « Certes j'ai été émerveillé des beautés de ce séjour mais il y en a une qui m'a ravi et fait éprouver un bien vif regret tout à la fois. C'est S.M. l'Impératrice rien au monde n'est comparable à mes yeux à ce modèle de grâce et d'expression. Je suis certain, mon cher ami, que si j'avais été chargé de faire son buste immédiatement, j'en aurais fait une œuvre digne d'être à la hauteur des œuvres les plus remarquables de la statuaire. On a beaucoup applaudi le buste de la Princesse Mathilde que j'ai mis au Salon de 1859, mais je vous assure ami, que je ferais si-non un chef d'œuvre du buste de S.M. L'Impératrice au moins. »

⁴⁶ McQUEEN Alison, *Empress Eugénie and the Arts: Politics and Visual Culture in the Nineteenth Century*, Farnham, Ashgate, 2011, p. 121.

⁴⁷ PAPET Édouard, « Le couple impérial », in cat. exp. *Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1905), un sculpteur pour l'Empire*, Paris, musée d'Orsay, 24 juin-28 septembre 2014, p. 191.

⁴⁸ Voir McQUEEN Alison, *op. cit.*, 2011, p. 117.

Alors que Napoléon III est portraituré pendant son règne par nombre de sculpteurs parmi lesquels Jean-Auguste Barre (1811-1896), Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824-1896), Auguste Clésinger (1814-1883), Emmanuel Fremiet, Émilien de Nieuwerkerke ou encore Alexandre Oliva, Jean-Baptiste Carpeaux conçoit son œuvre après l'abdication, pendant l'exil de la famille impériale à Camden Place à Chislehurst. C'est le Prince Impérial commande en 1871 à Carpeaux, lors de son séjour en Angleterre, le buste de son père. Atteint par la maladie, c'est un Napoléon III affaibli, au visage bouffi et aux yeux cernés qui pose devant le sculpteur l'année suivante. Et en janvier 1873 Carpeaux apprenant la fin imminente de l'ex-empereur, part immédiatement pour Camden Place afin continuer son buste. Il y arrive au lendemain de la mort de Napoléon III et réalise une série de dessins afin de capturer une dernière fois ses traits. Le buste en plâtre (*ill. 573*) est achevé le 13 janvier à Chislehurst sous les regards attentifs de l'impératrice et du Prince Impérial. C'est un portrait psychologique empreint d'une grande sensibilité que le sculpteur s'efforce de rendre. Le choix d'un buste dénudé, sans le moindre accessoire et découpé en hermès oblige à se concentrer uniquement sur le visage d'un réalisme sans concession. En effet le front épais est délimité par une veine battante, des rides et des cernes entourent les yeux profondément creusés. Dans son étude, Alison McQueen atteste que : « Carpeaux a sans doute produit le buste le plus réussi de sa carrière et réalisa un portrait de Napoléon III qui était en même temps le plus chargé psychologiquement et le plus intime de tous les portraits de l'empereur produits sous le Second Empire⁴⁹. » Un tel buste n'aurait pas été possible sous le règne de Napoléon I^{er} où un portrait officiel impérial devait être dénué d'émotion et emplir de force, de pouvoir et d'autorité, la représentation de la faiblesse, de la maladie et de la vieillesse n'y ayant pas leur place. Un élément vient accroître sa puissance intime : « Eugénie n'exposa jamais ce buste publiquement, mais le garda précieusement dans sa collection privée pendant près de cinquante ans⁵⁰. »

Ainsi même si l'Empire n'avait pas un sculpteur officiel, c'est officieusement que Carpeaux semble avoir rempli ce rôle réalisant : « des portraits impériaux aussi intimes et aussi expressifs que les portraits bourgeois⁵¹. »

⁴⁹ *Ibidem*, p. 288.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 289.

⁵¹ Cat. exp. *L'Art en France sous le Second Empire*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1^{er} octobre-26 novembre 1978, Detroit, Detroit Institute of Arts, 18 janvier-18 mars 1979, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 11 mai-13 août 1979, p. 252.

7.2.2 De l'intime à la scène de genre sculptée

Une sculpture de genre est-elle toujours intimiste ? Partant de cette question forte nous nous proposons d'envisager conjointement le genre et l'intime afin d'appréhender les limites de ces deux notions.

Dans ses carnets, David d'Angers ne semble pas favorable à l'idée d'une sculpture de genre, elle serait selon lui inconciliable avec la sculpture : « On conçoit actuellement la tendance de la statuaire vers le genre qui n'est convenable qu'à la peinture. Les sculpteurs veulent vivre aussi bien que les peintres et ils savent que toutes les représentations des scènes familiales sont à la portée de tout le monde, tandis que l'art sérieux n'a qu'un minime public⁵². » Les frontières entre les genres tendent ainsi à devenir plus poreuses dans la sculpture postromantique. La séparation entre la sculpture intimiste et la scène de genre sculptée est souvent très mince.

À la suite du Salon de 1876, Gaston Guitton laisse un avis sévère sur la sculpture de genre, sculpture qui selon l'auteur n'a pas lieu d'exister car elle représente une entrave à la grandeur des idées que doit véhiculer cet art :

En général chez nous les sculpteurs ont une idée assez élevée de leur art, et ne font que très-peu d'œuvres de genre. Le vaudeville convient mal à la sculpture ; quand il y fait de loin en loin des apparitions, ses succès sont presque toujours de peu de durée. Ce grand art ne supporte guère les improvisations, et il y a vraiment quelque ridicule à employer de longs mois à rendre, par la plastique, une idée sans valeur, à s'arrêter longtemps à tailler un marbre qui ne doit reproduire qu'une plaisanterie ou un bon mot souvent d'un goût douteux et qui, après nous avoir égayés un instant, finit en somme par nous laisser une très-mince estime de l'homme qui y a dépensé une partie de l'existence qu'il aurait pu consacrer à une œuvre de caractère plus sérieux et plus élevé. On ne demande certainement pas à la sculpture, même à la grande sculpture d'exprimer toujours des actes héroïques ou des événements grandioses. Mais lors même que le sujet n'est pas un poème [sic], la forme, au moins par sa grandeur, par sa pureté, doit encore élever l'esprit et le transporter loin des mesquineries de notre vie terre à terre⁵³.

⁵² DAVID D'ANGERS Pierre-Jean, *Les Carnets de David d'Angers*, tome II (1838-1855), Paris, Plon, 1958, p. 417.

⁵³ GUITTON Gaston (Victor Renaud) « Salon de 1876 – Sculpture - VI sculpture de genre », *L'Art*, 1876, p. 61 (Annexe 2B).

Le Salon de 1887 apparaît pour la critique de l'époque comme celui où prospère la sculpture dite anecdotique, souvent associée à l'intimisme. Selon les propos de Maurice Hamel :

Aussi les sculpteurs vont-ils d'eux-mêmes aux classes populaires où le costume moins compliqué laisse plus de valeur à la forme vraie, où les attitudes et les gestes ont plus de naturel et d'abandon. Il y a là tout un filon d'art à exploiter, ou plutôt une tradition à renouer ; car le moyen-âge nous a précédés dans les représentations naïves des occupations champêtres, des métiers, des scènes familiales, et le Salon de 1887 nous prouve que l'on commence à tirer parti de ces charmants modèles⁵⁴.

Lors de ce Salon sont notamment présentées trois œuvres au fort potentiel intimiste : *À la Porte de l'école* (ill. 574 – Cat. 206) d'Alexandre Falguière, *Une Mère* (ill. 575 – Cat. 221) d'Alfred Lenoir (1850-1920) et *La Prière* (ill. 576) du sculpteur belge Guillaume Charlier (1854-1925). Le premier groupe figure une mère tenant dans les bras son bébé que son aînée embrasse avant de rejoindre la classe. Avec ce groupe, Falguière innove en exposant pour la première fois un sujet familial. Cette nouveauté est remarquée par Maurice Hamel :

Dans ce genre qu'il n'avait pas encore abordé, M. Falguière trouve du premier coup l'expression juste et touchante d'un motif familial. *À la porte de l'école*, une femme du peuple présente un poupon emmaillotté [sic], au baiser de sa jeune sœur ; celle-ci, les talons à peine levée, se hausse jusqu'à l'enfant, sa main gauche approche doucement la tête riieuse. Le sourire de la mère, sa beauté forte et saine, la mollesse des gestes qui effleurent le petit être, la précaution des mains qui le soutiennent, tout cela est d'une délicatesse exquise ; la robe tombe à plis droits, les étoffes souples gardent le sens de la forme⁵⁵.

L'auteur relève cette autre sculpture également chargée d'intimité qu'est l'œuvre d'Alfred Lenoir intitulée *Une Mère* : « La gorge à demi découverte et gonflée de lait, la femme se penche et trempe dans une écuelle le linge qui va laver son nourrisson potelé, couché sur ses genoux ; sur la pointe des pieds une fillette sourit à l'enfant. Avec ses lignes tranquilles, dans la substance mate et sans reflets, l'œuvre est pleine d'intimité : ces simples figures s'encadrent dans un intérieur honnête, elles rayonnent d'une beauté morale qui nous touche profondément⁵⁶. » Ainsi

⁵⁴ HAMEL Maurice, « Le Salon de 1887 – 2e et dernier article », *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, p. 47.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 47-48.

⁵⁶ *Ibidem*.

résiderait ici la clef de l'intimité en sculpture : l'œuvre doit toucher le spectateur, elle doit libérer une puissance émotive. À l'auteur de poursuivre :

Car l'œuvre plastique a ses moyens d'évocation ; isolée et circonscrite, elle s'environne pourtant d'une atmosphère idéale ; il suffit d'une note juste et bien tenue pour que la nature ambiante discrètement indiquée apparaisse à l'imagination. N'est-ce pas ce caractère d'intimité qui donne tant de charme à la *Prière* de M. Charlier : une jeune fille agenouillée, devant elle son frère tout jeune, les pieds reployés sous lui, tous deux si naturellement posés, si pieusement recueillis qu'on croit entendre l'écho d'un accord religieux ? Et comme le travail, en sa délicatesse, est bien approprié à l'expression des figures⁵⁷ !

Ces trois sculptures exposées au Salon de la SAF de 1887 montrent comment scène de genre et intimité peuvent se confondre dès qu'émane de l'œuvre une atmosphère baignée de douceur et de tendresse.

Au début du XX^e siècle, Paul Vitry s'interroge sur la sculpture de genre dans un article paru dans la revue *Art et décoration*, en s'appuyant sur l'exemple de *L'Enfant malade* (ill. 577 – Cat. 220) de Berthe Girardet exposé en plâtre au Salon de la SAF de 1902⁵⁸ :

[...] au genre tel que le comporte admirablement cette petite sculpture qui nous intéresse ici, c'est-à-dire au sujet pris à même la vie contemporaine, au type qu'eût choisi un Terburg ou un Chardin de notre temps. La grande sculpture ne permet pas toujours ces notations de détails pittoresques, ces évocations de réalités très modestes ; elle les veut agrandies et simplifiées, elle veut que leur signification élargie prenne valeur d'une sorte de symbole. Ainsi nous eussions préféré, si pénétrante qu'en soit l'expression, les scènes d'intimité de M^{lle} Berthe Girardet, *L'Enfant malade*, ou la *Bénédiction de l'Aïeule* traduites sous forme restreinte, plutôt que de grandeur naturelle, et de même pour beaucoup d'autres⁵⁹.

Le caractère intime du groupe de Berthe Girardet est aussi salué par Yvanhoé Rambosson : « *La Bénédiction de l'aïeule* et *L'Enfant malade* de M^{lle} Berthe Girardet s'agrémentent d'un sentiment intime⁶⁰. » Berthe Girardet qui s'est fait une spécialité dans le

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ Le groupe en marbre est présenté au Salon de la SAF de 1904.

⁵⁹ VITRY Paul, « La petite Sculpture aux Salons », *Art et décoration*, 1902, 2e semestre, p. 45-46.

⁶⁰ RAMBOSSON Yvanhoé, « La sculpture aux Salons de 1902 », *L'Art décoratif*, juillet 1902, n° XLVI, p. 165.

domaine de la scène de genre sculptée met en scène avec beaucoup de dramaturgie, dans une veine anecdotique, le sort inexorable de l'enfant, le médecin et sa mère à son chevet, alors que Rodin traite la perte d'un enfant avec beaucoup plus de retenue dans *Mère et fille mourante* (1910, *ill.* 578 – *Cat.* 261) figurant M^{rs} Merrill et sa fille, où les visages et les mains polis à l'extrême contrastent avec le reste du groupe à peine dégrossi. Berthe Girardet exécute en 1901 un groupe des plus touchants qu'elle intitule *Mes Enfants* (*ill.* 579 – *Cat.* 219) et se fait remarquer au Salon comme en témoignent ces quelques lignes de Marcel Nicolle : « Les deux groupes qu'expose M^{me} B. Girardet, *Mes enfants* et *Départ pour l'Islande*, témoignent d'un sentiment délicat, d'une exécution souple et aimable ; il faut en louer la grâce naturelle et la tendresse, sans mièvrerie⁶¹. »

Certains bas-reliefs d'Alexandre Charpentier, à l'instar de *La Sonate* (*ill.* 580 – *Cat.* 156) présentant sa fille Louise et son épouse Nelly occupées à jouer du violon et du piano, s'avèrent des œuvres à mi-chemin entre la scène de genre et la sculpture intimiste. Ce bas-relief célèbre en effet une scène de la vie quotidienne dont les protagonistes sont la fille et l'épouse du sculpteur. Scène de genre et portraits intimes se confondent alors dans cette œuvre illustrant le quotidien familial de l'artiste⁶². Lorsque Jean Carriès modèle vers 1882 *Bébé sur un coussin* (*ill.* 581 – *Cat.* 110), il conçoit une œuvre qui tend davantage vers la scène de genre, au grand dam d'Arsène Alexandre qui la juge sévèrement : « un gentil petit homme, dans une pose vivement saisie ; il est saisi les jambes écartées et serre contre sa poitrine un polichinelle disloqué. L'arrangement et l'exécution vaudraient peut-être un succès à un sculpteur ordinaire ; pour Carriès, c'est une chose qui incline décidément vers le pittoresque, et qui est loin, par suite, d'être une de ses meilleures⁶³. » La frontière entre la scène de genre et l'intime est également très perméable dans *Le Nid* (*ill.* 582 – *Cat.* 167) de Croisy. Succès du Salon de 1882⁶⁴, la scène mettant en lumière les deux jeunes enfants de l'artiste attendrit le public comme le précise Henri Jouin : « *Le Nid*, par M. Croisy, fera sourire bien des mères. Comme ils dorment profondément, ces deux enfants au teint de neige que leur mère a mollement posés sur un fauteuil capitonné, à l'heure de la sieste ! [...] Ces fronts qui se rejoignent, ces boucles de cheveux qui se confondent, la pose abandonnée de ces petits corps incapables de supporter le poids du jour ont un charme

⁶¹ NICOLLE Marcel, « La sculpture aux Salons », *Art et décoration*, tome X, juillet-décembre 1901, p. 17.

⁶² Voir chapitre 3.

⁶³ ALEXANDRE Arsène, *Jean Carriès, imagier et potier. Étude d'une œuvre et d'une vie*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1895, p. 100-101.

⁶⁴ CHEVILLOT Catherine, « Réalisme optique et progrès scientifique : la fin d'un rêve », *Revue de l'art*, n°104, 2e semestre 1994, p. 24.

plein de fraîcheur⁶⁵. » L'auteur reproche cependant l'illusionnisme avec lequel le sculpteur a rendu le fauteuil : « Ce meuble, trop exactement rendu, avec sa frange, son galon, son damas, nuit à l'aspect du groupe ingénu cherché dans le marbre par M. Croisy⁶⁶. » Comme nous avons pu le voir précédemment, l'intimisme n'étant pas un style à part entière, nous pouvons déceler dans ce groupe un certain réalisme édulcoré qui permet notamment à Croisy d'obtenir la médaille de 2^e classe au Salon de 1882 et le tirage d'éditions en bronze et en biscuit.

Toutes les scènes de genre sculptées ne sont pas forcément intimistes, dirons-nous cependant, répondant par la négative à la question de savoir si en sculpture elles le sont toutes. Prenons pour exemple la *Jeune Fille de Bou-Saada* (ill. 583) de Barrias, dont le modèle en cire rencontre un vif succès au Salon de 1890. La statue en bronze est réalisée pour le monument funéraire du peintre orientaliste, ami et élève de Barrias, Gustave Guillaumet (1840-1887) au cimetière de Montmartre (ill. 584). La statue présente une jeune fille assise en tailleur sur un tapis et occupée à filer de la laine dans une attitude quelque peu mélancolique. La jeune fille ayant servi de modèle est celle qui a également servi de modèle pour la toile de Guillaumet, *La Cardeuse de laine* (ill. 585), présentée au Salon de 1884 et aujourd'hui conservée au musée des beaux-arts de Rouen. *La Jeune Fille de Bou-Saada* est une transposition orientalisante d'une œuvre antérieure de Barrias : *La Fileuse de Mégare* (ill. 586) dont le plâtre constitue son envoi de Rome de deuxième année en 1867. La pose est en effet identique. Le sculpteur est accusé d'avoir assis sa statue trop bas alors qu'il s'agit de la pose orientale par excellence prolongeant l'arabesque du dos et des bras. La version du cimetière Montmartre montre la jeune fille coiffée d'un voile, occupée à jeter des fleurs sur le tombeau du peintre où est disposé son portrait en médaillon ainsi qu'une couronne d'immortelles, une palette et des pinceaux. Le succès est tel que la fonderie Susse Frères en édite de nombreux exemplaires à différentes échelles. Cette figure relève davantage de la scène de genre que de l'intime reprenant une figure de genre d'abord traitée en peinture.

À l'instar de *La Lecture* (1874, ill. 587 – Cat. 179) de Dalou, de *L'Enfant au sein* (1889-1890, ill. 588 – Cat. 269) de Rosso, de *Mère et enfant* (1890, ill. 589 – Cat. 20) de Charlotte Besnard, de *Maternité* (1893, ill. 590 – Cat. 30) de Bourdelle, de *Mère et enfant* (1900, ill. 591 – Cat. 278) de Paul Troubetsky, nombreuses sont les œuvres se situant à la limite entre le portrait et la scène de genre et adoptant une visée universelle. Ainsi *La Jeune Mère à la grotte*

⁶⁵ JOUIN Henry, *La Sculpture aux Salons de 1881, 1882, 1883 et à l'Exposition nationale de 1883*, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1884, p. 41.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 42.

(1900, *ill.* 592 – *Cat.* 248) de Rodin, apparaissant totalement nue n'a rien d'une sculpture intimiste. Elle revêt, à l'image du *Berceau primitif* (1845, *ill.* 593) d'Auguste-Hyacinthe Debay (1804-1865) avant elle, une dimension universelle, comme le thème de la charité. Cette universalité de l'image de la mère allaitante est véhiculée par l'*Émile* de Rousseau, traité d'éducation publié en 1752 dans lequel l'auteur accorde une place importante aux liens qui unissent mères et enfants, notamment en se prononçant dans le premier livre en faveur de l'allaitement maternel, dans une société bourgeoise qui avait souvent recours aux nourrices afin de subvenir aux premiers besoins du nouveau-né. L'allaitement permettrait, selon le philosophe, de lutter contre l'individualisme et d'aspirer ainsi au bonheur : « Chacun ne songe plus qu'à soi. Quand la maison n'est qu'une triste solitude, il faut bien aller s'égayer ailleurs. Mais que les mères daignent nourrir leurs enfants, les mœurs vont se réformer d'elles-mêmes, les sentiments de la nature se réveiller dans tous les cœurs ; l'Etat va se repeupler : ce premier point, ce point seul va tout réunir⁶⁷. » Ce traité fait scandale, au point que Rousseau se réfugie en Suisse, dans la principauté de Neuchâtel. Il suscite aussi des suiveurs au cours du siècle suivant puisque certaines de ses idées sont reprises par de grands pédagogues tels que l'allemand Friedrich Fröbel (1782-1852) et son ouvrage *Chants de la mère* (1844). Le lien entre intime et maternité n'étant pas systématique, toutes les figures de maternités⁶⁸ ne sont pas des œuvres intimistes. La racine chrétienne de l'iconographie de la maternité participe à l'universalité du sujet à l'instar de la *Pièta* de Michel-Ange (*ill.* 594). Ce type de sujet demeure cependant propice à la germination de l'intime puisqu'il est encore plus prégnant lorsque les modèles sont la femme et l'enfant de l'artiste comme c'est le cas dans certaines statuettes de Carpeaux.

L'intime s'avère être une notion hautement poreuse, souvent voisine de la scène de genre. Or à l'exemple des quelques œuvres précédemment observées, toutes les scènes de genre sculptées ne sont pas nécessairement intimistes.

⁶⁷ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Émile ou De l'Éducation*, Paris, Bibliothèque Larousse, [1756] 1914, p. 31. Édition complétée par Henri Legrand. Ce traité est né d'une demande en 1756 de Madame de Chénonceaux à Rousseau à propos de ses idées sur l'éducation.

⁶⁸ Voir cat. exp. *La Maternité dans l'art*, Paris, galerie Sparts, 14 juin-20 juin 2004.

7.2.3 De l'autoportrait travesti au portrait d'épouse déguisé : la représentation « en »

Pourquoi un artiste éprouve-t-il le besoin de se représenter en travesti, dans le costume de l'autre, parfois sous des traits monstrueux ? L'autoportrait de sculpteur travesti est-il fréquent ou au contraire marginal ? Erika Billeter, dans son ouvrage fondamental sur *L'Autoportrait à l'âge de la photographie* note l'importance du travestissement dans l'art de l'autoportrait : « Le déguisement, le masque, la stylisation de la personnalité de l'artiste, les rôles d'emprunt sont autant de thèmes inhérents au genre de l'autoportrait⁶⁹. » Nous pouvons toutefois nous demander dans quelle mesure l'autoportrait déguisé constitue encore un autoportrait. L'autoportrait sculpté doit-il nécessairement être ressemblant ? Ne pourrait-il pas s'agir davantage d'un autoportrait moral ? L'intime y-a-t-il encore sa place ? N'y-a-t-il pas un changement de paradigme inscrivant de fait les œuvres concernées dans des cas limites ?

Sarah Bernhardt (1844-1923) se tourne vers la peinture et la sculpture autour de 1869 sous les regards attentifs d'Alfred Stevens (1823-1906), Roland Mathieu-Meusnier (1824-1896) et de Gustave Doré⁷⁰. Elle produit des œuvres allant du Symbolisme à l'Art Nouveau après 1900. Après avoir été portraiturée par nombre de ses contemporains tels que Georges Clairin (1843-1919), Jean-Léon Gérôme, Louise Abbéma (1853-1927), Henri Gervex (1852-1929), Carolus-Duran ou encore Jules Bastien Lepage (1848-1884), Sarah Bernhardt devient l'objet de sa propre introspection.

L'artiste se distingue dans la production d'autoportraits sculptés puisqu'elle ne réalise que des autoportraits déguisés. Elle exécute en effet en 1876 un premier autoportrait modelé dans la terre cuite intitulé *La Fille de Roland*⁷¹ (ill. 595 – Cat. 17) dans lequel elle se représente dans le rôle qu'elle occupait en 1875 à la Comédie-Française dans la pièce du même nom par le vicomte Henri de Bornier (1825-1901). Telle Berthe, elle apparaît dans le buste aujourd'hui conservé au Jewish Museum de New-York à la mode médiévale, un voile retenu par un diadème entourant son visage. Vers 1892, Sarah Bernhardt fixe ses traits dans un autoportrait sculpté intitulé sur le devant duquel est inscrit sa devise « *Quand même !* » (ill. 596 – Cat. 19) prenant

⁶⁹ BILLETER Erika, *L'Autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image. Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie : Maler und Photographien im Dialog mit sich selbst*, Lausanne, musée cantonal des Beaux-arts, 18 janvier – 24 mars 1985, Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 19 avril – 9 juin 1985, Berlin, Akademie der Künste, 1^{er} septembre – 6 octobre 1985, p. 19.

⁷⁰ Voir APPLEGATE Judith, « Sarah Bernhardt, Encrier fantastique (inkwell), in the form of a self-portrait », *Boston Museum Bulletin*, LXXIII, n°369, 1975, p. 37.

⁷¹ Voir cat. exp. *Sarah Bernhardt, The Art of High Drama*, New-York, The Jewish Museum, 2 décembre 2005-2 avril 2006, p. 78 ; SKINNER Cornelia Otis, *Madame Sarah Bernhardt*, Paris, Fayard, 1968, p. 98. Traduit de l'anglais par Philippe Jullian.

la forme quelque peu surprenante d'un encrier dans une veine toute expressionniste. C'est sous l'apparence d'un monstre hybride mélangeant pattes de griffon, ailes de chauve-souris et queue de poisson que Sarah Bernhardt apparaît de façon plus détaillée dans un exemplaire en bronze (*ill. 597 – Cat. 18*) de l'encrier fondu par Thiébaud Frères. Elle domine la cuve gardée par une tête de mort. Notons également la présence, en guise d'épaulettes, des masques de la comédie et de la tragédie en référence directe à sa qualité d'actrice. Cet autoportrait a vraisemblablement été réalisé à l'époque où elle tenait le rôle de Blanche de Chelles et de sa fameuse bague en forme de sphinx contenant du poison dans la pièce *Le Sphinx* (1880) d'Octave Feuillet (1821-1890). L'œuvre, devenue à la fois un objet utilitaire et décoratif, est éditée en bronze à plusieurs exemplaires. L'un d'eux est d'ailleurs présenté à Londres au cours de son exposition de peintures et de sculptures tenue sous le patronage du Prince de Galles en 1879. Suite à cette exposition Mary de Teck, future reine consort du Royaume-Uni fait l'acquisition d'un exemplaire en bronze⁷². L'année suivante, c'est à New-York qu'une exposition est réservée à la sculptrice à l'Union League Club of New-York, suivie d'une exposition à l'Union League de Philadelphie. Cet autoportrait aux accents symbolistes rappelle quelque peu « les chimères, les sphinx, les chauves-souris, et les autres animaux fantastiques souvent combinés avec la forme humaine⁷³ » qui jalonnent l'œuvre peint de Gustave Moreau et d'Odilon Redon. Cette œuvre illustre l'esprit décadent *fin-de-siècle* où il est courant de mêler créature mythologique et figure féminine correspondant à une vision de la femme reçue comme diabolique et dangereuse⁷⁴. C'est précisément ce qu'explique Judith Applegate : « La synthèse imaginaire de bêtes mythologiques de Sarah Bernhardt – sphinx, chimères, griffons, et harpies – avec l'image de femme apparaît souvent dans les œuvres de ses contemporains tels que Jan Toroop, Félicien Rops, et Gustave Klimt et découle de la tradition de la décadence idéalisée épousée par les Préraphaélites plusieurs décennies avant eux⁷⁵. » Avec cet autoportrait fantastique, l'artiste marque donc sa proximité avec le Symbolisme.

⁷² SKINNER Cornelia Ottis, *op. cit.*, 1968, p. 98.

⁷³ Cat. exp. *The Romantics to Rodin : French 19th Century Sculpture from North American Collections*, Los-Angeles, Los-Angeles county museum of arts, 4 mars-25 mai 1980, Minneapolis, Minneapolis Institute of arts, 25 juin-21 septembre 1980, Detroit, Detroit institute of arts, 27 octobre 1980-4 janvier 1981, Indianapolis, Indianapolis museum of art, 22 février-29 avril 1981, p. 143. Citation originale : « Through them [Gustave Doré, Alfred Stevens] and others she must have known the Symbolist painters of the time and seen the fantastic motifs such as chimeras, sphinxes, bats, and other animals often combined with human form in the works of Moreau, Redon, and others. »

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ APPLGATE Judith, art. cit., 1975, p. 37. Citation originale : « Bernhardt's fanciful synthesis of mythological beasts – sphinxes, chimeras, griffons, and harpies – with the image of woman appears frequently in the works of her contemporaries such as Jan Toroop, Félicien Rops, and Gustav Klimt and stems from the tradition of idealized decadence espoused by Pre-Raphaelites several decades before them. »

La singularité des autoportraits de Sarah Bernhardt peut s'expliquer par son statut de comédienne qui s'est toujours fondue derrière le masque des personnages qu'elle a incarnés, faisant de la « représentation en » un *leitmotiv*. Le procédé qui consiste à représenter une personne dans le costume d'une autre est décrit par Nelson Goodman dans ce qu'il nomme justement la « représentation en⁷⁶ ». Jean Wirth explique le procédé en soulignant que « L'une des utilisations les plus fréquentes du procédé consiste à prêter un visage connu à un personnage dont on ignore les traits, ainsi lorsque Jean Fouquet prend Agnès Sorel comme modèle pour la Vierge Marie dans le panneau du diptyque de Melun conservé à Anvers⁷⁷. » L'autoportrait « en » s'inscrit de fait à la limite de l'intime puisque l'artiste se donne à voir sous les traits d'un personnage réel ou fictif.

Le principe de la « représentation en » s'applique aussi au portrait sculpté et plus particulièrement au portrait d'épouse. Issu d'une tradition qui remonte au XVIII^e siècle, le portrait déguisé d'épouse devient une pratique courante durant le second XIX^e siècle et au-delà. Souvent modèle du mari sculpteur à l'instar d'Irma Dalou⁷⁸ qui prend la pose pour la *Brodeuse* (ill. 168) en 1870, l'épouse occupe une place clef dans la carrière d'un sculpteur. Tandis que Rodin n'a pas assez de moyens dans ses débuts pour payer un modèle professionnel, il s'approprie le visage de sa jeune compagne Rose Beuret qui lui permet de créer des œuvres telles que *Mignon* (1870, ill. 598 – Cat. 241), *L'Alsacienne* (1871, ill. 599 – Cat. 242) ou encore *Bellone* (1879, ill. 600 – Cat. 243) dans un registre allégorique. Les cheveux lâchés, le visage tourné vers la droite et la bouche légèrement entrouverte, telle apparaît l'héroïne de Goethe incarnée sous le ciseau du sculpteur par Rose Beuret. L'air grave, empreint de fureur, c'est ainsi que surgit *Bellone*, déesse romaine de la guerre, un casque sur la tête. Il s'agit ici en quelque sorte de préludes aux portraits ultérieurs de Rose Beuret.

Dalou prête lui aussi les traits de son épouse à la figure de *La Justice* (ill. 601 – Cat. 187) qu'il exécute en 1900 en vue du monument en hommage à Scheurer-Kestner. Il s'agit ici d'un portrait déguisé d'Irma Dalou fixé peu de temps avant sa mort. Dalou allégorise donc son épouse au travers de cette figure de *La Justice* dans le désir de faire perdurer les traits de celle-ci dans un grand monument⁷⁹. Afin de fixer l'allure générale de sa défunte épouse, le sculpteur

⁷⁶ GOODMAN Nelson, *Langages de l'art*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, [1968] 1990, p. 52-56. [1ère édition : *Languages of Art*, 1968]

⁷⁷ WIRTH Jean, « Introduction », *Le Portrait. Représentation de l'individu*, 2007, p. 13.

⁷⁸ Voir chapitre 4.

⁷⁹ Voir DREYFOUS Maurice, *Dalou sa vie et son œuvre*, Paris, Librairie Renouard – H. Laurens éditeur, 1903, p. 268-271.

semble s'être inspiré d'une statuette en terre cuite (*ill. 602*) à son effigie qu'il a modelée pendant son séjour londonien entre 1872 et 1877.

Dans le cas de Rodin et de Dalou, les deux sculpteurs élèvent leurs compagnes au rang d'allégories, leur conférant par la sorte une dimension universelle dépassant ainsi la seule condition de portrait.

7.2.4 Picasso et la *Tête de Fernande* : un manifeste intime de la sculpture cubiste

L'universalité est en quelque sorte ce que confère Picasso à sa compagne Fernande Olivier lorsqu'il réalise la deuxième version de sa célèbre *Tête de femme (Fernande)* en 1909, hissant le portrait au rang d'icône de l'histoire de l'art moderne⁸⁰. La tête de Fernande obsède Picasso, au point qu'il en conçoit plus de soixante-dix portraits, tous médiums confondus⁸¹. Après un premier portrait sculpté de sa compagne Fernande Olivier en 1906 (*ill. 603*), Pablo Picasso en exécute un second en 1909 *Tête de femme (Fernande)* (*ill. 604 – Cat. 234*), souvent considéré comme la première sculpture cubiste⁸². Savant mélange de formes anguleuses, convexes et concaves, Picasso modèle des formes qu'il avait déjà analysées dans un portrait peint de Fernande intitulé *Femme aux poires (Fernande)* (*ill. 605*) qu'il exécute quelques mois auparavant. Picasso réalise la première version de la *Tête de femme (Fernande)* en septembre 1909⁸³ dans l'atelier de son ami le sculpteur Manolo⁸⁴. La compagne de l'artiste est reconnaissable par sa coiffure (*ill. 606*) particulièrement étudiée qui devient un de ses attributs. Comme le remarque Pierre Daix : « Le type de Fernande apparaît tout de suite bien défini. Yeux en amande très allongés, parfois presque complètement fermés, lourde chevelure, cou et stature solides⁸⁵. » À l'auteur d'ajouter : « (...) en ce milieu d'été 1906, Fernande est déjà devenue,

⁸⁰ FLETCHER Valerie J., « Process and Technique in Picasso's *Head of a Woman (Fernande)* », cat. exp. *Picasso: The Cubist Portraits of Fernande Olivier*, Washington, National Gallery of Art, 1^{er} octobre 2003-18 janvier 2004, Dallas, Nasher Sculpture Center, 15 février-9 mai 2004, p. 166.

⁸¹ Voir cat. exp. *Ibidem*. Le catalogue recense plus de soixante-dix œuvres aussi diverses que des huiles sur toiles, des gouaches et aquarelles sur papier, des dessins au crayon, à l'encre et au fusain, des bustes en plâtre et en bronze.

⁸² LÉAL Brigitte, « La sculpture invisible », cat. exp. *Oublier Rodin ? La sculpture à Paris, 1905-1914*, Paris, musée d'Orsay, 10 mars – 31 mai 2009, Madrid, Fundación Mapfre, 23 juin – 4 octobre 2009, p. 87.

⁸³ Voir WEISS Jeffrey, « Fleeting and Fixed: Picasso's Fernandes », in cat. exp. *Picasso: The Cubist Portraits of Fernande Olivier*, Washington, National Gallery of Art, 1^{er} octobre 2003-18 janvier 2004, Dallas, Nasher Sculpture Center, 15 février-9 mai 2004, p. 10.

⁸⁴ FLETCHER Valerie J., art. cit., 2003-2004, p. 168.

⁸⁵ DAIX Pierre, « Du primitivisme au cubisme synthétique et au-delà 1905-1914 », in cat. exp. *Picasso et le portrait*, New-York, Museum of Modern Art, 28 avril-17 septembre 1996, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 octobre 1996-20 janvier 1997, p. 256.

dans l'imagination de Picasso, un objet plastique ». Les prémices du portrait de 1909 germent dans celui de 1906 anticipant l'évolution de la qualification du portrait de Fernande, d'un portrait intime vers un portrait chargé de préoccupations formalistes considéré comme manifeste de la sculpture cubiste. À partir de l'été 1906, les portraits de Fernande que Picasso réalise deviennent de moins en moins reconnaissables. À cette période, il taille dans le bois son premier portrait sculpté de Fernande (*ill. 607 – Cat. 232*) qu'il rehausse de peinture rouge et noire lors du séjour du couple à Gosol. Ce portrait étiré semblant émerger d'un tronc d'arbre est inspiré de la *Vierge polychrome de Gosol* (1150-1199, *ill. 608*) dans lequel on retrouve les sourcils en arcs élevés. Toujours en 1906 l'artiste réalise le portrait sculpté en buste de sa compagne. Dans ce portrait aux yeux vides, où la pupille n'est pas incisée, Picasso reprend à peu de choses près la composition de l'huile sur toile *Fernande à la mantille noire* (1905-1906, *ill. 609*). Alors que les chairs sont lissées et très faiblement incisées, la coiffe est travaillée à la manière de Rodin. Ce portrait de Fernande marque les prémices du primitivisme chez Picasso, primitivisme porté l'année suivante par les illustres *Demoiselles d'Avignon* (1907, *ill. 610*). La version de 1909 du visage de Fernande reprend clairement les expérimentations formelles amorcées dans *Nu dans un fauteuil* (1909, *ill. 611*) dans laquelle le corps et le visage de Fernande adoptent un « découpage des formes du visage en facettes⁸⁶ » et plus encore dans le portrait peint intitulé *Fernande aux poires* (1909, *ill. 612*). Dépassant la seule condition de portrait, la seconde version de la *Tête de Fernande* exécutée en 1909 « n'est plus là que comme tremplin au libre développement de ses formes fragmentées. » Tout concourt à la géométrisation du visage : le découpage des volumes, la lourde chevelure séparée en chignons savamment orchestrés, les yeux en amande qui adoptent dans cette version une forme rectangulaire ou encore les paupières triangulaires. Son statut de manifeste place la *Tête de femme (Fernande)* à la limite du portrait intime. Jeffrey Weiss prend en considération la dimension psychologique des portraits de Fernande :

Nombre d'œuvres appartenant à la série des *Fernande* sont souvent librement identifiées comme des « portraits » de Fernande Olivier, mais elles sont rarement décrites comme étant chargées psychologiquement. Une des ambitions de ce catalogue (comme il complète l'exposition) est de réconcilier les principes formels abstraits avec l'affect frappant et la gravité rare qui sature le traitement de ce sujet par Picasso. Le caractère du modèle – et sa relation avec Picasso – ont quelques incidences sur la manière dont elle est portraiturée par l'artiste en 1909. Mais le pouvoir de ces images

⁸⁶ *Ibidem*, p. 272.

dépasse le contenu biographique. Contrairement à leur profonde étrangeté comme reformulations convulsives de la physionomie humaine, les œuvres démontrent une relation inverse héritée de conventions iconographiques vieilles de plusieurs siècles, comme celles relatives à la représentation de la mélancolie. L'affect repose sur cette relation⁸⁷.

Il est donc impossible de faire abstraction de la dimension intime du sujet pour Picasso tant elle est omniprésente. Un lien peut être établi entre le déclin de l'idylle Pablo-Fernande et l'abstraction croissante des bustes ayant pour effet un effacement progressif du sujet derrière la forme qui va de pair avec une situation de plus en plus pesante se traduisant par une forme de fuite dans l'abstraction. Si le caractère intimiste imprègne ce portrait, c'est à la fois par l'identité du modèle et par sa relation avec l'artiste qui parvient à y mêler intimisme et fondements des principes de la sculpture cubiste reposant sur l'aspect formel du portrait, accentué par la dimension sculpturale du visage de Fernande.

* *
*

Les définitions de la notion d'intime étant mouvantes, celle-ci rencontrent certaines limites. L'étude de celles-ci, plutôt que de restreindre le sens de cette notion, tend au contraire à ouvrir de nouveaux axes pour appréhender la sculpture de cette fin de siècle. L'intimisme devient ainsi une clef de lecture. Un portrait en apparence officiel dans sa commande et dans son dessein, un ensemble décoratif, une sculpture allégorique semblant de prime abord contraires à l'intime, sont autant de cas considérés comme limites qui s'illustrent aussi sur le terrain de l'intime. Rodin, Baffier et Bourdelle permettent de comprendre comment l'intime pénètre le monumental, intégrant ainsi des cas où la notion n'est *a priori* pas attendue. Cette notion se situe également à la limite du portrait officiel ou encore de la scène de genre sculptée révélant ainsi les frontières mouvantes de l'intime. Prenons toutefois garde à la méprise qui consisterait à superposer de façon systématique scène de genre sculptée et intimisme. Comme nous l'avons précisé plus haut la sculpture de genre ne va pas toujours de pair avec l'intime. La dissimulation de la vérité représente dans le cas de l'autoportrait travesti ou du portrait déguisé d'épouse une autre limite à l'étude de l'intime en sculpture. Enfin à l'aube du XX^e siècle,

⁸⁷ WEISS Jeffrey, « Preface », in cat. exp. *Picasso: The Cubist Portraits of Fernande Olivier*, Washington, National Gallery of Art, 1^{er} octobre 2003-18 janvier 2004, Dallas, Nasher Sculpture Center, 15 février-9 mai 2004, p. XV.

Picasso élève l'intime au rang de manifeste d'un style nouveau, avant un essoufflement notable de l'intime en sculpture dans les années suivant la *Tête de Fernande*.

CONCLUSION

« Je hais le mouvement qui déplace les lignes¹ ». L'intime dans la sculpture pourrait-il se définir en renversant l'alexandrin de Baudelaire ; l'intime, serait-ce le mouvement qui déplace les lignes ? Des codes du portrait officiel à l'opacité des profils, de la permanence du goût classique à l'hermétisme des frontières de genre : une trame régit l'art de la sculpture du XIX^e siècle mais, puisant en leur for intérieur, des sculpteurs et sculptrices en distordent les cadres. Sur des champs aussi divers que le sujet, la représentation, le but, le style et la facture de l'œuvre, l'intime se révèle un allié de choix pour tenter d'insuffler la vie à une sculpture *qui jamais ne pleure et jamais ne rit*.

Notre étude n'a pas la prétention d'avoir arrêté une définition de l'intime en sculpture, tâche chimérique s'il en est. Cependant, notre exploration de cette nébuleuse conceptuelle, dans la variété des champs de la sculpture des années 1865 à 1909, a ouvert le regard sur une production particulièrement variée qui pourtant, se reconnaît sous la lumière de l'intime. Avant de dresser un bilan général, une synthèse et de souligner les apports de notre enquête, il importe de reprendre les idées directrices qui sont ressorties des deux grandes parties.

Premiers bilans

Au cours du siècle souvent qualifié de « siècle de l'intime » où se développe l'introspection, la notion d'intime occupe une place grandissante dans la littérature comme dans les arts et notamment en peinture avec l'apparition d'une école de peintres intimistes à l'instar de Raffaëlli puis Bonnard et Vallotton préoccupés par les scènes d'intérieurs. Au tournant du XX^e siècle, un groupe d'artistes peintres et sculpteurs réunis sous le vocable de la Société Nouvelle se rassemble entre 1901 et 1914 autour de l'intimisme confirmant par là la prospérité de cette tendance. Ces artistes – Rodin, Bartholomé, Bourdelle, Dejean pour n'en citer que quelques-uns – montrent que l'intimisme est aussi présent dans le domaine de la sculpture. Ainsi nous nous sommes proposé d'étudier les façons dont la sculpture, par des procédés qui lui sont propres, parvient à révéler l'intime.

De prime abord l'intimisme en sculpture peut s'exprimer dans l'autoportrait car il s'agit à l'évidence du sujet le plus propice à l'introspection. Quoi de plus intime en effet que le regard qu'un artiste porte sur lui-même ? Une fois les difficultés de la représentation de soi dépassées, les sculpteurs conçoivent l'autoportrait comme l'expression d'un tournant artistique à l'instar

¹ BAUDELAIRE Charles, « La Beauté », *Les Fleurs du mal*, 1857.

de Carriès et de Gauguin. Chez certains sculpteurs, l'autoportrait peut aussi être régi par l'autobiographie tel que nous avons pu l'observer chez Claudel et Bartholomé.

L'autoportrait sculpté demeure toutefois une expérience singulière qui ne se vérifie pas chez tous les sculpteurs. L'expression de l'intime serait alors à chercher dans le portrait où le sculpteur, libéré des codes de représentation, tend à scruter l'intériorité de son modèle afin de faire surgir l'intime. Après avoir dressé une typologie des portraits intimes en sculpture, nous remarquons que le portrait intime sculpté peut être le fruit d'une initiative personnelle de l'artiste, s'inscrivant de fait dans une démarche spontanée plutôt que dans une commande. Pourtant, cette dernière n'est pas à exclure totalement car elle peut concourir au développement de la sculpture intimiste, le buste de *Miss Mary Howard* par Dalou en étant un exemple éloquent. Le portrait intime en sculpture ne constitue pas un cadre fermé mais se situe au croisement de plusieurs genres, entre sculpture funéraire et portrait, entre portrait et scène de genre voire allégorie. La dialectique entre portrait et intime étant posée, les exemples retenus ont montré que plus qu'une question de ressemblance, l'intime invite à interroger l'idée de vérité. En effet plus que la ressemblance physique *stricto sensu*, le sculpteur s'enquiert de la ressemblance intérieure permettant de refléter l'intériorité du modèle.

Une fois les fondamentaux du dialogue entre intime et sculpture dans la seconde moitié du XIX^e siècle posés, il est apparu que ceux-ci ne pouvaient se réduire à la notion de portrait intime. Il était important d'exposer le caractère polyvalent de la notion qui nous occupe, dans les contextes de commande et de réception, dans les questions esthétiques de cette moitié de siècle, dans le mystère de la création et, enfin, jusque dans ses limites. En sculpture l'intime investit la sphère privée, tant dans les demeures où art décoratif et intimisme se mêlent dans la sculpture d'appartement, que dans les cimetières avec certaines sculptures funéraires, la tombe de *Prospérie de Fleury* par Bartholomé étant l'exemple le plus emblématique. La petitesse comme caractère inhérent à l'esquisse, la médaille ou le bibelot, demeure un critère de choix pour la représentation d'un sujet intime mais l'étude a démontré qu'il n'est toutefois pas absolu. En effet la notion d'intime invite à réunir des concepts qui tendent à s'opposer ainsi que la sphère privée et la sphère publique. Alors que cette notion serait de prime abord liée à une œuvre relevant davantage de la première d'entre elles plutôt que de la seconde, son lien avec l'espace public n'est pourtant pas à exclure. Le portrait du *Prince impérial et son chien Néro* que Carpeaux sculpte en 1865 est l'exemple de la pénétration de l'intime dans le cadre officiel. Un portrait qui appartient *a priori* à ce dernier domaine, dans sa commande et dans son dessein, peut donc se révéler être une œuvre emblématique de l'intimité en sculpture. Comprenons que

l'opposition public/privé ne semble pas fondamentalement pertinente dans l'étude de tels portraits car l'intime s'expose au point de devenir comme ce fut le cas du *Prince Impérial et son chien Néro* un outil de propagande et par son intimisme inhérent de demeurer le portrait emblématique du Second Empire.

S'il n'existe pas un lieu spécifique où l'intime peut évoluer dans le domaine de la sculpture, existe-t-il une esthétique commune aux « intimistes » ? Les différents exemples que nous avons donnés nous poussent à répondre par la négative à cette question. En effet, l'intimisme ne peut constituer une identité esthétique à part entière. Il s'agit alors davantage d'une caractéristique que d'un courant. Des marqueurs communs se retrouvent ainsi chez des artistes aux styles bien différents à l'instar de Jules Dalou, Medardo Rosso et Camille Claudel. Ces points de rencontre sont une dimension introspective, une recherche de naturel voire de vérité, une émancipation par rapport aux conventions académiques et à l'emprunt de facultés au champ pictural. Envisager ces artistes sous l'angle de l'intimisme permet de mieux les rassembler. Certains thèmes à portée universelle, comme la maternité, permettent aussi de réunir des sculpteurs tels que Jean-Baptiste Carpeaux et Alexandre Charpentier. Ainsi ils partent d'un sujet relevant de l'ordre de l'intime pour le hisser vers l'universalité.

L'intime est une notion protéiforme qui peut aussi bien prendre sens sous un aspect iconographique que suivant les modalités de création d'une sculpture. Le processus de création prend alors une part essentielle dans la révélation de l'intime. Depuis la genèse d'une œuvre dans l'atelier, le choix du matériau, la sensualité du geste créateur ainsi que l'inlassable reprise d'une forme ou d'un sujet tournant parfois à l'obsession, tous ces éléments permettent de comprendre que l'intimisme réside dans le processus créateur et ce quel que soit le sujet représenté, la destination d'une œuvre, ou encore sa sensibilité esthétique. Nous nous sommes attachés à relever différentes pratiques artistiques capables de faire surgir l'intime. Ainsi Carpeaux s'adonne d'une façon non-réfrénée à l'esquisse, conférant à ce médium un rôle de journal intime sculpté dans lequel le sculpteur inscrit aussi bien des anecdotes du quotidien que ses tourments les plus profonds. D'autres, à l'image de Rosso et Degas, font le choix de la cire qui possède une matérialité toute sensible. Enfin certains conçoivent de multiples états d'un même sujet comme Bourdelle et ses nombreux portraits de *Beethoven*, Rodin et les variations qu'il apporte au visage de Camille Claudel ou encore la série des *Jeannettes I à V* de Matisse.

Toutefois si l'intime est présent dans ces séries, il n'est plus l'enjeu principal et à l'aube de la première décennie du XX^e siècle se pose la question d'une fin de l'intime. Soumis à un changement de paradigme dans lequel la forme primerait sur le sujet, l'ère de l'intimisme semble révolue. Ainsi, après avoir délimité les cadres de l'intime en sculpture intervient la

question des limites, qui met en lumière différents paradoxes. S'il existe de nombreux exemples de sculptures se rattachant résolument à l'intime, dans certains cas leur appartenance à cette sphère est plus difficile à percevoir et certaines œuvres se situent alors à la frontière de la notion. Des œuvres qui en apparence n'auraient rien à voir avec l'intime s'y rattachent par certains de leurs aspects. Ainsi le *Balzac* de Rodin, la *Pénélope* de Bourdelle, le portrait de *Napoléon III* par Carpeaux ou encore la *Tête de femme* de Picasso s'inscrivent dans ces cas limites. Une des caractéristiques de l'intime est qu'il s'agit d'une notion se situant parfois à la frontière des genres, aux franges de la sculpture monumentale, du portrait déguisé ou de la scène de genre sculptée. La grande porosité de cette notion rend ses frontières mouvantes. En effet un portrait en apparence officiel dans sa commande et dans son dessein peut se révéler être une œuvre à fort potentiel intimiste. Enfin l'étude des limites a permis de comprendre que la sculpture de genre n'allait pas forcément de pair avec l'intime.

Synthèse : une fenêtre ouverte sur l'histoire de la sculpture

Partant du constat que l'intime occupe une place notable dans l'histoire de la peinture alors qu'en histoire de la sculpture son étude est beaucoup plus rare, l'un des enjeux de cette thèse était de comprendre comment, par des procédés qui lui sont propres, la sculpture est aussi apte que la peinture à révéler l'intime.

Le corpus des œuvres ayant servi à étayer notre propos a été élaboré en fonction de l'identité ou de la nature du sujet représenté. Dans le cas du portrait sculpté, l'intime se révèle en particulier dans les portraits de proches, qu'il s'agisse de parents, d'épouses, d'enfants ou d'amis. Néanmoins quand le modèle n'entre pas dans la catégorie des intimes, le sculpteur, par un regard scrutateur, s'attache à en rendre l'intériorité. Une dédicace, un geste, une attitude, un costume, des éléments ajoutés, relevant tous de l'iconographie, ont un rôle déterminant dans la qualification de l'intime. À cela il convient d'ajouter des matériaux et des techniques tels que l'argile, la cire, la fonte du bronze à cire perdue, des dimensions restreintes à l'échelle de la sculpture d'appartement favorisant le développement de l'intime. Ainsi sujets, type de sculptures, nature des matériaux ou encore dimensions de l'œuvre sont autant de données qui permettent un rendu de l'intime en sculpture. Jusque-là, rien de surprenant : l'intime s'épanouit dans un milieu favorable, celui d'une sculpture offerte, destinée à l'espace domestique voire gardée secrète – l'intimité la plus intacte. Mais si ces procédés lui sont favorables, l'intime se retrouve également dans la statuaire funéraire et publique, le portrait officiel voire la sculpture monumentale à l'instar des œuvres de Rodin, Baffier et Bourdelle, brouillant par là même les

codes établis. L'intime se trouve donc où on l'attend le moins. Il s'exprime dans les nombreux champs que recouvre la sculpture du second XIX^e siècle.

Un des objectifs de cette étude était d'appréhender le positionnement de la sculpture intimiste par rapport aux grands courants artistiques qui jalonnent la deuxième moitié du siècle. Au regard des œuvres et des artistes retenus, nous pouvons prétendre qu'il n'existe pas en sculpture d'École des intimistes au même titre que l'on a pu concevoir une École intimiste dans la peinture. L'amplitude chronologique de notre propos, l'hétérogénéité des styles rencontrés va dans ce sens : il n'existe pas de style intimiste comme il existerait un style classique, réaliste ou symboliste. De l'éclectisme de Carpeaux à l'impressionnisme de Rosso, du réalisme de Dalou au primitivisme de Gauguin, une histoire de la sculpture par Écoles n'aurait pas regroupé ces artistes. Chez eux pourtant, l'intimisme se rencontre à divers titres et sous différentes formes. Cette sensibilité évolue ainsi en marge des grandes mouvances artistiques, regroupant parfois certains artistes par des caractéristiques communes. Si chez Camille Claudel ou Medardo Rosso l'intimisme semble omniprésent, il s'agit davantage d'un état d'esprit, voire parfois d'une conception du métier plutôt que d'un style à part entière. Jean-Baptiste Carpeaux, Paul Gauguin, Jean Carriès, Auguste Rodin, Albert Bartholomé, Antoine Bourdelle, Pablo Picasso et tant d'autres sculpteurs ont tous produit à un moment de leur carrière des œuvres aux accents intimistes, dans les premiers portraits de leurs proches qu'ils réalisaient en guise d'entraînement, pour certains dans leurs autoportraits, pour d'autres dans des monuments. Présenter ce qui par essence devrait être tenu secret ou du moins conservé dans un cercle restreint qu'il soit familial ou amical relève de la contradiction. Exposer l'intime s'avère au premier abord antinomique et constitue l'un des nombreux paradoxes liés à la notion. L'étude de l'intime dans la sculpture de la deuxième moitié du XIX^e siècle en France offre des dialectiques multiples à l'exemple d'intime et vérité, d'intime et ressemblance ou encore d'intime et modernité. L'extrême vérité est précisément ce que recherche Degas dans ses figures de cire présentant des femmes occupées à leur toilette. La ressemblance n'est pas tant ce qui le préoccupe ici que de fixer une exactitude du mouvement. La ressemblance intérieure est ce qui motive les sculpteurs à figer leurs traits dans un autoportrait sculpté. C'est aussi le *leitmotiv* de certains portraits pour lesquels la « ressemblance de l'âme² » domine la

² RODIN Auguste cité par GSELL Paul, *Auguste Rodin. L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Lausanne, Mermod, [1911] 1953, p. 184 : « La ressemblance qu'il doit obtenir est celle de l'âme ; c'est celle-là seule qui importe : c'est celle-là que le sculpteur ou le peintre doit aller chercher à travers celle du masque. En un mot, il faut que tous les traits soient expressifs, c'est-à-dire utiles à la révélation d'une conscience. » Nous répétons ici

ressemblance physique. Ainsi ces notions peuvent évoluer en parallèle, mais l'intime ne croît pas à mesure que le degré de ressemblance s'élève, bouleversant ainsi les codes du portrait. L'intimité d'une œuvre ne se résume pas seulement en une iconographie spécifique telle une attitude, une posture, des éléments ajoutés ou en la confiance que le modèle porte envers l'artiste qui exécute son portrait. Elle peut aussi s'exprimer dans une sculpture restée à l'état d'ébauche et en cela refléter l'intimité du geste créateur. Une distinction peut être établie, et l'exemple des esquisses de Carpeaux y contribue, entre la production sérielle de statuettes à visée commerciale et la création d'études destinées à la genèse d'une œuvre, parfois gardée dans le secret de l'atelier. Si par essence le geste créateur relève de l'ordre de l'intime, certains artistes ont porté à son paroxysme l'idée du processus de création, lui conférant ainsi une puissante force intimiste. Cette apogée qui vise à faire du XIX^e siècle le siècle de l'intime cède pourtant la place, durant le premier quart du XX^e siècle, après la *Tête de femme (Fernande)* de Picasso, à une période d'inertie pendant laquelle la notion d'intime tendrait à s'atténuer avec l'avant-garde alors à la recherche d'une forme plus objective de l'art. Carpeaux, Dalou et Bartholomé employaient déjà des modèles intimes pour aboutir à une désincarnation du sujet dans l'optique d'une portée universelle. Pourtant cette portée universelle peut contenir quelques bribes intimistes car pour que le sujet s'adresse au plus grand nombre, il faut d'abord que le sculpteur s'y reconnaisse. Mais chez Matisse et Picasso, cela n'a plus rien à voir : tous deux emploient l'intime comme point de départ, en raison peut-être de la disponibilité immédiate du modèle, se débarrassant ainsi du problème fondamental du sujet. Si l'intime est présent chez ces artistes à l'origine d'une œuvre ou d'une série, cette notion tend à s'estomper au fur et à mesure que l'artiste déplace l'expérience vers la quête formelle pure – phénomène qui se retrouve précisément dans les natures mortes peintes par Picasso et Braque à l'époque du Bateau-Lavoir. Avec la *Tête de femme (Fernande)*, Picasso se détourne progressivement du sujet au point que le visage de sa compagne pourrait être mis sur un pied d'égalité avec ses célèbres *Guitares*. Cette dynamique propre à l'avant-garde réclame ainsi un effacement du sujet au profit de la valorisation de nouveaux préceptes artistiques. L'intime demeure à l'origine.

Dans l'étude de la sculpture du XIX^e siècle, l'intime apparaît telle une nouvelle fenêtre singulière ressemblant de prime abord à une lorgnette kaléidoscopique. Mais en réalité, cette fenêtre est pantomorphe, empruntant la forme de la longue-vue comme de la loupe, permettant d'appréhender la sculpture dans la multitude de ses points de vue afin d'en avoir une idée la plus complète, qu'on l'observe debout ou bien assis.

cette citation des propos de Rodin rapportés par Paul Gsell car elle demeure fondamentale pour la compréhension de la notion de ressemblance intérieure.

Ouverture : l'intime est-il mort avec le XIX^e siècle ?

Si le XIX^e siècle est le siècle de l'intime, sa fin marque-t-elle la mort de l'intime ? La longue période étudiée dans notre analyse correspond aussi, peu ou prou, au développement de la photographie et à la diffusion de son image dans la société, dans une sphère de plus en plus privée. Cette propagation de l'image argentique bouleverse le rapport aux représentations, à commencer par la représentation de soi et de l'autre. Celle-ci, avec la photographie, développe deux ramifications qui semblent contradictoires. L'objectivité apparente du médium donne autorité à cette représentation, plus à même de saisir l'être intime du modèle en figeant son regard sur le papier. Sarah Bernhardt nous paraît bien plus proche dans ses portraits par Nadar que dans ses propres autoportraits sculptés. Cette intimité à l'image est renforcée par l'omniprésence du portrait photographié dans la sphère privée, qui prend sa source dans les années 1860 avec le format carte de visite de Disdéri. Le portrait de famille se répand avec la pratique amateur encouragée par l'arrivée du clic-clac Kodak de George Eastman dans les années 1880. Au XX^e siècle, il est tout à fait courant, en même temps que le portrait individuel se normalise et devienne même un élément pour définir l'identité d'une personne, qu'il s'automatise jusqu'à l'apparition des premières cabines photomatons dans les années 1920³. Désormais, on glisse l'image des êtres aimés dans son portefeuille, conservant un morceau d'intime sur soi. C'est un morceau d'intime qui tend à se conformer, signe que le contenu l'emporte définitivement sur la forme⁴. Nous en arrivons au second phénomène, conséquent du premier. L'intime, censé être caché et insaisissable, est-il toujours intime à force d'être exposé ? Dominique Baqué pousse le problème plus loin : « si l'intime est ce singulier et infiniment précieux refuge, on conçoit mal, en effet, qu'il se laisse figurer, spatialiser, que d'intérieur il se fasse extérieur⁵. » La question est clairement posée peu après dans son étude : « Et n'y aurait-il pas quelques contradictions à parler d'iconographie de l'intime⁶ ? » Le XX^e, mais plus encore le XXI^e siècles ne seraient-ils pas les siècles de l'extime ? Existante mais peu usitée jusqu'à la

³ Sur cette question du portrait en photographie, voir POIVERT Michel, « Le goût des visages », in *Brève Histoire de la photographie*, Paris, Hazan, 2015, p. 66-82.

⁴ Michel Poivert présente ainsi l'enjeu du portrait photographié : « La première expérience que nous faisons de la photographie n'est-elle pas de contempler un visage ? Photographie d'identité, portrait de famille, traits d'une célébrité mille fois reproduits ? Notre effort et notre plaisir résident alors dans un regard de reconnaissance [...]. Plus rarement, on s'interroge sur ce que les visages doivent à la mécanique photographique, aux usages sociaux, au jeu de la psychologie du modèle. Disons que les portraits concentrent assez bien le grand paradoxe photographique : notre attention s'y abîme dans la singularité du contenu sans désirer connaître la part d'artifice qui le gouverne. » *Ibidem*, p. 68.

⁵ BAQUÉ Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Éditions de Regard, 2004, p. 73.

⁶ *Ibidem*.

fin du XX^e siècle⁷, cette autre notion, relative au rapport de l'être à l'extérieur, prend une connotation autre à l'ère des télé-réalités et du partage de son être par des selfies diffusés sur les réseaux sociaux⁸ : l'extime, c'est aussi sa propre intimité que l'on expose, l'annulant par la même occasion comme le faisait d'une certaine façon Napoléon III mettant en scène la vie familiale dans des portraits aux poses naturelles, qu'ils soient l'œuvre de Disdéri ou de Carpeaux.

Ladite mort de l'intime ne résiderait pas uniquement dans une forme d'autodestruction du concept, mais aussi dans les limites de la notion d'intimisme. Lorsque Camille Mauclair signe sa critique-manifeste du Salon de la SNBA de 1902, il décèle chez ceux qu'il nomme « intimistes » un esprit profondément national. Mauclair décèle chez Charles Cottet, Louis Picard ou encore Jacques-Émile Blanche l'indice d'un « moment décisif de l'art français »⁹. Son article est rédigé en 1902, un an avant le premier Salon d'Automne, le même lieu où en 1905, Maillol expose la *Méditerranée* en même temps que les Fauves bousculent les habitudes du public. Est-ce là une des limites de l'intime en art, qui pourrait s'appliquer à la sculpture ? L'intimisme évolue-t-il à rebours du temps, contre la modernité, comme figé à la fin d'un siècle ?

De Duchamp-Villon répondant à Louis Vauxcelles dans *Gil Blas* en 1912, à Herbert Read dans son étude sur Henry Moore en 1934, le XX^e siècle voit s'élever nombre de voix contre la sculpture du XIX^e siècle considérée comme un art d'intérieur voire de boudoir. Dans son étude sur la sculpture moderne de 1969, enrichie en 1988, Abraham Marie Hammacher évoque ses « effets plastiques adaptés aux intérieurs de la bourgeoisie riche du dix-neuvième siècle »¹⁰. Selon l'esprit d'avant-garde attaché au progrès social, l'artiste doit servir le peuple.

⁷ En 1866, Jules Fabre d'Envieu utilise la notion d'« essence extime » pour définir, dans la divinité, « l'esséité, la propriété d'être infiniment. », FABRE D'ENVIEU Jules, *Cours de philosophie*, Paris, Durand, 1866, p. 541. En 1923, plus proche du sens que nous entendons ici, Albert Thibaudet l'employait au sujet de Maurice Barrès projetant dans sa *Chronique de la Grande Guerre* d'écrire un « journal intime de la France » : « C'est comme le journal de la France, tout ce qu'on peut imaginer de plus extime. » THIBAUDET Albert, note in *La Nouvelle Revue de France*, n° 117, 1^{er} juin 1923. En psychanalyse, Lacan consacre la notion dans son séminaire du 26 mars 1969. LACAN Jacques, « D'un à l'autre », séminaire de psychanalyse dispensé en 1968-1969, leçon 16, 26 mars 1969, consultable en ligne : <http://staferla.free.fr/S16/S16%20D%27UN%20AUTRE...%20.pdf>, p. 320, page consultée le 26 mars 2018. Voir aussi TISSERON Serge, « Intimité et extimité », *Communications*, n° 88 : « Culture du numérique », 2011, p. 83-91, consultable en ligne : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2011_num_88_1_2588, page consultée le 26 mars 2018 et SENNETT Richard, *Les Tyrannies de l'intimité*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

⁸ À ce sujet, voir GUNTHER André, « La consécration du selfie : une histoire culturelle », *Études photographiques*, n° 32, printemps 2015, en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3529>, consultée le 23 mars 2018.

⁹ MAUCLAIR Camille, « "L'intimisme" au Salon de la Société Nationale », *La Revue Bleue*, mai 1902, XVII, p. 558 (Annexe 2Q).

¹⁰ HAMMACHER Abraham Marie, *La Sculpture*, Paris, Cercle d'art, 1988, p. 274.

Le sculpteur doit retrouver le sens du monumental pour investir les rues et les édifices publics, empruntant une esthétique efficace libérée des petits « effets ». Le buste, la statuette, le bibelot n'ont plus leur place dans un monde où, selon Adolf Loos, l'ornement est un crime¹¹. L'intime, ne se rattacherait-il pas à la sphère de la bourgeoisie ? En restant attaché aux sculpteurs étudiés dans les pages de la thèse, il apparaît aussi que l'intime peut être une première étape pour aborder l'art de la sculpture. Dalou, Bartholomé et Bourdelle ont tous trois commencé par puiser leur inspiration dans la sphère intime jusqu'à se faire des champions de l'intimisme. Leurs différentes productions se sont ensuite orientées vers le monumental, avec le *Monument à la République* pour Dalou, le monument *Aux Morts* de Bartholomé et les compositions mythologiques de Bourdelle qui, au tournant des années 1910, en même temps qu'il enseigne une architectonique du volume à l'Académie de la Grande-Chaumière, opère une synthèse des masses et une stylisation des visages.

À regarder de plus près la production de la sculpture dans les avant-gardes historiques, l'intimité, le rapport à soi, la question de l'identité profonde restent pourtant très présentes. Chez Marcel Duchamp, un *ready-made* aidé comme *À Bruit secret* (1916), jouant sur le langage crypté et dont le bruit en question est dû à l'introduction d'un objet dans une pelote de ficelle par le collectionneur Walter Arensberg, objet dont il est le seul à connaître la véritable nature, le secret touchant donc même l'artiste. Avec le Surréalisme, des *Objets à fonctionnement symbolique* d'André Breton aux *Objets désagréables* de Giacometti, par jeux d'allusions érotiques, la part la plus cachée du regardeur est happée, seule à même de résoudre l'énigme. Cet art vise l'inconscient, qui constitue en un certain sens l'essence de l'intime. Mais pour en revenir au discours autour de la sculpture, l'intime demeure une valeur précieuse au XX^e siècle et c'est là une autre élève de Bourdelle qui peut nous renseigner. Reconnaisante envers son maître de lui avoir apporté un sens architectural du volume, une conscience de l'organicité de la sculpture, Germaine Richier déclare en 1959, l'année de sa mort : « Pour moi la sculpture c'est quelque chose d'intime. C'est une chose qui vit et qui a ses propres lois¹². » Le sens touche ici à l'essence-même du sculptural, sa qualité matérielle en même temps qu'à sa consistance. Cette dernière idée inviterait à considérer une œuvre de Constantin Brancusi telle *Le Commencement du monde* (1924), comme une incarnation de ce que peut être l'intime en

¹¹ Référence au titre de son essai, LOOS Adolf, « Ornement et crime » (1908), in *Ornement et crime et autres textes*, Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 71, traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel.

¹² RICHIER Germaine citée par TAILLANDIER Yvon, « Germaine Richier : on fait toujours la même sculpture », *XX^e siècle*, n° 4, juin 1959, p. 8.

sculpture : une forme ovoïde, potentialité absolue de toutes les formes, que le polissage du bronze transforme également en un miroir convexe. Ce procédé unique confronte le regardeur à son image, en même temps qu'il ferme l'œuf à la pénétration. Mais pour revenir à Germaine Richier, ses sculptures d'après 1945, mêlant figuration humaine et animale, interrogent davantage. Si elle revendique l'intime en tant que force essentielle de la sculpture, ses figures hybrides s'inspirent de sa propre expérience. Elles témoignent certes d'une impossible représentation du réel tel qu'il est après l'horreur de la guerre, mais des figures comme la *Mante religieuse* (1946) ou la *Chauve-Souris* (1946) interrogent aussi la condition féminine en partant de souvenirs de l'enfance de l'artiste dans le Sud de la France. Également élève de Bourdelle, Alberto Giacometti questionne aussi la place de l'individu dans l'espace, le rapport entre intérieur et extérieur et les dimensions de la sculpture en créant des pièces tenant dans des boîtes d'allumettes comme des géants occupant les places¹³. L'intimité nourrit encore l'iconographie des *Demeures* d'Etienne-Martin, le souvenir et l'empreinte des traumatismes d'enfance est à la source des sculptures colossales de Niki de Saint-Phalle (*La Sorcière rouge*, 1962) ou de Louise Bourgeois (*Maman*, 2005), la construction de l'identité dans un monde globalisé, au cœur de l'exposition *Mona Hatoum* que nous visitons en 2015¹⁴.

Étudier la sculpture française des années 1865 à 1909 au crible de l'intime a permis de lui rendre justice. Ces questionnements sur la quête d'une vérité sculpturale, y compris dans le matériau, s'y retrouvent, comme le problème de l'identité de l'artiste, de l'être-à-soi et de l'être-au-monde, la remise en cause de la hiérarchie des arts et l'enchevêtrement des pratiques, des genres et des styles. Nous sommes partis avec l'intuition que l'intime avait grandement participé au renouveau de la sculpture dans les dernières décennies du XIX^e siècle. Nous achevons notre parcours en ayant la conviction, intime.

¹³ Sur Giacometti et le rapport au réel, voir DUFRÊNE Thierry, *Alberto Giacometti. Les dimensions de la réalité*, Genève, Skira, 1994.

¹⁴ Exposition *Mona Hatoum*, Paris, musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, 24 juin – 28 septembre 2015.

SOURCES

ARCHIVES

Paris, Bibliothèque nationale de France

- Département des Manuscrits

Paris, BnF, Département des Manuscrits : NAF 10311 *La Joie de vivre* - dossier préparatoire, NAF 10316 *L'œuvre* – dossier préparatoire et NAF 10290 *Le Docteur Pascal* – dossier préparatoire.

Lettre de Camille Claudel à Paul Claudel, n.d. [décembre 1893], Paris, BnF, Département des Manuscrits, Fonds Paul Claudel, NAF 28255.

- Département des Estampes et de la Photographie

Lettre autographe signée de Jean-Baptiste Carpeaux à Jean-Baptiste Foucart datée du 1^{er} juillet 1860, BNF, département des Estampes et de la Photographie, SNR-1 boîte 210, Carpeaux.

Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'Histoire de l'Art

Autographes 36 dossier 28 : Lettre autographe signée d'Antoine Bourdelle à Jacques Doucet, 24 juillet 1908.

Autographes 37 dossier 12, 8, 16 : Note autographe de Philippe Burty, s.d.

Autographes 37 dossier 12, 8, 16 : Lettre autographe signée de Jean-Baptiste Carpeaux à Francis de Saint-Vidal, 12 janvier 1867.

Autographes 79 dossier 9 : Lettre autographe signée de Jean Baffier à Noël Clément-Janin, 2 juillet 1912.

Autographes 112 (Fonds Roger Marx) : Lettre autographe signée d'Antoine Bourdelle à Roger Marx, avril 1912.

Autographes 112 (Fonds Roger Marx) : Lettre autographe signée de Jean-Baptiste Carpeaux à Félix Clément, Palais de Compiègne, 19 novembre 1864.

Autographes 113 (Fonds Roger Marx) : Lettre autographe signée de Paul Gauguin à Émile Schuffenecker, 20 février 1888.

Autographes 113 (Fonds Roger Marx) : Lettre autographe signée de Paul Gauguin à Émile Schuffenecker, 26 juillet 1894.

Autographes 156 (Fonds Roger-Milès) : dossier 34 (2) : LAS d'Émile-Antoine Bourdelle à Léon Roger-Milès, 12 octobre 1898.

Autographes 146 dossier 5 : Lettre autographe signée d'Émile-Antoine Bourdelle à Gustave Geffroy, n.d.

Paris, Fondation Custodia

- Fonds d'autographes Jean-Baptiste Carpeaux

Lettre autographe signée de Jean-Baptiste Carpeaux à Amélie de Montfort, s.d. (n°8260a).

Paris, musée Bourdelle

Lettre autographe signée et illustrée de Bourdelle à Cléopâtre Sévastos (n°68).

Dossiers d'œuvres

Paris, musée d'Orsay

- Archives

Lettre autographe signée de Carpeaux à Bruno Chérier, Nice, avril 1875 (Aut. 157).

Lettre autographe signée de Jules Dalou à Ernest Cornaglia datée du 3 août 1879, Fonds d'archives Jules Dalou, (RF2465).

Lettre autographe signée de Jules Dalou Ernest Cornaglia datée du 9 avril 1879, Fonds d'archives Jules Dalou, (RF2465).

Lettre de Dalou à son ami Cornaglia datée du 3 août 1879, Paris, musée d'Orsay, Fonds d'archives Jules Dalou (RF2465).

Lettre de Dalou à son ami Ernest Cornaglia datée du 3 décembre 1879, Paris, musée d'Orsay, Fonds d'archives Jules Dalou (RF2465).

- Documentation

Documentation générale, section sculpture

Dossiers d'œuvres

Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales

F²¹ 2162 : Rapport d'Armand Silvestre daté du 1^{er} novembre 1898.

F²¹ 2072 : Lettre autographe signée de Roger-Ballu, inspecteur adjoint aux Beaux-Arts au sous-secrétaire d'État, datée du 14 août 1881.

F²¹ 4287 : Lettre autographe signée de Jean Baffier datée du 1er novembre 1913.

Valenciennes, Archives municipales

- T2 190 : Musée Crauk

- Fonds Carpeaux (FC)

Lettre autographe signée de Cyrille Lamy à Victor Bernard datée du 17 avril 1875 (FC I. XI, f. 3v)

Dossier Bustes : Lettre autographe signée d'Alexandre Dumas fils à Jean-Baptiste Carpeaux s.d. [1873]

Dossier Prince impérial : Lettre autographe signée de Jean-Baptiste Carpeaux au marquis de Piennes, 6 mai 1865

Lettre autographe signée de Jean-Baptiste Carpeaux, Paris, 21 novembre 1865

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

Catalogues d'expositions et de ventes

Catalogue officiel. Tome 1 / Exposition universelle internationale de 1878 à Paris, tome premier, œuvres d'art, Paris, Imprimerie nationale, 1878.

Sarah Bernhardt Souvenir, including the Authorized Catalogue of Her Paintings and Sculptures, New York, S.L., 1880.

Catalogue de l'exposition de portraits du siècle (1783-1883) : ouverte au profit de l'oeuvre à l'Ecole des Beaux-Arts le 25 avril 1883, Paris, Société philanthropique, 1883.

Catalogue de la deuxième exposition de portraits du siècle, ouverte au profit de l'oeuvre à l'Ecole des Beaux-Arts, le 20 avril 1885, Paris, Société philanthropique, 1885.

GONSE Louis, *Catalogue de l'exposition rétrospective de l'art japonais*, Paris, Impr. A. Quentin, 1883.

Catalogue général officiel de l'exposition universelle de 1889, tome premier, œuvres d'art, Lille, L. Danel, 1889.

Collection Philippe Burty, Objets d'art japonais et chinois, vente, Paris, Galerie Durand-Ruel, lundi 23 au samedi 28 mars 1891.

Catalogue de l'exposition des portraits d'écrivains et journalistes du siècle (1793-1893), ouverte dans les galeries Georges Petit, Paris, Typ. Morris, 1893.

Mostra internazionale d'arte : Venezia 1895. Pubblicazione della Illustrazione italiana, Venise, 1895.

Préface du catalogue de la première exposition des Cinq en décembre 1896 retranscrit dans catalogue d'exposition *Alexandre Charpentier (1856-1909). Naturalisme et Art Nouveau*, Paris, musée d'Orsay, 22 janvier-13 avril 2008, Bruxelles, musée communal d'Ixelles, 29 mai-31 août 2008.

Catalogue de l'exposition des portraits de femmes et d'enfants ouverte au profit de l'oeuvre à l'Ecole des beaux-arts, le 30 avril 1897, Paris, Société philanthropique, 1897.

Edgar Degas photographe, Paris, Bibliothèque nationale de France – Richelieu, galerie Mansart, 27 mai-22 août 1899.

Exposition internationale universelle de 1900. Catalogue général officiel, tome second, groupe II - œuvres d'art - classes 7 à 10, Paris, Imprimeries Lemercier, Lille, L. Danel, 1900.

First Exhibition of statuettes by sculptors of to-day, British and French, Londres, Fine Art Society, mars 1902.

Exposition de portraits de femmes 1870-1900 : organisée par la Société Nationale des Beaux-Arts, Paris, Palais de Bagatelle, 15 mai - 14 juillet 1907.

MERLET J.F. Louis, *Bagatelle et quelques visages*, Paris, L'édition Libre, 1908.

Catalogue des portraits d'hommes et de femmes célèbres (1830 à 1900) exposés par la Société Nationale des Beaux-Arts dans les palais du domaine de Bagatelle du 15 mai au 14 juillet 1908, Paris, Moreau Frères éditeurs, 1908.

Salon de l'Art nouveau, premier catalogue, Paris, Galerie Siegfried Bing, 26 décembre 1895-janvier 1896.

Fac-similés

SANCHEZ Pierre et SEYDOUX Xavier (éditeurs scientifiques) et LOBSTEIN Dominique (préfacer), *Les Catalogues des Salons*, tome VIII à XXII [1864-1910], Dijon, L'Échelle de Jacob, 2005-2012.

DUGNAT Gaïté (éditrice scientifique), *Les Catalogues des Salons de la Société nationale des Beaux-arts*, tome I à IV [1890-1910], Dijon, L'Échelle de Jacob, 2000-2004.

Écrits publiés de sculpteurs

BOURDELLE Émile-Antoine, *Cours et leçons à l'académie de la Grande Chaumière*, 2 volumes, Paris, Paris-musées, 2007. Textes établis par Laure Dalon.

CAMOIN Charles, MATISSE Henri, *Correspondance entre Charles Camoin et Henri Matisse*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1997.

CLAUDEL Camille, *Camille Claudel correspondance*, Paris, Gallimard, 2008. Textes établis par Anne Rivière et Bruno Gaudichon.

DAVID D'ANGERS Pierre-Jean, *Les Carnets de David d'Angers*, 2 volumes (volume 1 : « 1828-1837 » et volume 2 « 1838-1855 »), Paris, Plon, 1958.

DEGAS Edgar, *Lettres*, recueillies et annotées par Marcel Guérin, Paris, Bernard Grasset, [1945] 1997.

GAUGUIN Paul, *Avant et après*, Paris, Les éditions G. Grès et C^{ie}, 1923.

GAUGUIN Paul, *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1946. Textes établis par Maurice Malingue.

GAUGUIN Paul, *Lettres de Paul Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid*, Paris, Georges Falaize, [1918] 1950. Textes préfacés par Victor Segalen et établi par Annier Joly-Segalen.

GAUGUIN Paul, *45 lettres à Vincent, Théo et Jo Van Gogh : collection Rijksmuseum Vincent Van Gogh, Amsterdam*, Paris, Bibliothèque des arts, 1983.

GAUGUIN Paul, *Oviri. Écrits d'un sauvage*, Paris, Gallimard, 1974. Texte établi par Daniel Guérin.

MATISSE Henri, « Notes d'un peintre (1908) », in *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972.

RODIN Auguste, *Correspondance de Rodin*, 4 volumes (1860-1917), Paris, Éditions du musée Rodin, 1985-1992. Textes établis par Alin Beausire et Hélène Pinet.

RODIN Auguste et BOURDELLE Émile-Antoine, *Rodin/Bourdelle. Correspondance 1893-1912*, Paris, Gallimard – NRF, 2013. Textes établis par Colin Lemoine et Véronique Mattiussi.

ROSSO Medardo, *La Sculpture impressionniste*, Paris, L'Échoppe, 1994. Textes établis et traduits de l'italien par Giovanni Lista.

Propos rapportés, entretiens et témoignages

BOURDELLE-SEVASTOS Cléopâtre, *Ma vie avec Bourdelle*, Paris, Éditions des Cendres et Paris-Musées, 2005. Textes établis par Annie Barbera, Marc Kopylov et Colin Lemoine, précédés d'une préface de Juliette Laffon.

CHARBONNIER Georges, « Entretien avec Henri Matisse », *Le Monologue du peintre*, vol. 2, Paris, R. Julliard, 1960.

CLAUDEL Paul, « Ma sœur Camille » (1951), in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1965.

CLÉMENT-CARPEAUX Louise, *La Vérité sur l'œuvre et la vie de J.-B. Carpeaux (1827-1875)*, tome I, Paris, Imprimerie de Dousset et Bigerelle, 1935.

DUJARDIN-BEAUMETZ Henri, *Entretiens avec Rodin*, Paris, Musée Rodin, [1913] 1992 (fac-similé de l'édition originale, Paris, Imprimerie Paul Dupont, 1913).

GSELL Paul, *Auguste Rodin. L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Lausanne, Mermod, [1911] 1953.

PRINS Pierre-Emile et PRINS Pierre-René, *Pierre Prins et l'époque impressionniste, sa vie, son œuvre 1838-1913 par son fils et son petit-fils*, Paris, Floury, 1949.

RILKE Rainer Maria, *Auguste Rodin*, Paris, Émile-Paul frères, [1913] 1928, traduit de l'allemand par Maurice Betz.

THIÉBAULT-SISSON François, *Degas sculpteur raconté par lui-même*, Paris, L'Échoppe, [1921] 1999.

VARENNE Gaston, *Bourdelle par lui-même*, Paris, Fasquelle éditeurs, 1937.

Ouvrages théoriques et historiques contemporains

ADAM Paul, *Dix ans d'art français (1896-1907)*, Paris, [s.d.].

ALEXANDRE Arsène, *Jean Carriès, imagier et potier. Étude d'une œuvre et d'une vie*, Paris, Librairie-Imprimeries réunies, 1895.

AUVRAY Louis, *Salon de 1866*, Paris, Renouard, 1866.

AUVRAY Louis, *Les Artistes valenciennes au Salon de 1886*, Valenciennes, L. Henry, 1886.

BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques*, Paris, Calmann Lévy, 1868.

BAUDELAIRE Charles, *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, 1999.

- BÉNÉDITE Léonce, *Histoire des Beaux-Arts, 1800-1900 : peinture, sculpture, architecture, médaille et glyptique, gravure, arts décoratifs, en France et à l'étranger*, Paris, E. Flammarion, 1909.
- BLANC Charles, *Grammaire des arts du dessin*, 3^e édition, Paris, Librairie Renouard, 1876.
- BLONDEL Spire, *Grammaire des arts et de la curiosité : l'art intime et le goût en France*, Paris, Ed. Rouveyre et G. Blond, 1884.
- CASTAGNARY Jules-Antoine, *Salons*, 2 volumes (volume 1 : « 1857-1870 », volume 2 : « 1872-1879 »), Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892.
- CHESNEAU Ernest, *Le Statuaire J.-B. Carpeaux : sa vie et son œuvre*, Paris, A. Quentin, 1880.
- CLARÉTIE Jules, *L'Art et les artistes français contemporains*, Paris, Charpentier, 1876.
- CLARIS Edmond, *De l'Impressionnisme en sculpture*, Paris, Éditions de « La Nouvelle Revue », 1902.
- DREYFOUS Maurice, *Dalou sa vie et son œuvre*, Paris, Librairie Renouard - Henri Laurens éditeur, 1903.
- DUBOSC DE PESQUIDOUX Léonce, *L'Art au 19^e (1^{ère} série). L'Art dans les deux mondes : Peinture et Sculpture (1878)*, tome I, Paris, Plon, 1881.
- DURANTY Edmond, *La Nouvelle Peinture : à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, E. Dentu, 1876.
- FROMENTIN Édouard-Désiré, « Essai biographique sur Jean-Baptiste Carpeaux, statuaire valenciennois. Sa vie son œuvre d'après sa correspondance », *Valentiana*, n°19, juin 1997 [achevé en 1922].
- GEFFROY Gustave, *La Vie artistique*, volume 1, Paris, Dentu, 1892.
- GONCOURT Edmond de, *La Maison d'un artiste*, tome 1, Paris, G. Charpentier éditeur, 1881.
- GONSE Louis, *L'Art japonais*, deux volumes, Paris, A. Quantin, 1883.
- HOUSSAYE Henri, *L'Art français depuis dix ans*, Paris, 1883.
- HUYSMANS Joris-Karl, *L'Art moderne*, Paris, Charpentier, 1883, p. 84.
- JOUIN Henry, *La Sculpture en Europe : précédé d'une conférence sur le génie de l'art plastique*, Paris, Plon, 1879.
- JOUIN Henry, *La Sculpture aux Salons de 1881, 1882, 1883 et à l'Exposition nationale de 1883*, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1884.
- JOUIN Henry, *L'Esthétique du sculpteur*, Paris, Librairie Renouard – Henri Laurens éditeur, 1888.
- MARQUET DE VASSELOT Anatole, *Histoire du portrait en France*, Paris, Rouquette, 1880.

- MARX Roger, *Les Médailleurs français depuis 1789*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1897.
- MAUCLAIR Camille, *De Watteau à Whistler*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1905.
- MAUCLAIR Camille, *Auguste Rodin. L'homme et l'œuvre*, Paris, La Renaissance du livre, 1918.
- MAUCLAIR Camille, *Les États de la peinture française de 1850 à 1920*, Paris, Py, 1921.
- MAUCLAIR Camille, *Un siècle de peinture française : 1820-1920*, Paris, Payot, 1930.
- MEIER-GRAEFE Julius, *Medardo Rosso. Le Méphisto de la sculpture*, Paris, L'Échoppe, [1904] 2001, traduit de l'allemand par Catherine Krahmer.
- MEIER-GRAEFE Julius, *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst*, volume 3 : « Siebentes Buch : die Farbe in der Skulptur », Munich, Piper, 1920.
- MOREAU-VAUTHIER Charles, *Les Portrait de l'enfant*, Paris, [s.d.]
- MOREAU-VAUTHIER Charles, *Gérôme peintre et sculpteur, l'homme et l'artiste, d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*, Paris, Hachette, 1906.
- NOCQ Henry, *Tendances nouvelles. Enquête sur l'évolution des industries d'art*, Paris, H. Floury, 1896.
- PINSET Raphaël, *Histoire du portrait en France*, Paris, Société d'encouragement pour la propagation des livres d'art, 1884.
- RAMBOSSON Yvanhoé, « La sculpture », *Documents sur l'art industriel au XX^e siècle*, Paris, Éditions de la Maison Moderne, [1901].
- SIMMEL Georg, « La signification esthétique du visage » (1901), in *La Tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Editions Rivages, 1988, p. 139-146. Traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel.
- SIZERANNE Robert de La, *Miroir de la vie : essais sur l'évolution esthétique*, volume 1, Paris, Hachette, 1902.
- VAUXCELLES Louis, « Introduction », catalogue d'exposition *Sculptures nouvelles par Camille Claudel et peintures par Manguin, Marquet, Puy, du 24 octobre au 10 novembre 1907, à la galerie Eugène Blot*, Paris, 1907.
- VERHAEREN Emile, *Écrits sur l'art*, 2 volumes (volume 1 : « 1881-1892 » et volume 2 « 1893-1916 »), Bruxelles, Labor, 1997.
- VIGNON Claude, *Salon de 1853*, Paris, Dentu, 1853.
- WAETZOLDT Wilhelm, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig, F. Hirt & Sohn, 1908.

Critique d'art, comptes rendus d'expositions : articles

Anonyme, « Le monument de Balzac », *Le Moniteur des arts*, 24 Juillet 1891.

Anonyme, « Deux monuments. Balzac et Victor Hugo par Auguste Rodin », *L'Éclair*, 20 janvier 1892.

AURIER Albert, « Le Symbolisme en peinture », *Mercure de France*, 2, n°15, mars 1891, p. 155-165.

BABIN Gustave, « Les Salons de 1902 », *La Revue de l'Art ancien et moderne*, XI, janvier-juin 1902, p. 370.

BAUSSAN Charles, « Un maître imagier : Jean Baffier », *Le Mois littéraire et pittoresque*, juillet 1908, p. 543-552.

BÉNÉDITE Léonce, « Les Salons de 1899, la sculpture », *Revue de l'Art ancien et moderne*, tome I, 1899, p. 410-418.

BÉNÉDITE Léonce, « Albert Bartholomé », *Art et décoration*, décembre 1899, p. 161-174.

BÉNÉDITE Léonce, « Première partie – La peinture – L'École française – VII – Peintres d'intérieurs ou de la vie intime : Drolling et Granet », *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international. Introduction générale. Deuxième partie, Beaux-arts*, Paris, Imprimerie générale, 1905, p. 142-148.

BLONDEL Spire, « Les modeleurs en cire (premier article) », *Gazette des beaux-arts*, t. I, 1882, p. 493-504.

BLONDEL Spire, « Les modeleurs en cire (2^e article) », *Gazette des beaux-arts*, t. II, 1882, p. 259-272.

BLONDEL Spire, « Les modeleurs en cire (3^e et dernier article) », *Gazette des beaux-arts*, t. II, 1882, p. 429-439.

BOUYER Raymond, « Expositions et concours. Les concours de Rome en 1906 (peinture et sculpture) », *Le Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 28 juillet 1906, p. 213.

CHAUMELIN Marius, « Salon de 1870-Feuilleton de La Presse », *La Presse*, 3 juillet 1870.

CLAUDEL Paul, « Camille Claudel, statuaire », *L'Occident*, août 1905.

DAYOT Armand, « Notes sur Carriès », *Art et Décoration*, janvier-juin 1900, p. 65-73.

DEFAGNES Jeanne, « La Septième Exposition de la "Libre Esthétique" », *Art et décoration*, n° XX, mai 1900, p. 54-55.

DUBOULOZ John, « Lettres anglaises – Le Salon anglais », *Gazette des Beaux-Arts*, 1874, II, p. 175-184.

DURANTY Edmond, « Les statuettes de Tanagra », *La Vie moderne*, 17 avril 1879.

FORTHENY Pascal, « J. Dalou », *Revue d'art*, 1899, p. 18-19.

FOURCAUD Louis de, « Les arts décoratifs aux salons de 1894 », *Revue des Arts décoratifs*, 1894-1895, tome XV, p. 9-10.

- FOURCAUD Louis de, « Les arts décoratifs aux Salons de 1898 (4e article) – Société nationale des beaux-arts – Sculptures (suite) », *Revue des Arts décoratifs*, janvier 1898, p. 232-234.
- M.G., « L'Exposition de la Libre Esthétique », *Art et décoration*, n° VII, avril 1899, p. 5-7.
- GAUTIER Judith, in *Le Rappel*, 30 mai 1881.
- GAUTIER, Théophile, « Tableaux à la plume : Le Salon de 1869 », *L'Illustration*, 1869, p. 267-336.
- GEFFROY Gustave, « L'Art aux deux Salons », *La Revue de Paris*, mai 1895, p. 428-448.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1897. II. Au Champs-de-Mars. III. La Sculpture », *la Vie artistique*, 5^e série, Paris, H. Floury éditeur, 1897, p. 365-366.
- GEFFROY Gustave, « Le Salon de 1898 », *Le Journal*, 30 avril 1898.
- GEFFROY Gustave, « Salon de 1898 – 1. A la Société Nationale des beaux-arts – VII La sculpture », *La Vie artistique*, 6^e série, Paris, H. Floury éditeur, 1899, p. 349-350.
- GEFFROY Gustave, « VIII L'exposition décennale de la sculpture – I L'École française », *La Vie artistique*, 7^e série, Paris, H. Floury éditeur, 1901, p. 291.
- GILLE Philippe, « Le Salon du Champs de Mars - La sculpture », *Supplément du Figaro*, 9 mai 1893.
- GOETSCHY Gustave, « Portraitomanie », *Le Matin*, dimanche 22 novembre 1885.
- GUILLEMOT Maurice, « Troubetskoy », *Art et décoration*, juillet-décembre 1904, p. 199-207.
- GUILLEMOT Maurice, « Troubetskoy – Sculpteur », *L'Art décoratif*, octobre 1908, p. 103-109.
- HAMEL Maurice, « Le Salon de 1887 (2^e et dernier article) : la sculpture et la gravure », *Gazette des Beaux-arts*, II, 1887, p. 35-56.
- HOUSSAYE Arsène, « Les peintres de la vie privée », *Revue de Paris*, 1847, p. 97-101.
- JAVEL Firmin, « Jean Carriès », dans *L'Art français*, 30 juillet 1892.
- KLINGSOR Tristan, « Louis Dejean », *L'Art décoratif*, décembre 1901, n° XXXIX, p. 110-115.
- LARAN Jean, « La sculpture aux Salons », *Art et Décoration*, janvier-juin 1907, p. 197-208.
- LEBLOND Marius-Ary, « Émile Bourdelle – la sculpture pathétique », *Revue illustrée*, 15 août 1905, p. 18-23.
- LEPRIEUR Paul, « La sculpture décorative aux Salons », *Art et Décoration*, janvier 1898, p. 179-188.
- LEROI Paul, « Salon de 1887 », *L'Art*, 1887, tome 2, p. 231-242.
- LOSTALOT Alfred de, « Salon de 1886, la sculpture », *Gazette des Beaux-arts*, 1886, II, p. 17-34.

- MANTZ Paul, « Le Salon de 1863 », *Gazette des Beaux-arts*, II, 1863, p. 51.
- MARCEL Henry, « Les Salons de 1902 », *Gazette des Beaux-arts*, II, 1902, p. 124.
- MARCEL Henry, « La statuaire et le costume moderne », *Art et Décoration*, janvier-juin 1907, p. 149-156.
- MAUCLAIR Camille, « Le Salon du Champ-de-Mars », *La Revue indépendante*, avril-juin 1892, tome XXIII, p. 193-208.
- MAUCLAIR Camille, « Choses d'art », *Mercure de France*, décembre 1895, p. 410-413.
- MAUCLAIR Camille, « Formation de l'école française - les peintres d'intimité », *La Revue*, n°XXXVI, 1901, p. 24-35 et 159-170.
- MAUCLAIR Camille, « "L'intimisme" au Salon de la Société Nationale », *La Revue Bleue*, mai 1902, XVII, p. 555-561.
- MAUCLAIR Camille, « Bartholomé », *Art et Décoration*, n° 50, novembre 1902, p. 309-318.
- MAUCLAIR Camille, « Le Salon d'Automne », *Art et Décoration*, juillet-décembre 1906, p. 141-163.
- MAUPASSANT Guy de, « Maison d'artiste », *Le Gaulois*, 12 mars 1881, p. 1.
- MAUPASSANT Guy de, « Les juges », *Gil Blas*, 7 juillet 1885.
- MEIER-GRAEFE Julius, « L'Impressionnisme en sculpture », *Die Zukunft*, Berlin, 20 janvier 1903.
- MÉNARD René, « Salon de 1870 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1870, tome II, p. 38-71.
- MICHEL André, « J. Carriès », *Le Journal des Débats*, 2 juillet 1894.
- MICHEL André, « La sculpture décorative aux Salons », *Art et Décoration*, juillet-décembre 1899, p. 33-41.
- MIRBEAU Octave, « Gauguin », *L'Écho de Paris*, 16 février 1891.
- MORHARDT Mathias, « M^{lle} Camille Claudel », *Mercure de France*, mars 1898, p. 709-755.
- MORICE Charles, « Le Salon des Artistes français », *Mercure de France*, juin 1903.
- MORICE Charles, « Le Salon d'Automne », *Mercure de France*, décembre 1903, p. 683-697.
- MORICE Charles, « Art moderne : expositions Camille Claudel et Bernard Hoetger », *Mercure de France*, 15 décembre 1905, p. 609-610.
- MUSÉE GRÉVIN, « À travers la sculpture », *L'Art décoratif*, n° XXX, mars 1901, p. 249-253.
- NATANSON Thadée, « Petite gazette d'art de M. Vallotton », *La Revue blanche*, 1^{er} janvier 1899, p. 73-75.
- NICOLLE Marcel, « La sculpture aux Salons », *Art et décoration*, tome X, juillet-décembre 1901, p. p. 9-20.
- PÉLADAN Joséphin, « Le Salon de la Rose+Croix », *Le Figaro*, 2 septembre 1891.

- POTTIER Edmond, « Les Salons de 1892 : la sculpture, les arts industriels », *Gazette des Beaux-arts*, 1892, II, p. 5-44.
- RAMBOSSON Yvanhoé, « La sculpture aux Salons », *Art et décoration*, n° IX, juin 1899, p. 97-99.
- RAMBOSSON Yvanhoé, « Les Salons de 1901 – la sculpture », *L'Art décoratif*, juin 1901, n° XXXIII, p. 106-116.
- RAMBOSSON Yvanhoé, « Les Salons de 1901 – la sculpture (suite) », *L'Art décoratif*, juillet 1901, n° XXXIV, p. 145-147.
- RAMBOSSON Yvanhoé, « Jean Carriès au Petit-Palais », *L'Art décoratif*, 1905.
- RIAT Georges, « Salon d'Automne », *Art et Décoration*, juillet-décembre 1903, p. 383-391.
- ROGER-MARX Claude, « Mouvements des Arts décoratifs », dans *Revue Encyclopédique*, 15 octobre 1892, col. 1497-1498.
- SAINTE-CROIX Camille de, « Medardo Rosso », *Mercure de France*, mars 1896, p. 378-391.
- SAINTE-CROIX Camille de, « La sculpture impressionniste », *Le Petit Journal*, 5 octobre 1907.
- SAINT-MARCEAUX René de, « La sculpture aux Salons de 1897 », *Gazette des Beaux-Arts*, I, 1897, p. 477-497.
- SAUNIER Charles, « Jean Baffier », *Revue indépendante*, octobre 1891, p. 90-93.
- SAUNIER Charles, « Les artistes décorateurs - Alexandre Charpentier », *Revue des Arts décoratifs*, tome XV, 1894-1895, p. 549-557.
- SAUNIER Charles, « La Médaille contemporaine en France », *L'Art décoratif*, n° XXXVI, septembre 1901, p. 235-244.
- SAUNIER Charles, « Lucien Schnegg », *Art et décoration*, janvier 1907, p. 97-105.
- SCHEFER Gaston, « Les statuettes de Tanagra », *Les Chefs-d'œuvre à l'Exposition universelle de 1878*, Paris, 1878.
- SÉGALEN Victor, « Gauguin dans son dernier décor », *Mercure de France*, juin 1904, p. 679-685.
- SOULIER Gustave, « La Société de "l'Art dans Tout" », *Art et Décoration*, janvier-juin 1899, p. 82-89.
- THIAUDIÈRE Edmond, « Au Salon : la sculpture », *L'Opinion*, 2 juin 1886.
- THOMAS Albert, « L'Exposition de la Société Nouvelle », *Art et décoration*, n° XIX, avril 1900, p. 41-42.
- THOMAS Albert, « La Sculpture au Grand Palais », *Art et décoration*, n° XXII, juillet 1900, p. 129-135.
- THOMAS Albert, « Petits Bronzes d'art », *L'Art décoratif*, n° XXIX, février 1901, p. 181-189.

- THOMAS Albert, « Les Salons de 1901 – les objets d'art », *L'Art décoratif*, août 1901, n° XXXV, p. 188-189.
- THOMAS Albert, « Vallgren », *L'Art décoratif*, novembre 1901, n° XXXVIII, p. 45-54.
- THOMAS Albert, « La Sculpture aux Salons de 1902 », *L'Art décoratif*, n° 46, juillet 1902, p. 155-165.
- THOMAS Albert, « La Sculpture d'appartement », *L'Art décoratif*, n° 48, septembre 1902, p. 246-251.
- THURAT Henri, « Galerie des sculpteurs célèbres. École française. Auguste Rodin », *L'Art populaire*, 30 avril 1882, p. 180.
- UZANNE J., « Jean Baffier », *Figures Contemporaines, tirées de l'Album Mariani*, second volume, Paris, Henri Fleury, 1896, n.p.
- VAUXCELLES Louis, « La Salon d'Automne », *Gil Blas*, 14 octobre 1904.
- VAUXCELLES Louis, « Salon d'Automne », *Gil Blas*, supplément, 17 octobre 1905.
- VAUXCELLES Louis, « Une visite à la Galerie Eugène Blot », *Tourisme*, s.d. [1908].
- VERHAEREN Émile, « Le salon de la Libre Esthétique », *L'Art moderne*, vol. XIV, n° 11, 18 mars 1894.
- VERHAEREN Émile, « La Libre Esthétique, Bruxelles », *La Revue Blanche*, 1^{er} avril 1900, p. 543-545.
- VERHAEREN Émile in *L'Art moderne*, 15 avril 1900, p. 119-120.
- VITRY Paul, « La Sculpture monumentale aux Salons », *Art et Décoration*, juillet-décembre 1902, p. 14-23.
- VITRY Paul, « La Petite Sculpture aux Salons », *Art et décoration*, juillet-décembre 1902, p. 40-48.
- VITRY Paul, « La Sculpture aux Salons. La Société Nationale », *Art et Décoration*, janvier-juin 1903, p. 195-201.
- VITRY Paul, « La sculpture aux Salons. La Société des Artistes Français », *Art et Décoration*, juillet-décembre 1903, p. 247-257.
- VITRY Paul, « Jules Dalou (1838-1902) », *Art et Décoration*, juillet-décembre 1903, p. 273-288.
- VITRY Paul, « Masques », *Art et Décoration*, novembre 1903, p. 345-354.
- VITRY Paul, « La sculpture aux Salons », *Art et décoration*, t. XVI, juillet-décembre 1904, p. 21-34.
- VITRY Paul, « Le groupe d'Adam et Eve et quelques œuvres récentes de Bartholomé », *Art et Décoration*, janvier-juin 1905, p. 141-146.
- VITRY Paul, « La sculpture aux Salons », *Art et Décoration*, juillet-décembre 1905, p. 14-24.

VITRY Paul, « La sculpture aux Salons », *Art et Décoration*, juillet-décembre 1906, p. 20-32.

VITRY Paul, « La sculpture aux Salons », *Art et Décoration*, juillet-décembre 1908, p. 5-20.

VITRY Paul, « La sculpture aux Salons », *Art et Décoration*, juillet-décembre 1909, p. 12-20.

SOURCES SECONDAIRES

Études

Ouvrages et chapitres d'ouvrages

- ACHARD Charles, *Le Sculpteur berrichon Jean Baffier*, Paris, Bloud, 1911.
- ARASSE Daniel, *L'Ambition de Vermeer*, Paris, A. Biro, 1993.
- ARIÈS Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1973.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- BAILBÉ Joseph-Marc, *Le Portrait*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1988.
- BALTH Carel, *The Beauty of Intimacy: Lens and Paper*, La Hague, 2000.
- BAQUÉ Dominique, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, Editions du Regard, 2004.
- BARBILLON Claire, *Le Relief au croisement des arts du XIX^e siècle*, Paris, Picard, 2014.
- BAREL Yves, *La Société du vide*, Paris, Seuil, 1984.
- BARR Alfred, *Matisse, His Art and His Public*, New-York, 1951.
- BASCHET Roger, *Le Monde fantastique du musée Grévin*, Paris, 1982.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, [1980] 2005.
- BEATTIE Susan, *The New Sculpture*, New Haven, Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press, 1983.
- BEAULIEU Michèle, *Le Portrait sculpté au XVIII^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1981.
- BELDIMAN Ioana, *Sculptura franceză în România : (1848-1931) : gust artistic, modă, fapt de societate*, Bucarest, Simetria, 2005.
- BILBEY Diane, *British Sculpture 1470 to 2000. A Concise Catalogue of the Collection at the Victoria and Albert Museum*, Londres, Victoria & Albert Museum, 2002.
- BION Eugène, *La Galerie des bustes*, Rouen, Imprimerie Léon Gy, 1922.
- BLANCHE Jacques-Emile, *Les Arts plastiques : La Troisième République, de 1870 à nos jours*, Paris, Impr. Nouvelle, 1931.
- BODELSEN Merete, *Gauguin's Ceramics*, Londres, Faber, 1964.
- BOIME Albert, *The Academy and French Painting in 19th Century*, Londres, Phaidon, 1971.
- BOIME Albert, *Hollow Icons: the Politic of Sculpture in Nineteenth-Century France*, Kent, Ohio, Kent state university press, 1987.

- BONAFoux Pascal, *Les Peintres et l'autoportrait*, Genève, Skira, 1984.
- BONNET Alain (directeur de publication), *L'Enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des Beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- BORZELLO Frances, *Intérieurs : les peintres de l'intimité*, Vanves, Hazan, 2006.
- BRILLIANT Richard, *Portraiture*, Londres, Reaktion, 1991.
- CAILLAUX Henriette, *Aimé-Jules Dalou (1838-1902)*, Paris, Librairie Delagrave, 1935.
- CALABRESE Omar, *L'Art de l'autoportrait, histoire et théorie d'un genre pictural*, Paris, Citadelle et Mazenod, 2006.
- CHASTEL Guy, *Beethoven et Bourdelle*, Paris, Éditions « Alsatia », 1939.
- CHEVILLOT Catherine, *La Sculpture à Paris : 1905-1914, le moment de tous les possibles*, Vanves, Hazan, 2017.
- CHIRON Eliane, *L'Intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.
- CHRIST Yvan, *L'Art au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1981.
- CLADEL Judith, *Rodin, sa vie glorieuse, sa vie inconnue*, Paris, Bernard Grasset éditeur, 1936.
- CLASSENS Henri, *La Médaille française contemporaine*, Paris, Les éditions G. Crès & C^{ie}, 1930.
- COOPER Jeremy, *Nineteenth-Century Romantic Bronzes, 1830-1915*, Newton, Abbot, 1975.
- CORPATAUX Jean-François, *Le Corps à l'œuvre*, Genève, Librairie Droz, 2012.
- CRIBELLIER Maurice, *L'Enfance et la jeunesse dans la société française (1800-1950)*, Paris, Armand Colin, 1979.
- CURTIS, Penelope, *Sculpture 1900-1950: After Rodin*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1999.
- CURTIS Penelope, « The Private Arena. The Possibilities of Painting, Pictorialism, and the Spatial Environment », in *Sculpture 1900-1945*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1999, p. 107-139.
- DHAUSSY-MARTINEZ Pascale, *Le Temple et les marchands : une histoire du musée Grévin (1881-1921)*, Dijon, Les presses du réel, 2017.
- DIDEROT Denis, « Chapitre 5 – Paragraphe sur la composition, où j'espère que j'en parlerai », *Essais sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765*, Paris, Fr. Boisson, 1785, p. 90-91.
- DOLINSCHKE Ilse, *Die Bildhauerwerke in den Ausstellungen der Wiener Sezession von 1898-1910*, Munich, Scaneg, 1989.
- DOTAL Christiane, *Gloires de marbre. Trois siècles de portraits sculptés à l'Institut de France*, Paris, 5 Continents Éditions – Institut de France, 2005.

- DUBUS Pascale, *Qu'est-ce qu'un portrait ?*, Paris, L'Insolite, 2006.
- DUFET Michel, *Le Drame de Beethoven vécu par Bourdelle*, Paris, Arted, 1966.
- DUFOUR Hélène, *Portraits, en phrases : Les recueils de portraits littéraires au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1997.
- DUFRÊNE Thierry, *Alberto Giacometti. Les dimensions de la réalité*, Genève, Skira, 1994.
- ELSEN Albert E., *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*, New-York, George Braziller, 1974.
- FÉLIBIEN André, « Préface », *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1867*, Paris, F. Leonard, 1668.
- FILON Augustin, *Le Prince impérial : souvenirs et documents (1856-1879)*, Paris, Hachette, 1912.
- FOESSEL Michaël, *La Privation de l'intime : mise en scène politique des sentiments*, Paris, Seuil, 2008.
- FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, *Créatrices en 1900. Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Mare & Martin, 2015.
- FRANCASTEL Pierre, *Peinture et société*, Lyon, Audin, 1951.
- FRÈRE, Henri, *Conversations de Maillol*, Genève, Pierre Cailler, 1956.
- FRIED Michael, *La place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990.
- FROISSART-PEZONE Rossella, *L'Art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*, Paris, CNRS éditions, 2004.
- GAMBONI Dario, *Paul Gauguin au centre mystérieux de la pensée*, Dijon, les Presses du réel, 2013.
- GARNIER Bénédicte, *Rodin, l'Antique est ma jeunesse*, Paris, musée Rodin, 2002.
- GAUTIER Théophile, préface de l'album *Dessins de Victor Hugo gravés par Paul Chenay*, Paris, Castel, 1862.
- GÉLY Claude, *Victor Hugo poète de l'intimité*, Paris, Nizet, 1969.
- GEORGEL Chantal, *L'Enfant et l'image au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, Les Dossiers du musée d'Orsay n° 23, 1990.
- GIMOND Marcel, « Le portrait sculpté », in WALDEMAR George, *Jeunes sculpteurs français*, Paris, 1945.
- GIRARD Alain, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1963.
- GONCOURT Edmond de, *Hokousai : l'art japonais au XVIII^e siècle*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1896.
- GOODMAN Nelson, *Langages de l'art*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, [1968] 1990, traduit de l'américain par Jacques Morizot.

- GRANGER Catherine, *L'Empereur et les arts : la liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, 2005.
- GRAY Christopher, *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1963.
- GUILLOT Catherine, *Bruno Chériet (1819-1880). Peintre du Nord, ami de Carpeaux*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010.
- HAMMACHER Abraham Marie, *La Sculpture*, Paris, Cercle d'art, 1988.
- HARRISON Evelyn Byrd, *Portrait sculpture*, Princeton American School, 1953.
- HYMAN Timothy, *Intimacy and Interiority*, Londres, Thames and Hudson, 1998.
- HYMAN Timothy, *Bonnard*, Paris, Thames & Hudson, [1998] 2000, traduit de l'anglais par Dominique Lablanche.
- JANSSENS René, *Les Peintres de l'intimité*, Bruxelles, Nouvelle Société d'Éditions, 1934.
- JANSON Horst Waldemar, *Nineteenth-Century Sculpture*, Londres, Thames and Hudson, 1985.
- JARRASSÉ Dominique, *La Peinture française au XVIII^e siècle*, Paris, Terrail, 1998.
- KOCKS Dirk, *Jean-Baptiste Carpeaux. Rezeption und Originalität*, Sankt Augustin, Richarz, 1981.
- KRAUSS Rosalind, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, [1977] 1997, traduit de l'américain par Claire Brunet.
- LAJER-BURCHARTH Ewa, *Necklines: the Art of Jacques-Louis David after the Terror*, London, Yale university press, 1999.
- LE NORMAND ROMAIN Antoinette, *Mémoire de marbre. La sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris, Mairie de Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1995.
- LE NORMAND ROMAIN Antoinette, *Rodin*, Paris, Flammarion, 1997.
- LE NORMAND ROMAIN Antoinette, *Rodin. La Porte de l'Enfer*, Paris, Éditions du musée Rodin, 1999.
- LE NORMAND ROMAIN, Antoinette, *Rodin et le bronze : catalogue des œuvres conservées au musée Rodin*, 2 volumes, Paris, RMN, 2007.
- LE NORMAND ROMAIN Antoinette, *Camille Claudel et Rodin. Le temps remettra tout en place*, Paris, musée Rodin, 2011.
- LE NORMAND ROMAIN, Antoinette, *Rodin*, Paris, Citadelle & Mazenod, 2013.
- LISTA Giovanni, *Medardo Rosso. Destin d'un sculpteur 1858-1928*, Paris, l'Echoppe, 1994.
- LORRAINE Alexandre, *Les Enjeux du portrait en art*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- LOYRETTE Henri, *Degas*, Paris, Fayard, 1991.
- LUC Jean-Noël, *L'Invention du jeune enfant au XIX^e siècle, de la salle d'asile à l'école maternelle*, Paris, Belin, 1997.

- Mc QUEEN Alison, *Empress Eugénie and the Arts: Politics and Visual Culture in the Nineteenth Century*, Farnham, Ashgate, 2011.
- Mc PHERSON Heather, *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France*, Cambridge, New-York, Cambridge University Press, 2001.
- Mc WILLIAM Neil, *Monumental Intolerance. Jean Baffier, a Nationalist Sculptor in fin-de-siècle France*, University Park, The Pennsylvania State University, 2000.
- MADELÉNAT Daniel, *L'Intimisme*, Paris, PUF, 1989.
- MADELINE Laurence, *Ultra-sauvage, Gauguin sculpteur*, Paris, éditions Adam Biro, 2002.
- MAINARDI Patricia, *Art and Politics of the Second Empire: the Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven, Yale university press, 1987.
- MAISON-ROUGE Isabelle, *Mythologies personnelles : l'art contemporain et l'intime*, Paris, Scala, 2004.
- MARRAUD Hélène, *Balzac, le souffle du génie*, Paris, Hermann, musée Rodin, 2014.
- MARTIN-FUGIER Anne, *Les Salons de la IIIe République. Art, littérature, politique*, Paris, Perrin, [2003] 2009.
- MATHIEU Pierre-Louis, *Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, 1994.
- MERKEL Ursula, *Das plastische Porträt im 19. und frühen 20. Jahrhundert : ein Beitrag zur Geschichte der Bildhauerei in Frankreich und Deutschland*, Berlin, Akademie Verlag, 1995.
- MIDDLETON-WAGNER Anne, *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire*, New Haven, Londres, Yale university press, 1986.
- MONOD-FONTAINE Isabelle, *The Sculpture of Henri Matisse*, Londres, Thames and Hudson, 1984.
- MONNIER, Gérard, *L'Art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995.
- MORRIS Edward, *French Art in Nineteenth-Century Britain*, New Haven, London, Yale University Press, 2005.
- NANCY Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.
- NEUBURGER Robert, *Les Territoires de l'intime*, Paris, Odile Jacob, 2000.
- PARDAILHÉ-GALABRUN Annick, *La Naissance de l'intime : 3000 foyers parisiens XVII-XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1988.
- PASQUIER Jacqueline du, *La Miniature, portrait de l'intimité : en contemplant mes traits, ne songez qu'à mon cœur*, Paris, Norma éditions, 2010.
- PASSINI Michela, *La Fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'art en France et en Allemagne 1870-1933*, Paris, Maison des sciences de l'Homme, 2012.

- PERNOUD Emmanuel, *L'Enfant obscur : peinture, éducation, naturalisme*, Paris, Hazan, 2007.
- PICON Jérôme, *Mathilde, princesse Bonaparte*, Paris, Flammarion, 2005.
- PIETTE Jacques, *Collection de sculptures. Musée de Nogent-sur-Seine, Aube*, Nogent-sur-Seine, 1995.
- PIETTE Jacques, *Alfred Boucher : 1850-1934 : l'œuvre sculpté*, Paris, Mare & Martin, 2014.
- PINGEOT Anne, *Degas, sculptures*, Paris, Imprimerie nationale, 1991.
- PINGEOT Anne, *Orsay – La sculpture*, Paris, Éditions Scala, 2003.
- POLETTI Michel, *Jean-Baptiste Carpeaux. L'homme qui faisait danser les pierres*, Montreuil, Gourcuff-Gradenigo, 2012.
- POMMIER Edouard, *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.
- PONTHUS Anne-Françoise, *La « Société Nouvelle » (1900-1914). Un réseau d'amis peintres et sculpteurs*, Sarrebruck, Éditions universitaires européennes, 2010.
- POTTS Alex, *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven-London, Yale university Presse, 2000.
- READ Benedict, *Victorian sculpture*, New Haven and London, published by Paul Mellon Centre for British Art by Yale University Press, 1982.
- READ Herbert, *Henry Moore, Sculptor*, Londres, Zwemmer, 1934.
- READ Herbert, *A Concise History of Modern Sculpture*, Londres, Thames & Hudson, 1964.
- REWALD John, *Degas, Works in Sculpture*, New-York, Pantheon Books, 1944.
- REWALD John, *The History of Impressionism*, New-York, Museum of Modern Art, 1961.
- REWALD John, *Degas Complete Sculpture*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts n°XXIX, 1990.
- RHEIMS Maurice, *L'Art 1900 ou le style Jules Verne*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1965.
- RHEIMS Maurice, *La Sculpture au XIX^e siècle*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1972.
- SAVY Nicole, *Les Petites Filles modernes*, Paris, Dossiers du musée d'Orsay, n°33, RMN, 1989.
- SCHERF Guilhem, *Houdon (1741-1828) : statues, portraits sculptés*, Paris, Musée du Louvre, Somogy, 2006.
- SCHLOSSER Julius von, *Histoire du portrait en cire*, Paris, Macula, [1922] 1997.
- SCHMIDT Diether, *Otto Dix im Selbstbildnis*, Berlin, Henschelverlag, 1981.
- SCHVALBERG, Sophie, *Le Modèle grec dans l'art français : 1815-1914*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- SCOLARI BARR Margaret, *Medardo Rosso*, New-York, Museum of Modern Art, 1963.

- SENNETT Richard, *Les Tyrannies de l'intimité*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- SIMMEL Georg, *Esthétique sociologique*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2007, traduit de l'allemand par Lambert Barthélémy, Michel Collomb et Philippe Marty.
- SIMONET-TENANT Françoise, *Le Journal intime. Genre et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, 2004.
- SKINNER Cornelia Ottis, *Madame Sarah Bernhardt*, Paris, Fayard, 1968, traduit de l'américain par Philippe Jullian.
- SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990.
- SOUSSLOFF Catherine, *Portraiture and the Birth of the Modern*, Durham et Londres, Duke University Press, 2006.
- SOYER Blanche-Augustine-Angèle dite baronne Staffe, *Le Cabinet de toilette*, Paris, Victor Havard, 1891.
- STEINBERG Leo, *Le Retour de Rodin*, Paris, Macula, [1971] 1991, traduit de l'américain par Michelle Tran Van Khai.
- TILLIER Bertrand, *La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine 1871-1914*, Seyssel, Champ Vallon, 2004.
- TILLIER Bertrand, *Les Artistes et l'affaire Dreyfus*, Ceyzérieu, Champ-Vallon, 2009
- TIREL Marcelle, *Rodin intime ou l'Envers d'une gloire*, Paris, Éditions du Monde nouveau, 1923.
- TUCKER William, *Early Modern Sculpture: Rodin, Degas, Matisse, Brancusi, Picasso, Gonzales*, New-York, Oxford University Press, 1974.
- VAN LENNEP Jacques, *Les Bustes de l'Académie royale de Belgique*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1993.
- VAN LENNEP Jacques, « le portrait sculpté depuis la Renaissance », in *Les Bustes de l'Académie royale de Belgique*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1993.
- VOTTERO Michaël, *La Peinture de genre en France, après 1850*, Rennes, PUR, 2012.
- VOVELLE Michel, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours, précédé de La Mort, état des lieux*, Paris, Gallimard, 2000.
- WALDMANN Emil, *Das Bildniss im 19. Jahrhundert*, Berlin, 1921.
- WENNBERG Bo, *French and Scandinavian Sculpture in the Nineteenth Century. A Study of Trends and Innovation*, Uppsala, 1978.
- WOODALL Joanna, *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester, Manchester University Press, 1997.
- WRONA Adeline, *Face au portrait. De Sainte-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann Editeurs, 2012.

ZILLHARDT Madeleine, *Louise Breslau et ses amis*, Paris, Edition des Portiques, 1932.

Ouvrages collectifs

Actes du colloque *Intime, intimité, intimisme*, Lille du 21 au 23 juin 1973, Lille, Université de Lille III, Lille, Éditions universitaires, 1976.

Actes de colloque Histoire de l'art du XIX^e siècle (1848-1914) : bilans et perspectives, Paris, École du Louvre – musée d'Orsay, 13-15 septembre 2007.

ARGENCOURT Louise d' et DRUICK Douglas W., *Un Autre XIX^e siècle. Peintures et sculptures de la collection de M. et M^{me} Joseph M. Tanenbaum*, Ottawa, Musées nationaux du Canada, 1978.

ARIÈS Philippe et DUBY Georges (directeurs de publication), *Histoire de la vie privée*, tome 4 : « De la Révolution à la Grande Guerre », Paris, Seuil, 1987.

BADEA-PAÛN Gabriel et ORMOND Richard, *Portrait de Société XVIII^e / XX^e*, Paris, Citadelle & Mazenod, 2007.

BAILLET Florence, REGNAULD Arnaud (directeurs de publication), *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*, Paris, M. Houdiard, 2011.

BARBILLON Claire et MOUQUIN Sophie (éditrices scientifiques), *Écrire la sculpture : de l'Antiquité à Louise Bourgeois*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.

BARBILLON Claire, CHEVILLOT Catherine, PACCOUD Stéphane et VIRASSAMYNAÏKEN Ludmila, *Sculptures du XVII^e au XX^e siècle : musée des beaux-arts de Lyon*, Paris, Somogy, 2017.

BARIDON Laurent et GUÉDRON Michel, *Corps et art : physionomie et physiologie dans les arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 1999.

BARTHE Georges (directeur de publication), *Le Plâtre : l'art et la matière*, actes du colloque de Cergy-Pontoise, octobre 2000, Paris, Creaphis, 2001.

BARTHÉLÉMY Sophie, DUPONT Valérie et TILLIER Bertrand (directeurs de publication), *Le Monumental : une valeur de la sculpture, du romantisme au post-modernisme*, acte du colloque, Dijon, La Nef, 6-7 décembre 2012, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2014.

BAUDRY Marie-Thérèse (directrice de publication), *Sculpture : méthode et vocabulaire*, Paris, Centre des monuments nationaux / Éditions du patrimoine, 2000 [4^e édition].

BOUVIER Pascal, BURNET Éliane, LENOIR-BELLE Catherine, *Sémiologie du secret : représentations du secret et de l'intime dans les arts et la littérature*, Malissard, Éditions Aleph, 2004.

BUTLER Ruth, LINDSAY Suzanne Glover, *European Sculpture of the Nineteenth Century, the Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue*, Washington, National Gallery, 2000.

- CHEVILLOT Catherine, MARGERIE Laure de (directrices de publication), *La Sculpture au XIX^e siècle. Mélanges pour Anne Pingeot*, Paris, Nicolas Chaudun, 2008.
- CHEVILLOT Catherine et PAPET Edouard (directeurs de publication), *Aux creux de la main : la médaille en France aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, musée d'Orsay, Skira Flammarion, 2012.
- CORBIN Alain (directeur de publication), *Histoire du corps*, tome 2 : « De la Révolution à la Grande Guerre », Paris, Seuil, 2005.
- CORBIN Alain (directeur de publication), *Histoire des émotions*, tome 2 : « Des Lumières à la fin du XIX^e siècle », Paris, Seuil, 2016.
- COUDREUSE Anne et SIMONET-TENANT Françoise (directrices de publication), *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- COULLARÉ Béatrice (directrice de publication), *Histoire de la médaille aux XIX^e et XX^e siècles*, Wetteren, Moneta, 2003.
- DANIELSSON Bengt et DANIELSON Marie-Thérèse, *Gauguin à Tahiti et aux îles Marquises*, Paris, Presses Pocket, 1988.
- FONSMARK Anne-Birgitte, HÉRAN Emmanuelle et SØNDERGAARD Sidsel aria, *Catalogue French Sculpture 2, Ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, 1999.
- FRISCH Victor, SHIPLEY Joseph Twadell, *Auguste Rodin. A Biography*, New-York, Frederick A. Stokes Co., 1939.
- GABORIT Jean-René et LIGOT Jack (directeurs de publication), *Sculptures en cire de l'ancienne Égypte à l'art abstrait*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1987.
- GROMONT Georges, FONTAINAS André et VAUXCELLES Louis, *Histoire générale de l'art français de la révolution à nos jours*, tome 2 : L'Architecture ; « La Sculpture », Paris, Librairie de France, 1925.
- IBRAHIM-LAMROUS Lila et MULLER Séverine, *L'Intimité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2005.
- KUNSTLER Charles et GOLDSCHIEDER Cécile, *La Sculpture contemporaine, 1900-1960*, volume 1, Paris, Éditions de l'Illustration, 1961.
- LEBOVICI Elisabeth (sous la direction de), *L'Intime*, Paris, ENSBA, 2004.
- LE MEN Ségolène et MAGNIEN Aline (directrices de publication), *La Statuaire publique au XIX^e siècle*, actes de colloque, Nanterre, Université de Paris X, 16 et 17 novembre 2000, Paris, Editions du Patrimoine, 2005.
- LE NORMAND ROMAIN Antoinette et PACHET Pierre, *Du Fragment*, Paris, Éditions Orphys, 2011.
- LISTA Giovanni (éditeur scientifique), *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1973.

- MOLA Paola et VITTUCCI Fabio, *Medardo Rosso. Catalogo ragionato della scultura*, Milano, Skira, 2009.
- MUNK Jens Peter et REENBERG Holberg, *Catalogue French Sculpture 1*, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, 1993.
- PARAVICINI BAGLIANI Agostino, SPIESER Jean-Michel, WIRTH Jean, *Le Portrait : la représentation de l'individu*, Florence, Ed. del Galluzzo, 2007.
- PINGEOT Anne et HORVAT Frank, *Degas. Sculptures*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.
- POIVERT Michel, « Le goût des visages », in *Brève Histoire de la photographie*, Paris, Hazan, 2015.
- POLETTI Michel, RICCHARME Alain, *Jean-Baptiste Carpeaux sculpteur, catalogue raisonné de l'œuvre édité*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2003.
- POUZOLET Christine (directrice de publication), *La Culture de l'intime : autour de Virginia Woolf, Valéry Larbaud, Arthur Schntzler*, Montpellier, Université Paul-Valéry Montpellier III, 2005.
- RECHT Roland, SÉNÉCHAL Philippe, BARBILLON Claire et MARTIN François-René (éciteurs scientifiques), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, actes de colloque, Paris, INHA et Collège de France, 2-5 juin 2004, Paris, La Documentation française, 2008.
- RIALLAND Ivanne (directrice de publication), *Écrire la sculpture XIX^e-XX^e siècles*, actes de colloque, Paris, École normale supérieure et Université Paris IV Sorbonne, 16-18 juin 2011, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- RIVIÈRE Anne, GAUDICHON Bruno et GHANASSIA Danielle, *Camille Claudel : catalogue raisonné*, Paris, Adam Biro, (3^e édition augmentée) 2001.
- SANCHEZ Pierre (éditeur scientifique) et MESLAY Olivier (préfacier), *Dictionnaire du Salon d'Automne 1903-1945*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2006.
- THUILLIER Jacques, CASO Jacques de, WARD-JACKSON Philipp, BUTLER Ruth *et alii.*, *La Sculpture du XIX^e siècle, une mémoire retrouvée. Les fonds de sculpture*, actes des rencontres de l'École du Louvre, avril 1986, Paris, La Documentation française, 1986.
- WAT Pierre (directeur de publication), *Portraits d'ateliers, un album de photographie fin de siècle*, Paris-Grenoble, INHA-ELLUG, 2013.
- WATTEAU Diane (directrice de publication), *Vivre l'intime : dans l'art contemporain*, actes du colloque « L'intime sous tension, transparence et dissolution du sujet », Nîmes, Carré d'art-Musée d'art contemporain, 11 et 12 juin 2004, Paris, Thalia éditions, 2010.

Catalogues d'expositions

- L'Art intime*, Paris, Galerie Marcel Bernheim, 10 décembre 1912 – 7 janvier 1913.
- Le Décor de la vie sous la III^e République de 1870 à 1900*, avril – juillet 1933.
- Cent ans de portraits français (1800-1900) au profit de la Société des Amis du Louvre*, Paris, Bernheim Jeune, 15 octobre – 12 novembre 1934.
- Le Portrait sculpté*, Paris, Galerie de Paris, 1^{er} – 14 février 1935.
- Portraits français*, Paris, Galerie Charpentier, 1945.
- La Sculpture de plein air de Belgique, première exposition biennale d'ensemble*, Anderlecht, jardin du musée de la maison d'Érasme, 1^{er} – 30 juin 1946.
- Henri Matisse : chapelle, peintures, dessins, sculptures*, Paris, Maison de la Pensée française, 5 juillet – 24 septembre 1950.
- KAHN Suzanne (directrice de publication), *J.-B. Carpeaux (1827-1875)*, Paris, musée du Petit-Palais, 1955-1956, Paris, les Presses artistiques, 1956.
- Le Second Empire de Winterhalter à Renoir*, Paris, musée Jacquemart André, mai – juin 1957.
- MURCIAUX Christian, *La Princesse Mathilde et son temps*, Florence, Palazzo Strozzi, 1959, Paris, 1959.
- SCHNEIDER Pierre, *La Sculpture de peintre. Bronzes de Riopelle*, Paris, Galerie Jacques Dubourg, 22 février – 22 mars 1962, Paris, J. Dubourg, 1962.
- Beethoven et Bourdelle*, Paris, musée Bourdelle, 29 mai – 15 septembre 1970, Paris, musée Bourdelle, 1970.
- DUFET Michel, *La Bande à Schnegg*, Paris, musée Bourdelle, juin – septembre 1974, Paris, les Presses artistiques, 1974.
- Portraits français XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Galerie Schmidt, 1974.
- BEYER Victor (directeur de publication), *Sur les traces de Jean-Baptiste Carpeaux*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 11 mars – 5 mai 1975, Paris, Éditions des musées nationaux, 1975.
- POISSON Florence, *Jean-Baptiste Carpeaux, sa famille et ses amis*, Courbevoie, musée Roybet-Fould, 20 novembre 1975 – 15 janvier 1976, Paris, les Presses artistiques, 1976.
- Visages du Dix-Neuvième Siècle*, Galerie Jacques Fischer-Chantal Kiener, décembre 1977.
- HIESINGER Kathryn B., RISHEL Joseph, BEYER Victor et MOULIN Jean-Marie (directeurs de publication), *L'Art en France sous le Second Empire*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1^{er} octobre – 26 novembre 1978, Detroit, Detroit Institute of Arts, 18 janvier – 18 mars 1979, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 11 mai – 13 août 1979, Paris, Réunion des musées nationaux, 1979.
- FUSCO Peter et JANSON Horst W. (éditeurs scientifiques), *The Romantics to Rodin: French 19th Century Sculpture from North American Collections*, Los-Angeles, Los-Angeles county museum of arts, 4 mars – 25 mai 1980, Minneapolis, Minneapolis Institute of arts,

- 25 juin – 21 septembre 1980, Detroit, Detroit institute of arts, 27 octobre 1980 – 4 janvier 1981, Indianapolis, Indianapolis museum of art, 22 février – 29 avril 1981, Los Angeles, Los Angeles County Museum et New York, G. Braziller, 1980.
- VIÉVILLE Dominique (sous la direction de), *De Carpeaux à Matisse la sculpture française de 1850 à 1914 dans les musées et les collections publiques du Nord de la France*, Calais, musée des Beaux-arts, 18 mars – 6 juin 1982, Lille, musée des Beaux-arts, 15 juin – 31 août 1982, Arras, musée des Beaux-arts, ancienne abbaye Saint-Waast, 15 septembre – 15 novembre 1982, Boulogne-sur-Mer, musée des Beaux-arts et d'Archéologie, 1^{er} décembre 1982 – 1^{er} février 1983 et Paris, musée Rodin, février-avril 1983, Lille, Édition de l'Association des conservateurs de la région Nord-Pas-de-Calais, 1982.
- Laprade et Bourdelle vers 1900*, Paris, musée Bourdelle, juin – octobre 1983, Paris, musée Bourdelle, 1983.
- Portraits and Figures in Painting and Sculpture 1570-1870*, Londres, Heim Gallery, 15 juin – 26 août 1983.
- Rodin and the French Genius. 100 years of Figurative Sculpture*, Bruton, Bruton Gallery, 1 octobre – 29 octobre 1983, New-York, Noortman & Brod, 18 novembre 1983 – janvier 1984, Somerset, Bruton Gallery, 1984.
- BILLETTER Erika, *L'Autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image. Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie : Maler und Photographien im Dialog mit sich selbst*, Lausanne, musée cantonal des Beaux-arts, 18 janvier – 24 mars 1985, Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 19 avril – 9 juin 1985, Berlin, Akademie der Künste, 1^{er} septembre – 6 octobre 1985, Lausanne, musée cantonal des Beaux-arts, 1985.
- PINGEOT Anne (directrice de publication), *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril – 28 juillet 1986, Paris, Réunion des musées nationaux, 1986.
- Degas scultore*, Rome, Campidoglio, Palazzo dei Conservatori, 26 septembre – 25 décembre 1986.
- SHACKELFORD George T.M. et TAVENER HOLMES Mary (directeurs de publication), *Le Portrait en France 1700-1900*, Houston, Museum of Fine Arts, 12 octobre 1986 – 25 janvier 1987, Orlando, Harcourt Brace Jovanovich.
- HEILBRUN Françoise et NÉAGU Philippe, *Pierre Bonnard, photographe*, Paris, musée d'Orsay, 26 octobre 1987 – 25 janvier 1988, Paris, P. Sers et Réunion des musées nationaux, 1987.
- RECHT Roland, *À qui ressemblons-nous ? : le portrait dans les Musées de Strasbourg*, Strasbourg, Ancienne douane, 22 avril – 31 juillet 1988, Strasbourg, Éditions des musées de la Ville de Strasbourg, 1988.
- LE NORMAND ROMAIN, Antoinette (directrice de publication), « *L'Âge mur* » de *Camille Claudel*, Paris, musée d'Orsay, 27 septembre 1988 – 8 janvier 1989 et Lyon, musée des Beaux-arts, 1^{er} février-30 avril 1989, Paris, Réunion des musées nationaux, 1988.

- CHEVILLOT, Catherine, *Emmanuel Fremiet. La main et le multiple*, Dijon, musée des Beaux-arts, 5 novembre 1988 – 16 janvier 1989 et Grenoble, musée de Grenoble, 23 février – 30 avril 1989, Dijon, musée des Beaux-arts et Grenoble, musée de Grenoble, 1988.
- Le Monde des intimistes. Le bonheur quotidien*, Saitama (Japon), The Museum of Modern Art, 5 août – 20 octobre 1989.
- BRETELL Richard et CACHIN Françoise (directeurs de publication), *Gauguin*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 janvier – 24 avril 1989, Paris, Réunion des musées nationaux, 1989.
- PINGEOT Anne (directrice de publication), *Le Corps en morceaux*, Paris, musée d'Orsay, 5 février – 3 juin 1990, Francfort, Schirn Kunsthalle, 23 juin – 26 août 1990, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.
- GAICH Catherine, KAUF-LOCQUENEUX Isabelle, CHAPPEY Frédéric *et alii.*, *Denys Puech 1854-1942*, Rodez, musée Denys Puech, 24 décembre 1992 – 30 août 1993, Rodez, musée Denys Puech, 1993.
- CHEVILLOT Catherine, COLAS Liliane et PINGEOT Anne (directrices de publication), *François Pompon : 1855-1933*, Dijon, musée des beaux-arts, 28 mai – 26 septembre 1994, Rodez, musée Denys Puech, juin – septembre 1995, Paris, Gallimard-Electa, 1994.
- WIVEL Mikael (éditeur scientifique), *Degas intime*, Charlottenlund, Ordrupgaard museum, 14 octobre-31 décembre 1994, Ordrupgaard, Ordrupgaardsamlingen, 1994.
- BLÜHM Andreas (directeur de publication), *The Colour of Sculpture: 1840-1910*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 26 juillet – 17 novembre 1996, Leeds, Henry Moore Institute, 13 décembre 1996 – avril 1997, Amsterdam, Van Gogh Museum, 1996.
- BELLANGER Patrice (directeur de publication), *Jean-Joseph Carriès (1855-1894)*, Paris, Galerie Patrice Bellanger, 6 – 29 novembre 1997, Paris, Galerie Patrice Bellanger, 1997.
- PRAT Jean-Louis, *La Sculpture des peintres : Honoré Daumier, Edgar Degas, Paul Gauguin, Pierre-Auguste Renoir*, Saint-Paul, Fondation Maeght, 2 juillet – 19 octobre 1997, Saint-Paul, Fondation Maeght, 1997.
- DU VIGNEAU Sabine, *Degas, Boldini, Toulouse-Lautrec... Portraits inédits par Michel Manzi*, Bordeaux, musée Goupil, 30 mai – 30 août 1997 et Albi, musée Toulouse-Lautrec, 4 octobre-7 décembre 1997, Paris, Somogy, 1997.
- LE NORMAND ROMAIN Antoinette, *1898 : le Balzac de Rodin*, Paris, musée Rodin, 16 juin-13 septembre 1998, Paris, musée Rodin, 1998.
- Pierre-Victor Dautel, 1873-1951, graveur en médaille, 1^{er} Grand Prix de Rome en 1902 : les détails d'un art intime*, Valenciennes, galerie de l'École des Beaux-arts, 19 septembre – 3 octobre 1998, Valenciennes, Éditions de l'Aquarium agnostique, 1998.
- CHAPPEY Frédéric et PRÉVOST-MARCILHACY Pauline (directeurs de publication), *Face à face : portraits d'artistes dans les collections d'Île de France*, Mantes-la-Jolie, musée de l'Hôtel-Dieu, 18 octobre 1998 – 31 janvier 1999, Saint-Denis, musée d'art et d'histoire, 4

- mars – 31 mai 1999, Meaux, musée Bossuet, 26 juin – 27 septembre 1999, Paris, Somogy, 1998.
- JUMEAU-LAFFOND Jean-David, *Les Peintres de l'âme, le symbolisme idéaliste de France*, Bruxelles, musée d'Ixelles, 15 octobre – 31 décembre 1999, Gand, Snoeck, 1999.
- MARGERIE Laure de et RAMADE Patrick, *Carpeaux peintre*, Valenciennes, musée des beaux-arts, 8 octobre 1999 – 3 janvier 2000, Paris, musée du Luxembourg, 24 janvier – 1^{er} avril 2000, Amsterdam, Van Gogh Museum, 21 avril – 27 août 2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.
- PIETTE Jacques, *Alfred Boucher 1850-1934, sculpteur humaniste*, Nogent-sur-Seine, musée Paul Dubois-Alfred Boucher, 27 mai 2000 – 29 octobre 2000, Nogent-sur-Seine, 2000.
- KOSINSKI Dorothy M. (directrice de publication), *The Artist and the Camera: Degas to Picasso*, San Francisco, museum of modern art, 2 octobre 1999 – 4 janvier 2000, Dallas, museum of modern art, 1^{er} février – 7 mai 2000, Bilbao, Fundación del museo Guggenheim, 12 juin – 10 septembre 2000, Londres, Yale University Press, 1999.
- ULMER Renate (directrice de publication), « *Art Nouveau* », *Symbolismus und Jugendstil in Frankreich*, Darmstadt, Mathildenhöhe, 24 octobre 1999 – 13 février 2000, Stuttgart, Arnoldsche, 1999.
- THIÉBAUT Philippe (directeur de publication), *1900*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 14 mars – 26 juin 2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.
- SPIES Werner, *Picasso sculpteur*, Paris, Centre Pompidou, 8 juin – 25 septembre 2000, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2000.
- HAURIE Béatrice (directrice de publication), *Sculptures de Carpeaux à Rodin*, Mont-de-Marsan, musée Despiau-Wlérick, 23 juin – 8 octobre 2000, Mont-de-Marsan, musées de Mont-de-Marsan, 2000.
- TENEUILLE Marie-Dominique de (directrice de publication), *Le comte de Nieuwerkerke : art et pouvoir sous Napoléon III*, Compiègne, Musée national du Château de Compiègne, 6 octobre 2000 – 8 janvier 2001, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.
- BRETELL Richard, *Impressions, peindre dans l'instant : les impressionnistes en France 1860-1890*, Paris, Hazan, 2000. Publié à l'occasion de l'exposition : *Impression, Painting quickly in France, 1860-1890*, Londres, National Gallery, 1^{er} novembre 2000 – 28 janvier 2001, Amsterdam, Van Gogh Museum, 2 mars – 20 juin 2001, Williamstown, Clark Art Institute, 16 juin – 9 septembre 2001.
- GAUTHERIN Véronique, *L'Œil et la main - Bourdelle et la photographie*, Paris, musée Bourdelle, 17 novembre 2000 – 18 février 2001, Paris, Éditions Éric Kohler, 2000.
- PIANTONI Gianna et PINGEOT Anne (directrices de publication), *Italie – L'art italien à l'épreuve de la modernité 1880-1910*, Rome, Galleria nazionale d'arte moderna, 22 décembre 2000 – 11 mars 2001, Paris, musée d'Orsay, 9 avril – 15 juillet 2001, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

Portrait. Le Portrait dans les collections des Musées Rhône-Alpes, Valence, musée des beaux-arts, 24 juin - 23 septembre 2001.

PAPET Édouard (directeur de publication), *À fleur de peau, le moulage sur nature au XIX^e siècle*, Paris, musée d'Orsay, 29 octobre 2001-27 janvier 2002, Leeds, Henry Moore Institute, 16 février-19 mai 2002, Hambourg, Kunsthalle, 14 juin – 1^{er} septembre 2002, Ligornetto, Museo Vela, Office fédéral de la culture, 14 septembre – 17 novembre 2002, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001.

Hauptsache Köpfe : plastische Porträts von der Renaissance bis zur Gegenwart aus der Skulpturensammlung, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, 21 décembre 2001 – 3 avril 2002.

HÉRAN Emmanuelle, *Le Dernier Portrait*, Paris, musée d'Orsay, 5 mars – 26 mai 2002, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.

LOBSTEIN Dominique, HÉRAN Emmanuelle et RIVIÈRE Anne (éditeurs scientifiques), *Des Amitiés modernes. De Rodin à Matisse. Carolus-Duran et la Société nationale des beaux-arts 1890-1905*, Roubaix, La Piscine – musée d'Art et d'Industrie André-Diligent, 9 mars – 9 mai 2003, Paris, Somogy, 2003.

COOPER Harry et HECKER Sharon (directeurs de publication), *Medardo Rosso: Second Impressions*, Cambridge, Fogg Art Museum of the Harvard University Art Museums, 19 juillet – 26 octobre 2003, Saint-Louis, Saint-Louis Art Museum, 21 novembre 2003 – 15 février 2004, Dallas, Nasher Sculpture Center, 3 avril – 20 juin 2004, New Haven, Londres, Yale University Press, 2003.

BALIGAND Françoise et COUSTOL Catherine (directrices de publication), *Aman-Jean. 1858-1936. Songes de femmes*, Douai, musée de la Chartreuse, 18 octobre 2003 - 18 janvier 2004, Carcassonne, musée des beaux-arts, 7 février – 7 mai 2004, Bourg-en-Bresse, Monastère royal de Brou, 18 septembre – 12 décembre 2004, Lectoure, Éditions Le Capucin, 2003.

CARTIER-BRESSON Henri (préfateur) et JAEGER Jean-François (postfateur), *Bonnard, Degas, Vuillard photographes*, Paris, Galerie Jeanne Bucher, 30 octobre – 15 décembre 2003, Paris, Cercle d'Art, 2003.

WEISS Jeffrey S., FLETCHER Valerie J. et TUMA Kathryn A., *Picasso : The Cubist Portraits of Fernande Olivier*, Washington, National Gallery of Art, 1^{er} octobre 2003-18 janvier 2004, Dallas, Nasher Sculpture Center, 15 février – 9 mai 2004, Oxford, Princeton University Press, 2003.

JEAMMET Violaine (directrice de publication), *Tanagra. Mythe et archéologie*, Paris, musée du Louvre, 15 septembre 2003 – 5 janvier 2004, Montréal, musée des beaux-arts, 5 février 2004 – 9 mai 2005, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003.

La Maternité dans l'art, Paris, galerie Sparts, 14 juin – 20 juin 2004.

GAFFORY Marie-Christine (directrice de publication), *Au temps de Mallarmé, le Faune*, Vulaines-sur-Seine, musée départemental Stéphane Mallarmé, 10 octobre 2004 – 2 janvier 2005, Vulaines-sur-Seine, musée départemental Stéphane Mallarmé, 2004.

- PEROT Jacques (directeur de publication), *La Pourpre et l'exil. L'Aiglon (1811-1832) et le Prince impérial (1856-1879)*, Compiègne, musée national du château, 25 novembre 2004 – 7 mars 2005, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004.
- FONT-RÉAULX Dominique de, *Dans l'Atelier*, Paris-Milan, musée d'Orsay-5 Continents éditions, 2005. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition « Dans l'atelier », Paris, musée d'Orsay, 15 février-15 mai 2005.
- LE NORMAND ROMAIN Antoinette (directrice de publication), *Camille Claudel et Rodin : la rencontre de deux destins*, Québec, musée national des beaux-arts du Québec, 26 mai – 11 septembre 2005, Detroit, Detroit Institute of Arts, 2 octobre 2005 – 5 février 2006, Martigny, Fondation Gianadda, 3 mars – 15 juin 2006, Paris, Hazan, 2005.
- RIVIÈRE Anne, *Jane Poupelet 1874-1932, « la beauté dans la simplicité »*, Roubaix, La Piscine-musée d'Art et d'Industrie André Diligent, 15 octobre 2005 – 15 janvier 2006, Bordeaux, musée des beaux-arts, 24 février – 4 juin 2006, Mont-de-Marsan, musée Despiau-Wlérick, 24 juin – 2 octobre 2006, Paris, Gallimard, 2005.
- CATE Philip Dennis, *Breaking the Mold: Sculpture in Paris from Daumier to Rodin*, New Brunswick, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 23 octobre 2005 – 12 mars 2006.
- OCKMAN Carol et SILVER Kenneth E., *Sarah Bernhardt, The Art of High Drama*, New-York, The Jewish Museum, 2 décembre 2005 – 2 avril 2006, New Haven, Yale University Press, 2005.
- MUNK Jacqueline et PAGÉ Françoise, *Pierre Bonnard : l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2 février – 7 mai 2006, Paris, Paris-musées, 2006.
- OYA Mina, LE NORMAND ROMAIN Antoinette, RAPETTI Rodolphe et HÉRAN Emmanuelle (directeurs de publication), *Auguste Rodin – Eugène Carrière*, Tokyo, musée national d'Art occidental, 6 mars – 4 juin 2006 et Paris, musée d'Orsay, 11 juillet – 1^{er} octobre 2006, Paris, Flammarion, 2006.
- ALLARD Sébastien, ARRADA Amar, BAKER Malcolm *et alii.*, *Portraits publics portraits privés 1770-1830*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 4 octobre 2006 – 9 janvier 2007, Londres, The Royal Academy of Arts, 3 février – 20 avril 2007, New-York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 18 mai – 10 septembre 2007, Paris, Réunion des musées nationaux, 2006.
- HOLSTEN Siegmund et TRAUT Nina, *Elegant. Von Houdon bis Rodin : Französische Plastik des 19. Jahrhunderts*, Karlsruhe, Staatlichen Kunsthalle, 28 avril – 26 août 2007, Heidelberg, Kehrer, 2007.
- LEMOINE Colin et LAFFON Juliette, *Antoine Bourdelle (1861-1929). D'un siècle à l'autre. L'eurythmie de la modernité*, Exposition itinérante au Japon et en Corée (Kitakyushu, Niigata, Takamatsu, Iwaki, Nagoya et Séoul), 9 juin 2007 – juin 2008, Tokyo, Brain Trust, 2007.
- SIMIER Amélie (directrice de publication), *Jean Carriès (1855-1894). La matière de l'étrange*, Paris, Petit Palais, 11 octobre 2007 – 27 janvier 2008, Paris, Paris-musées, 2007.

- CHARPENTIER-DARCY Madeleine, HÉRAN Emmanuelle, MASSÉ Marie-Madeleine, et MOREL Dominique, *Alexandre Charpentier (1856-1909). Naturalisme et Art Nouveau*, Paris, musée d'Orsay, 22 janvier – 13 avril 2008, Bruxelles, musée communal d'Ixelles, 29 mai – 31 août 2008, Paris, musée d'Orsay, 2007.
- PAPET Édouard (directeur de publication), *Masques : de Carpeaux à Picasso*, Paris, musée d'Orsay, 21 octobre 2008 – 1^{er} février 2009, Darmstadt, Institut Mathikdenhöhe, 8 mars – 7 juin 2009, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, 7 août – 1^{er} novembre 2009, Paris, Hazan, 2008.
- CLAUSTRAT Frank et SCOTTEZ DE WAMBRECHIES Annie (directeurs de publication), *Échappées nordiques*, Lille, Palais des Beaux-Arts, 10 octobre 2008 – 11 janvier 2009, Paris, Somogy, 2008.
- ALBINSON Cassandra A. et BRIGGS Jo, *Dalou in England: Portraits of Womanhood, 1871-1879*, Leeds, Henry Moore Institute, 22 novembre 2008 – 22 février 2009, New Haven, Yale Center for British Art, 11 juin – 23 août 2009, New Haven, Yale Center for British Art, 2009.
- CHEVILLOT Catherine (directrice de publication), *Oublier Rodin ? La sculpture à Paris, 1905-1914*, Paris, musée d'Orsay, 10 mars – 31 mai 2009, Madrid, Fundación Mapfre, 23 juin – 4 octobre 2009, Paris, Hazan, 2009.
- MAGNIEN Aline, MARRAUD, Hélène et TORTONESE Paolo, *Rodin : la fabrique du portrait. Rodin face à ses modèles*, Paris, musée Rodin, 10 avril – 23 août 2009, Angers, musée des beaux-arts, 4 décembre 2009 – 28 mars 2010, Amiens, musée de Picardie, 5 juin – 5 septembre 2010, Paris, Flammarion, 2009.
- PARSHALL Peter W., *The Darker Side of Light. Arts of Privacy, 1850-1900*, Los Angeles, Hammer Museum, 5 avril – 28 juin 2009, Washington, National Gallery of Art, 1^{er} octobre 2009 – 10 juin 2010, Washington, National Gallery of Art, 2009.
- PULVENIS DE SELIGNY Marie-Thérèse et LEHNI Nadine, *Matisse & Rodin*, Nice, musée Matisse, 20 juin – 27 septembre 2009 et Paris, musée Rodin, 22 octobre 2009 – 28 février 2010, Paris, Éditions du musée Rodin, 2009.
- BÜCKLING Maraike et SCHERF Guilhem (directeurs de publication), *Jean-Antoine Houdon : la sculpture sensible*, Francfort, Liebieghaus Skulpturensammlung, 29 octobre 2009 – 28 février 2010, Montpellier, musée Fabre, 17 mars – 27 juin 2010, Paris, Somogy, 2010.
- BRÉON Emmanuel (directeur de publication), *Les Enfants modèles. De Claude Renoir à Pierre Arditi*, Paris, musée de l'Orangerie, 24 novembre 2009 – 8 mars 2010, Paris, Réunion des musées nationaux, 2009.
- FOREST Marie-Cécile et PINGEOT Anne, *Gustave Moreau : l'homme aux figures de cire*, Paris, musée national Gustave Moreau, 10 février – 17 mai 2010, Paris, Somogy, 2010.
- CHEVILLOT Catherine, GAUDICHON Bruno, PINGEOT Anne et alii., *Degas sculpteur*, Roubaix, La Piscine-Musée d'art et d'industrie André Diligent, 8 octobre 2010 – 16 janvier 2011, Paris Gallimard, 2010.

- RIVIÈRE Anne (directrice de publication), *Sculpture 'elles : les sculpteurs femmes du XVIII^e siècle à nos jours*, Boulogne-Billancourt, musée des Années Trente, 12 mai – 2 octobre 2011, Paris, Somogy, 2011.
- CHARDEAU Gilles, LEMOINE Serge, MONDENARD Anne de *et alii.*, *Dans l'intimité des frères Caillebotte : peintre et photographe*, Paris, musée Jacquemart-André, 6 octobre 2011 – 8 janvier 2012, Paris, Skira-Flammarion, 2011.
- DUSSOL Dominique, *Napoléon III et Eugénie reçoivent à Fontainebleau : l'art de vivre sous le Second Empire*, Bordeaux du 9 décembre 2011 – 5 mars 2012, Fontainebleau, château, 31 mars – 2 juillet 2012, Paris, Faton, 2012.
- ROQUEBERT Anne, SHACKELFORD George T. M., REY Xavier *et alii.*, *Degas et le nu*, Boston, Museum of Fine Arts, 9 octobre 2011-5 février 2012, Paris, musée d'Orsay, 13 mars – 1^{er} juillet 2012, Paris, Hazan, 2012.
- BLUMENFELD Carole, DAUMAS Maurice, HEMERY Axel et RAND Richard, *Petits théâtres de l'intime : la peinture de genre française entre Révolution et Restauration*, Toulouse, musée des Augustins, 22 octobre 2011 – 22 janvier 2012, Toulouse, musée des Augustins, 2012.
- De Daumier à Giacometti, la sculpture des peintres, 1850-1950*, Saint-Tropez, musée de l'Annonciade, 7 juillet – 8 octobre 2012, Gand, Snoeck Éditeurs, 2012.
- NÉOUZE Mathieu, *Sculptures 1880-1910*, Paris, Galerie Mathieu Néouze, 19 septembre – 20 octobre 2012, Montreuil, imprimerie Stipa, 2012.
- BONNET Alain (directeur de publication), *L'Artiste en représentation, images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, La Roche-sur-Yon, musée municipal, 15 décembre 2012 – 23 mars 2013 et Laval, Musées de Laval, 15 avril – 15 octobre 2013, Lyon, Fage éditions, 2012.
- SIMIER Amélie (directrice de publication), *Dalou le sculpteur de la République*, Paris, musée du Petit-Palais, 18 avril – 13 juillet 2013, Paris, Paris-musées, 2013.
- FINANCE Laurence de et LENFANT Carole (directrices de publication), *Dans l'Intimité de l'atelier. Geoffroy-Dechaume (1816-1892) sculpteur romantique*, Paris, Cité de l'Architecture, 24 avril – 23 septembre 2013, Arles, H. Clair, 2013.
- LE BAIL Emmanuelle, *Édouard Dantan 1848-1897 : peintre des ateliers, des figures et des rivages*, Saint-Cloud, musée des Avelines, 10 octobre 2013 – 2 mars 2014, Saint-Cloud, musée d'Art et d'Histoire de Saint-Cloud, 2013.
- CANTARUTTI Stéphanie, *Bourdelle*, Paris, Éditions Alternatives, 2013. Cet ouvrage accompagne l'exposition *Bourdelle intime*, Paris, musée Bourdelle 13 novembre 2013 – 23 février 2014.
- PICARD, Pascale (directrice de publication), *Rodin, la lumière de l'antique*, Arles, musée départemental Arles antique, 6 avril – 1^{er} septembre 2013 et Paris, musée Rodin, 19 novembre 2013 – 16 février 2014, Paris, Gallimard, 2013.

- COLLET Isabelle, LOBSTEIN Dominique (éditeurs scientifiques), *Paris 1900 : La ville spectacle*, Paris, musée du Petit Palais, 2 avril – 17 août 2014, Paris, Paris-musées, 2014.
- GAUDICHON Bruno, RIVIÈRE Anne, *Camille Claudel : au miroir d'un art nouveau*, Roubaix, La Piscine – musée d'art et d'industrie André Diligent, 8 novembre 2014 – 8 février 2015, Paris, Gallimard, 2014.
- LANEYRIE-DAGEN Nadeïje et VIGARELLO Georges, *La Toilette : naissance de l'intime*, Paris, musée Marmottan-Monet, 12 février – 5 juillet 2015, Paris, Hazan, 2015.
- CAHN Isabelle, *Pierre Bonnard (1867-1947). Peindre l'Arcadie*, Paris, musée d'Orsay, 16 mars – 19 juillet 2015, Paris, Hazan, 2015.
- MUNRO Jane, *Mannequin d'artiste, Mannequin fétiche*, Paris, musée Bourdelle, 1^{er} avril – 12 juillet 2015, Paris, Paris-musées, 2015.
- BOGH Mikkel, *Closer: Intimacies in Art 1730-1930*, Copenhague, Statens Museum for Kunst, 11 février – 8 mai 2016, Copenhague, Statens Museum for Kunst, 2016.
- DESVEAUX Delphine, GALLEGO CUESTA Susana et REYNAUD Françoise (directrices de publication), *Dans l'Atelier. L'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons*, Paris, musée du Petit-Palais, 5 avril – 17 juillet 2016, Paris, Paris-musées, 2016.
- BARBILLON Claire, GODEAU Jérôme et SIMIER Amélie (directeurs de publication), *Bourdelle et l'Antique. Une passion moderne*, Paris, musée Bourdelle, 4 octobre 2017 – 4 février 2018, Paris, Paris-musées, 2017.

Articles d'ouvrages collectifs et de catalogues d'exposition

- BAILLY Jean-Christophe, « Station debout », in *Tenir debout*, Valenciennes, musée des beaux-arts, 5 novembre 2010 – 6 mars 2011, p. 133-140.
- BARBILLON Claire, « Recherches sur les monuments publics sculptés : sources d'archives et bibliographie », in LE MEN Ségolène et MAGNIEN Aline (dir.), *La Statuaire publique au XIX^e siècle*, Paris, Centre des monuments nationaux : Monum, Éditions du Patrimoine, 2004, p. 198-211.
- BARBILLON Claire, « Que disent les descriptions de portraits sculptés au XIX^e siècle ? », in BONFAIT Olivier (dir.) *La Description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*, actes de colloque, Rome, Villa Médicis, Académie de France à Rome 13 – 15 juin 2004, Paris, Somogy, 2004, p. 229-248.
- BARBILLON Claire, « Le sculpteur et sa sculpture... sculptés », in *La Sculpture au XIX^e siècle. Mélanges pour Anne Pingeot*, Paris, Nicolas Chaudun, 2008, p. 378-385.
- BARBILLON Claire, « La critique de la sculpture autour de 1895, le cas du *Monument aux Morts* d'Albert Bartholomé, 1889-1899 », in MÉNEUX Catherine (dir.), *Regards de critiques d'art, Autour de Roger Marx (1859-1913)*, actes du colloque « Autour de Roger Marx (1859-1913), critique et historien de l'art », Nancy et Paris, INHA, 31 mai – juin 2006, Paris INHA, éditions Kimé, 2008.

- BARBILLON Claire, « Polylithe ou polychrome, les résistances à la couleur chez les théoriciens de la sculpture en France et en Grande-Bretagne au XIX^e siècle », in EXTERMANN Grégoire et VARELA BRAGA Ariane (éditeurs scientifiques) *Splendor Marmoris, I colori del marmo, tra Roma e Europa, da Paolo III a Napoleone III*, a curi di Grégoire Extermann e Ariane Variela Braga, De Luca editori, 2016, p. 469-476.
- BEAUVERD Jean, « Problématique de l'intime », actes du colloque *Intime, intimité, intimisme*, Lille du 21 au 23 juin 1973, Lille, Université de Lille III, 1976, p. 15-46.
- BECKER Jane R., « Medardo Rosso: Photographing, Sculpture and Sculpting Photography », in catalogue d'exposition *The Artist and the Camera: Degas to Picasso*, San Francisco, Museum of Modern Art, 2 octobre 1999 – 4 janvier 2000, Dallas, Museum of Modern Art, 1^{er} février – 7 mai 2000, Bilbao, Fundación del museo Guggenheim, 12 juin – 10 septembre 2000, p. 159-175.
- BELLANGER Patrice, « Bingen / Carriès : le renouveau de la fonte à cire perdue », dans catalogue d'exposition *Jean Carriès (1855-1894). La matière de l'étrange*, Paris, Petit Palais, 11 octobre 2007 – 27 janvier 2008, p. 59-67.
- BIRCK Jean-Benoit et MATTIUSSI Véronique, « Mon visage et votre génie. Réception et déception... », in catalogue d'exposition *Rodin : la fabrique du portrait. Rodin face à ses modèles*, Paris, musée Rodin, 10 avril-23 août 2009, Angers, musée des beaux-arts, 4 décembre 2009 – 28 mars 2010, Amiens, musée de Picardie, 5 juin – 5 septembre 2010, p. 81-111.
- BLANCHETIÈRE François, « Hanako, la mort dans les yeux », catalogue d'exposition *Masques : de Carpeaux à Picasso*, Paris, musée d'Orsay, 21 octobre 2008 – 1^{er} février 2009, Darmstadt, Institut Mathikdenhöhe, 8 mars – 7 juin 2009, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, 7 août-1^{er} novembre 2009, p. 104-109.
- BOLLOCH Joëlle, « Photographie après décès : pratique, usages et fonctions », in catalogue d'exposition *Le dernier portrait*, Paris, musée d'Orsay, 5 mars – 26 mai 2002, p. 112-145.
- BONNET Alain, « La transfiguration de l'artiste », *L'Artiste en représentation, images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, Lyon, Fage éditions, 2012, p. 7-24. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition *L'artiste en représentation, images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, La-Roche-sur-Yon, musée de La-Roche-sur-Yon, 15 décembre 2012 – 23 mars 2013, Laval, musée de Laval, 15 avril – 15 octobre 2013.
- BOYER Charles-Arthur, « Architecture, intimité, promiscuité. L'évolution de l'espace domestique en France du Moyen-Âge au XIX^e siècle », LEBOVICI Elisabeth (dir.), *L'Intime*, Paris, ENSBA, 2004, p. 69-88.
- CACHIN Françoise, « Notice n°214 : *Autoportrait "Oviri"* », in catalogue d'exposition *Gauguin*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 janvier – 24 avril 1989, p. 367.
- CAHN Isabelle, « L'automne à Paris. Vallotton et le salon d'automne, 1903-1925 », in catalogue d'exposition *Félix Vallotton. Le feu sous la glace*, Paris, Grand Palais, 2 octobre 2013 – 20 janvier 2014, Amsterdam, Van Gogh Museum, 14 février-1^{er} juin 2014, Tokyo, musée Mitsubischi Ichigokan, 14 juin-23 septembre 2014, p. 44-53.

- CHANCEL-BARDELOT Béatrice de, « Une amitié peu connue : Jean Baffier et Georges Durocq – autour d’une correspondance conservée par les musées de Bourges », *Lectures : Mélanges pour Élisabeth Dousset*, Saint-Benoît-du-Sault, Ateliers Tarabuste, 2010, p. 81-89.
- CHAPPEY Frédéric, « Entre innocence et immanence : les portraits sculptés d’enfants princiers au XIX^e siècle », *La sculpture au XIX^e siècle. Mélanges pour Anne Pinget*, Paris, Nicolas Chaudun, 2008, p. 414-421.
- CHEVILLOT Catherine, « Le socle », catalogue d’exposition *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril – 28 juillet 1986, p. 241-251.
- CHEVILLOT Catherine, « La sculpture impressionniste », in catalogue d’exposition *Degas sculpteur*, Roubaix, La Piscine-musée d’art et d’industrie André Diligent, 8 octobre 2010 – 16 janvier 2011, p. 53-62.
- CHEVILLOT Catherine, « L’enjeu de la monumentalité entre 1905 et 1914 », in BARTHÉLÉMY Sophie, DUPONT Valérie et TILLIER Bertrand (dir.), *Le Monumental : une valeur de la sculpture, du romantisme au post-modernisme*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2014, p. 37-44.
- CHOLLET Roland, « La deuxième naissance de Balzac », in catalogue d’exposition *1898 : le Balzac de Rodin*, Paris, musée Rodin, 16 juin-13 septembre 1998, p. 99-114.
- COLAS Liliane, « Portraits de praticiens », « *L’Âge mur* » de *Camille Claudel*, Paris, RMN, Les Dossiers du Musée d’Orsay, 1988, p. 55-58.
- COOPER Harry, « Ecce Rosso! », in catalogue d’exposition, *Medardo Rosso: Second Impressions*, Cambridge, Fogg Art Museum of the Harvard University Art Museums, July 19, 2003-October 26, 2003, Saint-Louis, Saint-Louis Art Museum, November 21, 2003-February 15, 2004, Dallas, Nasher Sculpture Center, April 3, 2004-June 20, 2004, p. 1-21.
- DAGEN Philippe, « Têtes coupées. Gauguin lecteur de Villiers de L’Isle-Adam », in *Gauguin*, actes du colloque « Gauguin », Paris, musée d’Orsay, 11-13 janvier 1989, Paris, La Documentation française, 1991, p. 213-225.
- DAIX Pierre, « Du primitivisme au cubisme synthétique et au-delà 1905-1914 », in catalogue d’exposition *Picasso et le portrait*, New-York, Museum of Modern Art, 28 avril-17 septembre 1996, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 octobre 1996-20 janvier 1997, p. 255-295.
- DEHAYE Pierre, « Avant-propos », catalogue d’exposition *La Médaille en France de Ponscarme à la fin de la Belle Époque*, Paris, Hôtel de la Monnaie, juin-septembre 1967, p. I-XX.
- DELAPIERRE Emmanuelle, « Les autoportraits de Jean-Baptiste Carpeaux », catalogue d’exposition, *L’Artiste en représentation, images des artistes dans l’art du XIX^e siècle*, La Roche-sur-Yon, musée municipal, 15 décembre 2012 – 23 mars 2013 et Laval, Musées de Laval, 15 avril – 15 octobre 2013, p. 61-69.

- DIAZ Brigitte et José-Luis, « Le siècle de l'intime », in *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 124.
- DRAPER James David, « Carpeaux peint par lui-même », catalogue d'exposition *Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875). Un sculpteur pour l'empire*, New-York, MoMA, 10 mars-26 mai 2014, Paris, musée d'Orsay, 24 juin-28 septembre 2014, p. 235-241.
- DRILHON France et COLINART Sylvie, « La cire », in catalogue d'exposition *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986, p. 135-147.
- DUFRÊNE Thierry, « La mythologie dans l'œuvre d'Antoine Bourdelle : entre leçon antique et vision moderne », in catalogue d'exposition *Henry Moore et la mythologie*, Paris, musée Bourdelle, 19 octobre 2007-29 février 2008, Paris, Paris-musées, 2007, p. 47-57.
- DURAND Gilbert, « Les mythes et symboles de l'intimité et le XIX^e siècle. Contribution à la mythocritique », actes du colloque *Intime, intimité, intimisme*, Lille, Éditions universitaires, 1976, p. 81-100.
- DUREY Philippe, « Portraits de femmes » in catalogue d'exposition *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril – 28 juillet 1986, p. 262-267.
- DUREY Philippe, « Le Réalisme » in catalogue d'exposition *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril – 28 juillet 1986, p. 354-377.
- FLETCHER Valerie J., « Process and Technique in Picasso's *Head of a Woman (Fernande)* », in catalogue d'exposition, *Picasso: The Cubist Portraits of Fernande Olivier*, Washington, National Gallery of Art, 1er octobre 2003-18 janvier 2004, Dallas, Nasher Sculpture Center, 15 février-9 mai 2004, p. 166-191.
- FRAVALO Fabienne, « La critique de la sculpture dans *Art et décoration* », in RIALLAND Ivonne (dir.), *Écrire la sculpture*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 97-109.
- FRÈCHES-THORY Claire, « Notice n°85 : *Vénus noire* », in catalogue d'exposition *Gauguin*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 janvier-24 avril 1989, p. 162.
- GABORIT Jean-René, « Usage de la cire en sculpture », in GABORIT Jean-René et LIGOT Jack (dir.), *Sculptures en cire de l'ancienne Égypte à l'art abstrait*, Paris, RMN, 1987, p. 15-20.
- GAËTAN Isabelle, « Les carnets de croquis de Jean-Baptiste Carpeaux », *Carpeaux (1827-1905), un sculpteur pour l'Empire*, Paris, musée d'Orsay, 24 juin-28 septembre 2014, p. 276-281.
- GARCIA Claire, « “Prenez garde à la sculpture” : la statuaire monumentale publique ou la modernité impossible », in actes du colloque *Le Monumental : une valeur de la sculpture*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2014, p. 113-122.
- GAËTAN Isabelle, « “Il y a là-dedans l'expression de mes pensées les plus intimes” Les carnets de croquis de Jean-Baptiste Carpeaux », catalogue d'exposition *Jean-Baptiste*

- Carpeaux (1827-1875). Un sculpteur pour l'empire*, New-York, MoMA, 10 mars-26 mai 2014, Paris, musée d'Orsay, 24 juin-28 septembre 2014, p. 276-281.
- GAUDICHON Bruno, « Et moi qui veut faire de la sculpture », in catalogue d'exposition *Degas sculpteur*, Roubaix, La Piscine-Musée d'art et d'industrie André Diligent, 8 octobre 2010-16 janvier 2011, p. 13-29.
- GAUDICHON Bruno et RIVIÈRE Anne, « Camille Claudel. Au miroir d'un art nouveau », catalogue d'exposition *Camille Claudel. Au miroir d'un art nouveau*, Roubaix, La Piscine – musée d'art et d'industrie André Diligent, 8 novembre 2014 – 8 février 2015, p. 9-13.
- GAUDICHON Bruno, « Le sentiment de vérité », catalogue d'exposition *Camille Claudel : au miroir d'un art nouveau*, Roubaix, La Piscine – musée d'art et d'industrie André Diligent, 8 novembre 2014 – 8 février 2015, p. 15-18.
- GEORGES Waldemar, « Le portrait sculpté », in catalogue d'exposition, *Jeunes sculpteurs français*, Paris, galerie de l'Orfèverie Christofle, 1945.
- GEORGEL Pierre, « Pour l'intimité », *Usages de l'image au XIX^e siècle (1848-1914)*, actes de colloque, Paris, musée d'Orsay, 24-26 octobre 1990, p. 185.
- GODEAU Jérôme, « Pénélope (1905-1912). Colonne charnelle de l'attente », in catalogue d'exposition *Bourdelle et l'Antique. Une passion moderne*, Paris, musée Bourdelle, 4 octobre 2017-4 février 2018, p. 164-179.
- GOLDBERG Itzhak, « Portrait rêvé », in catalogue d'exposition *La Fabrique du portrait. Rodin face à ses modèles*, Paris, musée Rodin, 10 avril-23 août 2009, Angers, musée des beaux-arts, 4 décembre 2009-28 mars 2010, p. 113-134.
- GRIENER Pascal, « Le génie du lieu, Rodin et la première scénographie de l'hôtel Biron », in CHEVILLOT Catherine (directrice de publication), *Le Musée de Rodin : dernier chef-d'œuvre du sculpteur*, Paris, musée Rodin et Artlys, 2015, p. 102-119.
- HECKER Sharon, « Reflections on Repetition in Rosso's Art », in catalogue d'exposition *Medardo Rosso: Second Impressions*, Cambridge, Harvard University Art Museums, 19 juillet-26 octobre 2003, Saint-Louis, Saint-Louis Art Museum, 21 novembre 2003-15 février 2004, Dallas, Nasher Sculpture Center, 3 avril-20 juin 2004, p. 23-67.
- HÉRAN Emmanuelle, « “L'âge des colosses” : le gigantisme dans la sculpture au début du XX^e siècle », in catalogue d'exposition *1900*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 14 mars-26 juin 2000, p. 31-39.
- HÉRAN Emmanuelle, « Le dernier portrait ou la belle mort », in catalogue d'exposition *Le Dernier portrait*, Paris, musée d'Orsay, 5 mars-26 mai 2002, p. 84. Article complet p. 25-101.
- HÉRAN Emmanuelle, « notice n°60 : Le Greffeux ou P'tit Jean le Greffeux », in catalogue d'exposition *Des Amitiés modernes. De Rodin à Matisse. Carolus-Duran et la Société nationale des beaux-arts 1890-1905*, Roubaix, La Piscine – musée d'Art et d'Industrie André-Diligent, 9mars-9 mai 2003, p. 182.

- HÉRAN Emmanuelle, « Agathon Léonard et la sculpture française autour de 1900 » in catalogue d'exposition *Agathon Léonard. Le geste Art Nouveau*, Roubaix, La Piscine, 25 juin-26 octobre 2003, p. 19-29.
- HÉRAN Emmanuelle, « notice n°63 : Ludwig van Beethoven », in catalogue d'exposition *Des Amitiés modernes. De Rodin à Matisse. Carolus-Duran et la Société nationale des beaux-arts 1890-1905*, Roubaix, La Piscine – musée d'Art et d'Industrie André-Diligent, 9 mars-9 mai 2003, p. 188-189.
- HOLDERBAUM J., « Portrait Sculpture », in catalogue d'exposition *The Romantics to Rodin*, Los Angeles, County Museum of Art, 1980, p. 36-51.
- HOLSTEN Siegmund, « Im Angesicht des Todes », *Das Bild des Künstlers*, Hambourg, Kunsthalle, 16 juin-27 août 1978, p. 34-43.
- HORNER Nadège, « Oviri », in catalogue d'exposition *Gauguin. L'alchimiste*, Chicago, The Arts Institute of Chicago, 25 juin-10 septembre 2017, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 11 octobre 2017-22 janvier 2018, p. 208-211.
- JUMEAU-LAFOND Jean-David, « notice n°12 : Charlotte Besnard, Thadée Aman-Jean », catalogue d'exposition *Les Peintres de l'âme ; Le symbolisme idéaliste en France*, Bruxelles, musée d'Ixelles, 15 octobre-31 décembre 1999, p. 38.
- JUNOD Philippe, « L'atelier comme autoportrait », *Images de l'artiste – Künstlerbilder*, colloque du Comité International d'Histoire de l'Art, Lausanne, université de Lausanne, 9-12 juin 1994, p. 83-100.
- KAUSCH Michael, « Auguste Rodin – L'image du tailleur d'images », in *L'Artiste en représentation, images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, Lyon, Fage éditions, 2012, p. 179-189.
- KENDALL Richard, « L'art peut-il tomber plus bas ? », in catalogue d'exposition *Degas sculpteur*, Roubaix, La Piscine-musée d'art et d'industrie André Diligent, 8 octobre 2010-16 janvier 2011, p. 63-71.
- LACASSE Yves, « Claudel : les œuvres de jeunesse », in catalogue d'exposition *Camille Claudel et Rodin : la rencontre de deux destins*, Québec, musée national des beaux-arts du Québec, 26 mai-11 septembre 2005, Detroit, Detroit Institute of Arts, 2 octobre 2005-5 février 2006, Martigny, Fondation Gianadda, 3 mars-15 juin 2006, p. 19-27.
- LAMBERT Xavier, « L'intimité du code », *L'Intime, le privé, le public dans l'art contemporain*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2012, p. 81-87.
- LANEYRIE-DAGEN Nadeije et VIGARELLO Georges, « Premier XIX^e siècle. L'exigence de l'isolement », in catalogue d'exposition *La Toilette. Naissance de l'intime*, Paris, musée Marmottan Monet, 12 février-5 juillet 2015, p. 130.
- LÉAL Brigitte, « La sculpture invisible », catalogue d'exposition *Oublier Rodin ? La sculpture à Paris, 1905-1914*, Paris, musée d'Orsay, 10 mars – 31 mai 2009, Madrid, Fundación Mapfre, 23 juin – 4 octobre 2009, p.87-94.

- LEBOVICI Elisabeth, « L'intime et ses représentations », in LEBOVICI Elisabeth (dir.), *L'Intime*, Paris, ENSBA, 2004, p. 11-22.
- LE NORMAND ROMAIN Antoinette, « De la mort paisible à la mort tragique », in catalogue d'exposition *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986, p. 268-285.
- LE NORMAND ROMAIN Antoinette, « Le Symbolisme », in catalogue d'exposition *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986, p. 380-392.
- LE NORMAND ROMAIN Antoinette, « Chapitre 25 : Assembler ou couper ? », in catalogue d'exposition *Le Corps en morceaux*, Paris, musée d'Orsay, 5 février – 3 juin 1990, Francfort, Schirn Kunsthalle, 23 juin-26 août 1990, p.253-258.
- LE NORMAND ROMAIN Antoinette, « 1891-1898 : Rodin », in catalogue d'exposition *1898 : le Balzac de Rodin*, 16 juin-13 septembre 1998, p. 33-74.
- LE NORMAND ROMAIN Antoinette, « Tête-à-tête », in catalogue d'exposition *Camille Claudel et Rodin : la rencontre de deux destins*, Québec, musée national des beaux-arts du Québec, 26 mai-11 septembre 2005, Detroit, Detroit Institute of Arts, 2 octobre 2005-5 février 2006, Martigny, Fondation Gianadda, 3 mars-15 juin 2006, p. 69-79.
- LE NORMAND ROMAIN Antoinette, « Camille sublimée », in catalogue d'exposition *Camille Claudel et Rodin : la rencontre de deux destins*, Québec, musée national des beaux-arts du Québec, 26 mai-11 septembre 2005, Detroit, Detroit Institute of Arts, 2 octobre 2005-5 février 2006, Martigny, Fondation Gianadda, 3 mars-15 juin 2006, p. 217-231.
- LE NORMAND ROMAIN Antoinette, « Rodin et Camille Claudel : un dialogue passionné », in catalogue d'exposition *Camille Claudel : au miroir d'un art nouveau*, Roubaix, La Piscine – musée d'art et d'industrie André-Diligent, 8 novembre 2014-8 février 2015, p. 31-65.
- LEMOINE Colin, « Ce que nous avons tenu pour fantastique s'offre à nous comme réel : le masque chez Antoine Bourdelle », in catalogue d'exposition *Masques de Carpeaux à Picasso*, Paris, musée d'Orsay, 21 octobre 2008-1^{er} février 2009, Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, 8 mars-7juin 2009, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, 7 août-1^{er} novembre 2009, p. 124-133.
- LESEUR Frédéric, « La souscription de 1898 », in catalogue d'exposition *1898 : le Balzac de Rodin*, 16 juin-13 septembre 1998, p. 149-169.
- LICHT Fred, « Origins of Modern Sculpture », in catalogue d'exposition *Chiseled with a Brush, Italian Sculpture 1860-1925 from the Gilgore Collections*, Chicago, The Art Institute, 14 mai – 14 août 1994, Denver, Denver Art Museum, 29 octobre 1994 – 29 janvier 1995.
- LISTA Giovanni, « Antoine Bourdelle ou la modernité à rebours », in catalogue d'exposition *Antoine Bourdelle, 1861-1929. D'un siècle l'autre, l'eurythmie de la modernité*, Kytakyushu, Municipal Museum of Art, 9 juin-16 juillet 2007, Niigata, City Art Museum,

- 24 juillet-16 septembre 2007, Takamatsu, City Museum of Art, 21 septembre-4 novembre 2007, Iwaki, City Art Museum, 11 novembre-24 décembre 2007.
- MAGNIEN Aline, « Balzac, robe de chambre », in LEBON Laurent (dir.), *Chefs-d'œuvre ?*, Metz, Centre Pompidou Metz, 2010.
- MAISON Françoise, « Le Prince impérial : l'éducation traditionnelle d'un héritier dynastique – Vie publique et officielle », in catalogue d'exposition *La Pourpre et l'exil. L'Aiglon (1811-1832) et le Prince impérial (1856-1879)*, Compiègne, musée national du château, 25 novembre 2004-7 mars 2005.
- MARBOT Bernard, « Le motif valorisé », in catalogue d'exposition *L'Invention d'un regard (1839-1918)*, Paris, musée d'Orsay, 2 octobre-31 décembre 1989, p. 147-180.
- MARGERIE Laure de, « Carpeaux, peintre et sculpteur », in catalogue d'exposition *Carpeaux peintre*, Valenciennes, musée des beaux-arts, 8 octobre 1999-3 janvier 2000, Paris, musée du Luxembourg, 24 janvier-1^{er} avril 2000, Amsterdam, Van Gogh Museum, 21 avril-27 août 2000, p. 81-116.
- MARGERIE Laure de, « Les croquis d'après nature », catalogue d'exposition *Camille Claudel et Rodin : la rencontre de deux destins*, Québec, musée national des beaux-arts du Québec, 26 mai-11 septembre 2005, Detroit, Detroit Institute of Arts, 2 octobre 2005-5 février 2006, Martigny, Fondation Gianadda, 3 mars-15 juin 2006, p. 237-249.
- MÉNEUX Catherine, « Roger-Marx. Le parcours d'un défenseur de la médaille et de l'art monétaire », in COULLARÉ Béatrice (dir.), *Histoire de la médaille aux XIX^e et XX^e siècles*, Wetteren, Moneta, 2003, p. 128-168.
- MOLA Paola, « Gli anni della formazione di Medardo Rosso alla luce di un epistolario inedito », in catalogue d'exposition, *Mostra di Medardo Rosso*, Milan, Palazzo della Permanente, 1979.
- MONTÉMONT Véronique, « Dans la jungle de l'intime : enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008) », in COUDREUSE Anne et SIMONET-TENANT Françoise (dir.), *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 17-22.
- MOREL Dominique, « Un magicien arrache au feu le secret... », in catalogue d'exposition *Jean Carriès (1855-1894). La matière de l'étrange*, Paris, Petit Palais, 11 octobre 2007-27 janvier 2008, p. 110-113.
- NANTET Marie-Victoire, « Camille Claudel médusée », in *De Claudel à Malraux. Mélanges offerts à Michel Autrand*, Paris, Impr. Jouve, 2004, p. 17-34.
- PAPET Édouard, « À Fleur de peau, le moulage sur nature au XIX^e siècle », in catalogue d'exposition *À Fleur de peau, le moulage sur nature au XIX^e siècle*, Paris, musée d'Orsay, 29 octobre 2001-27 janvier 2002, Leeds, Henry Moore Institute, 16 février-19 mai 2002, Hambourg, Kunsthalle, 14 juin-1^{er} septembre 2002, Ligornetto, Museo Vela, Office fédéral de la culture, 14 septembre-17 novembre 2002, p. 16-44.

- PAPET Édouard, « De l'objet archéologique aux babioles de luxe », in catalogue d'exposition *Tanagra : mythe et archéologie*, Paris, musée du Louvre, 15 septembre 2003-5 janvier 2004, Montréal, musée des beaux-arts, 5 février-9 mai 2004, p. 36-45.
- PAPET Édouard, « “Seulement une gueule de bouledogue” : Carriès, portrait de l'artiste en masque », in catalogue d'exposition *Masques de Carpeaux à Picasso*, Paris, musée d'Orsay, 21 octobre 2008-1^{er} février 2009, Darmstadt, Institut Mathikdenhöhe, 8 mars-7 juin 2009, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, 7 août-1^{er} novembre 2009, p. 112-120.
- PAPET Édouard, « Le couple impérial », in catalogue d'exposition *Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1905), un sculpteur pour l'Empire*, Paris, musée d'Orsay, 24 juin-28 septembre 2014, p. 186-193.
- PAPET Édouard et DRAPER David-James, « Les proches de Carpeaux », in catalogue d'exposition *Carpeaux (1827-1905), un sculpteur pour l'Empire*, Paris, musée d'Orsay, 24 juin-28 septembre 2014, p. 200-219.
- PENNY Nicholas, « Sculpture and privacy », in catalogue d'exposition *The Darker Side of Light. Arts of Privacy, 1850-1900*, Los Angeles, Hammer Museum, 5 avril-28 juin 2009, Washington, National Gallery of Art, 1^{er} octobre 2009-10 juin 2010, p. 129-151.
- PERROT Michelle, « Manières d'habiter », in ARIES Philippe et DUBY Georges (dir.), *Histoire de la vie privée*, tome 4 : « De la Révolution à la Grande Guerre », Paris, Éditions du Seuil, [1997] 1999, p. 281-297.
- PINET Hélène, « L'atelier du sculpteur vu par les photographes », in catalogue d'exposition *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986, p. 10-25.
- PINET Hélène, « Mains », in catalogue d'exposition *Le Corps en morceaux*, Paris, musée d'Orsay, 1990, 5 février – 3 juin 1990, Francfort, Schirn Kunsthalle, 23 juin-26 août 1990, p. 171-194.
- PINET Hélène, « L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'inconnue de la Seine », in catalogue d'exposition *Le dernier portrait*, Paris, musée d'Orsay, 5 mars-26 mai 2002, p. 175-190.
- PINGEOT Anne, « Le Second Empire » in LE NORMAND ROMAIN, Antoinette, PINGEOT, Anne, HOHL, Reinhold, DAVAL, Jean-Luc et ROSE, Barbara, *La Sculpture : l'aventure de la sculpture moderne – XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Skira, 1986.
- PINGEOT Anne, « Introduction », in catalogue d'exposition « *L'Âge mur* » de Camille Claudel, Paris, musée d'Orsay, 27 septembre 1988 – 8 janvier 1989 et Lyon, musée des Beaux-arts, 1^{er} février-30 avril 1989, p. 5.
- PINGEOT Anne, « Chapitre 16 : Têtes coupées », in catalogue d'exposition *Le Corps en morceaux*, Paris, musée d'Orsay, 5 février-3 juin 1990, Francfort, Schirn Kunsthalle, 23 juin-26 août 1990, p. 159-170.
- PINGEOT Anne, « Sculpture and Literature in Nineteenth-Century France », in catalogue d'exposition *From Rodin to Giacometti, Sculpture and Literature in France 1880-1950*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 37-48.

- PINGEOT Anne, « Medardo Rosso », catalogue d'exposition *Italies. L'art italien à l'épreuve de la modernité 1880-1910*, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 décembre 2000-11 mars 2001, Paris, musée d'Orsay, 9 avril-15 juillet 2001, p. 158-189.
- PINGEOT Anne, « Premier séjour à Tahiti, 1891-1893. La sculpture », in catalogue d'exposition *Gauguin-Tahiti, l'atelier des tropiques*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 30 septembre 2003-19 janvier 2004, Boston, Museum of Fine Arts, 29 février-20 juin 2004, p. 105-123.
- PINGEOT Anne, « Les sculpteurs en cire et l'air du temps », in catalogue d'exposition *Gustave Moreau. L'homme aux figures de cire*, Paris, musée Gustave Moreau, 10 février-17 mai 2010, p. 29-43.
- PINGEOT Anne, « Quand les peintres sculptent », in catalogue d'exposition *Degas sculpteur*, Roubaix, La Piscine-Musée d'art et d'industrie André Diligent, 8 octobre 2010-16 janvier 2011, p. 31-51.
- POSTLE Martin, « Mise en scène de l'intime : portraits de famille », in catalogue d'exposition *Portraits publics – portraits privés 1770-1830*, Paris, galeries nationales du Grand Palais, 2007, p. 140-179.
- RECHT Roland, « L'art de paraître », in catalogue d'exposition *À qui ressemblons-nous ? : le portrait dans les musées de Strasbourg*, Strasbourg, Ancienne douane, 22 avril-31 juillet 1988, p. 11-19.
- RECHT Roland, « Section VI : le buste », in catalogue d'exposition *À qui ressemblons-nous ? : le portrait dans les musées de Strasbourg*, Strasbourg, Ancienne douane, 22 avril-31 juillet 1988, p. 142-143.
- REKOW Lydie, « Représenter l'intime : toucher les limites », in WATTEAU Diane (dir.), *Sémiologie du secret : représentations du secret et de l'intime dans les arts et la littérature*, Malissard, Éditions Aleph, 2004, p. 117-127.
- RIVIÈRE Anne, « notice n°62 : Madame Aman-Jean », in catalogue d'exposition *Des Amitiés modernes. De Rodin à Matisse. Carolus-Duran et la Société nationale des beaux-arts 1890-1905*, Roubaix, La Piscine – musée d'Art et d'Industrie André-Diligent, 9 mars-9 mai 2003, p. 186.
- RIVIÈRE Anne, « Portrait funéraire : l'âge mûr », « *L'Âge mur* » de Camille Claudel, Paris, musée d'Orsay, 27 septembre 1988 – 8 janvier 1989 et Lyon, musée des Beaux-arts, 1^{er} février-30 avril 1989, p. 72-74.
- RIVIÈRE Anne, « “Une révolte de la nature” Camille Claudel (1864-1943) », in catalogue d'exposition *Camille Claudel*, Madrid, Fondation Mapfre, 7 nov. 2007 – 13 janv. 2008, Paris, musée Rodin, 15 avril – 20 juillet 2008, p. 17-31.
- RIVIÈRE Anne, « Jamais la réalité ne sortira trahie », in catalogue d'exposition *Camille Claudel : au miroir d'un art nouveau*, Roubaix, musée de la Piscine, 8 novembre 2014-8 février 2015, p. 163-169.

- ROQUEBERT Anne, « Primitivisme », in catalogue d'exposition *La Sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986, p. 397-398.
- ROQUEBERT Anne, in catalogue d'exposition. *Le Monde des intimistes. Le bonheur quotidien*, Saitama (Japon), The Museum of Modern Art, 5 août – 20 octobre 1989.
- ROSS ROSA DE CARVALHO Fleur, « La quintessence du noir et blanc. Les xylographies », in catalogue d'exposition *Félix Vallotton. Le feu sous la glace*, Paris, Grand Palais, 2 octobre 2013-20 janvier 2014, Amsterdam, Van Gogh Museum, 14 février-1^{er} juin 2014, Tokyo, musée Mitsubischi Ichigokan, 14 juin-23 septembre 2014, p. 251-257.
- RUMELIN Christian, in catalogue d'exposition *Félix Vallotton. De la gravure à la peinture*, Genève, musées d'art et d'histoire, 7 octobre 2010-10 janvier 2011, p. 88-97.
- SAINTE FARE GARNOT Nicolas, « Céroplastie médicale : art méconnu », in GABORIT Jean-René et LIGOT Jack (dir.), *Sculptures en cire de l'ancienne Égypte à l'art abstrait*, Paris, RMN, 1987, p. 21-24.
- SCHIMIZU Christine, « Les masques japonais en France au XIX^e siècle », in catalogue d'exposition *Masques de Carpeaux à Picasso*, Paris, musée d'Orsay, 21 octobre 2008 – 1^{er} février 2009, Darmstadt, Institut Mathikdenhöhe, 8 mars – 7 juin 2009, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek, 7 août – 1^{er} novembre 2009, p. 74-87.
- SCHUBERT Dietrich, « La mort dans la tranchée : La mort du portrait ? », in catalogue d'exposition *Otto Dix. Un monde effroyable et beau*, New-York, Neue Galerie, 11 mars-30 août 2010, Montréal, musée des beaux-arts, 24 septembre 2010-2 janvier 2011, p. 33-55.
- SÉNÉCHAL Philippe, « Camille Claudel et la Renaissance », in catalogue d'exposition *Camille Claudel : au miroir d'un art nouveau*, Roubaix, musée de la Piscine, 8 novembre 2014-8 février 2015, p. 170-175.
- SHACKELFORD George T. M. et REY Xavier, « Introduction », catalogue d'exposition *Degas et le nu*, Boston, Museum of Fine Arts, 9 octobre 2011-5 février 2012, Paris, musée d'Orsay, 13 mars-1^{er} juillet 2012, p. 20-26.
- SHACKELFORD George T. M., « Épilogue », in catalogue d'exposition *Degas et le nu*, Boston, Museum of Fine Arts, 9 octobre 2011-5 février 2012, Paris, musée d'Orsay, 13 mars-1^{er} juillet 2012, p. 245-251.
- SIMIER Amélie et CHICOINEAU Laurence, « Cet épiderme vivant de la cire », in catalogue d'exposition *Jean Carriès (1855-1894). La matière de l'étrange*, Paris, Petit Palais, 11 octobre 2007-27 janvier 2008, p. 49-57.
- SIMIER Amélie, « C'est le Moi dans le Rêve... », dans catalogue d'exposition *Jean Carriès (1855-1894). La matière de l'étrange*, Paris, Petit Palais, 11 octobre 2007-27 janvier 2008, p. 93-107.
- SIMIER Amélie, « Redécouvrir Jules Dalou », catalogue d'exposition *Jules Dalou le sculpteur de la République*, Paris, Petit Palais, 18 avril-13 juillet 2013, p. 7-36.
- SIMIER Amélie, « Maternités », catalogue d'exposition *Jules Dalou le sculpteur de la République*, Paris, Petit Palais, 18 avril-13 juillet 2013, p. 346-365.

- SIMIER Amélie, « La Courtisane de Jules Dalou : du monument au bibelot », in BARTHÉLÉMY Sophie, DUPONT Valérie et TILLIER Bertrand (dir.), *Le Monumental : une valeur de la sculpture, du romantisme au post-modernisme*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2014, p. 67-70.
- SIMIER Amélie, « Tête d'Apollon (1898-1909), "Apollon au combat" », in catalogue d'exposition *Bourdelle et l'Antique : une passion moderne*, Paris, musée Bourdelle, 4 octobre 2017-4 février 2018, p. 100-115.
- SIMONET-TENANT Françoise, « À la recherche des prémices d'une culture de l'intime », *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 39-62.
- STEPHENSON Andrew, « Conditions of Display 1925-1950 », in CURTIS Penelope (dir.), *Sculpture in 20th Century Britain*, vol. 1, Leeds, Henry Moore Institute, 2003, p. 111-124.
- SUARÈS André, « Bourdelle », in catalogue d'exposition *Exposition Bourdelle*, Paris, musée de l'Orangerie, 14 février-6 avril 1931, Paris, Éditions de Musées nationaux, 1931.
- THUILLIER Jacques, « À propos de l'histoire de la sculpture du XIX^e siècle : réflexions sur le bonheur de l'historien », in actes de colloque, *La Sculpture du XIX^e siècle, une mémoire retrouvée, les fonds de sculpture*, Paris, École du Louvre, avril 1986, Paris, La Documentation française, 1986, p. 9-16.
- VAISSE Pierre, « L'artiste face à lui-même », *L'Artiste en représentation, images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, actes de colloque, Lyon, Fage éditions, 2012, p. 26
- VIGIER Philippe, « Le moi et l'image », in MICHAUD Stéphane, MOLLIER Jean-Yves et SAVY Nicole (dir.), *Usages de l'image au XIX^e siècle (1848-1914)*, actes de colloque, Paris, musée d'Orsay, 24-26 octobre 1990, Paris, Créaphis, 1992, p. 182-203.
- WAT Pierre, « La domestication de l'artiste », in WAT Pierre (dir.), *Portraits d'ateliers, un album de photographie fin de siècle*, Paris-Grenoble, INHA-ELLUG, 2013, p. 9-20.
- WEIL Alain, « La médaille au XIX^e siècle, un art à part entière », *Au Creux de la main : la médaille en France aux XIX^e & XX^e siècles*, Paris, musée d'Orsay, Skira-Flammarion, 2012, p. 13-19.
- WEISS Jeffrey, « Preface », in catalogue d'exposition *Picasso: The Cubist Portraits of Fernande Olivier*, Washington, National Gallery of Art, 1^{er} octobre 2003-18 janvier 2004, Dallas, Nasher Sculpture Center, 15 février-9 mai 2004, p. I-XVI.
- WEISS Jeffrey, « Fleeting and Fixed: Picasso's Fernandes », in catalogue d'exposition *Picasso: The Cubist Portraits of Fernande Olivier*, Washington, National Gallery of Art, 1^{er} octobre 2003-18 janvier 2004, Dallas, Nasher Sculpture Center, 15 février-9 mai 2004, p. 1-125.
- WIRTH Jean, « Introduction », in PARAVICINI BAGLAIANI Agostino, SPIESER Jean-Michel, WIRTH Jean (éditeurs scientifiques), *Le Portrait. Représentation de l'individu*, Florence, SISMEL, 2007, p. 9-15.
- ZAOUI Pierre, « Deleuze et la solitude peuplée de l'artiste (sur l'intimité en art) », LEBOVICI Elisabeth (dir.), *L'Intime*, Paris, ENSBA, 2004, p. 43-58.

ZOLA Émile, « Édouard Manet – Salon de 1868 », dans RIOUT Denys (éditeur scientifique), *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, Macula, 1989, p. 150-155.

Articles de périodiques

APPLEGATE Judith, « Sarah Bernhardt, Encrier fantastique (inkwell), in the form of a self-portrait », *Boston Museum Bulletin*, LXXIII, n°369, 1975, p. 35-38.

BARBILLON Claire, « Images de l'enfant : mythe et réalité », 48-14, *La Revue du musée d'Orsay*, n°2, 1990, p. 12-21.

BARIDON Laurent, « L'impossible autoportrait de David d'Angers. La représentation de soi à l'épreuve de la phrénologie », [actes du colloque La représentation de soi], *Interfaces, image, texte, langage*, n°17, avril 2001, p. 29-42.

BAUDRILLARD Jean, « La sphère enchantée de l'intime (propos recueillis par Nicole Czechowski) », *Autrement*, n°81, juin 1986, p. 12-15.

BLANCHE Jacques-Émile, « Bartolomé et Degas », *L'Art vivant*, n° 124, 15 février 1930, p. 28.

BONHÔTE Nicolas, « Tradition et modernité de l'autobiographie : les *Confessions de Jean-Jacques Rousseau* », *Romantisme*, n°56, 1987, p. 13-20.

BRÉON Emmanuel, « Une revanche pour les Dubufe : à propos d'une donation », *Revue du Louvre et des musées de France*, 1984, n° 2, p. 117-127.

BROCK Maurice, « Le portrait en tension perpétuelle », *Studiolo*, n°4, 2006, p. 11-15.

BUROLLET Thérèse, « Bartholomé et Degas », *L'Information d'Histoire de l'art*, n°3, 1967, p. 123-124

BUROLLET Thérèse, « “Le combat avec l'ange” ou Jean Carriès céramiste », *Les Cahiers de Mariemont*, volume 24/25 – 1993/1994, musée royal de Mariemont, 1996, p. 116-125.

CACHIN Françoise, « L'Autoportrait au Christ jaune (1889-1890) de Gauguin entre au musée d'Orsay », *Revue du Louvre et des musées de France*, n° 1, 1994, p. 6-7.

CHARPENTIER-DARCY Madeleine, « Introduction à l'art d'Alexandre Charpentier. Catalogue sommaire de l'œuvre (Sculpture – Art décoratif) », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'art français*, année 1996, 1997, p. 185-247.

CHASTEL André, « Le secret de l'atelier », 48/14 *La Revue du musée d'Orsay*, n°1, 1989, p. 4-14.

CHEVILLOT Catherine, « Réalisme optique et progrès scientifique : la fin d'un rêve », *Revue de l'Art*, n°104, 2^e semestre 1994, p. 22-29.

CLAUSTRAT Frank, « Vilhelm Hammershøi et la peinture nordique fin de siècle », 48/14 *La Revue du musée d'Orsay*, n°7, automne 1998, p. 72-83.

CORNU Paul, « Portraits d'hier – Jules Dalou », *Les Hommes du jour*, 1^{er} juillet 1909, n°8, p. 228-255.

- CZECHOWSKI Nicole (directrice de publication), *Autrement, série mutations*, n°81 : « L'intime : protégé, dévoilé, exhibé », juin 1986.
- CZECHOWSKI Nicole, « Éditorial : journal intime d'un numéro ou histoire d'une madeleine sous cellophane », *Autrement, série mutations*, n°81, juin 1986, p. 8-11.
- DION Marie-Pierre, « Préface », *Valentiana*, n°19, juin 1997, p. I.
- DUCHAMP-VILLON Raymond et VAUXCELLES Louis (éd.), « Enquête sur la sculpture de plein air », *Gil Blas*, 17 septembre 1912.
- GAUTHERIN Véronique, « Rodin vu par Bourdelle, les éléments d'une interprétation », *Revue du Louvre et des musées de France*, n°2, 2001, p. 66-88.
- GINEPRO Jacques, « Carpeaux le précurseur », *L'Estampille*, n°159-160, juillet-août 1983, p. 68-106.
- GRIONI John S., « Paul Troubetzkoy, A Forgotten Celebrity », *Apollo*, vol. II, 1968, p. 458-462.
- GRIONI John S., « Le sculpteur Troubetskoy, Parisien d'élection », *Konsthistorisk tidskrift*, 1993, vol. 62, p. 22-32.
- GSELL Paul, « Edgar Degas statuaire », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, n° 1, mars 1918, p. 373-378.
- HEILBRUN Françoise et NEAGU Philippe, « Bonnard intime. Photographies prises par le peintre », *Beaux-Arts*, mars 1984, n°11, p. 68-71.
- HÉRAN Emmanuelle, « Anatole Marquet de Vasselot, *Ung Ymagier du Roy* », 48-14. *La Revue du Musée d'Orsay*, n°22, printemps 2006, p. 62-63.
- HIROTA Haruko, « La sculpture en céramique de Gauguin : sources et significations », *Histoire de l'art*, n°15, octobre 1991, p. 43-60.
- HIROTA Haruko, « De la poterie à la sculpture. Aubé, Carriès et Gauguin », *Histoire de l'art*, n°50, juin 2002, p. 109-121.
- HOLTEN Ragnar von, « Gustave Moreau sculpteur », *La Revue des arts*, n°4-5, 1959, p. 208-216.
- JOSEPH Wassili, « Le génie au bout des doigts », *Dossier de l'art*, n°220, juillet-août 2014, p. 28-57.
- KAISER Dorothea, « "L'orchestre silencieux" d'Antoine Bourdelle (1861-1929). « Les sculptures de Beethoven » », *Revue du Louvre*, n°5-6, 1995, p. 91-106.
- LE NORMAND ROMAIN Antoinette, « Tombeaux d'artistes », *Revue de l'Art*, vol. 74, n°1, 1986, p. p. 55-63.
- LE NORMAND ROMAIN Antoinette, « Devenir Bourdelle », *Revue de l'Art*, n°104, 1994, p. 30-39.
- LEJEUNE Philippe, « Regarder un autoportrait », *Corps écrit*, n°5, 1983, p. 135-146.

- LEMOISNE Paul-André, « Les statuettes de Degas », *Art et décoration*, n°XXXVI, juillet 1914-décembre 1919, p. 109-117.
- LUCAS FIORATO Corinne, « La genèse douloureuse et la réception difficile des écrits de Benvenuto Cellini », *Seizième siècle*, 2009, n°5, p. 304.
- MAAZ Bernhard, « Gustave Eberlein – Splendeur et Génie de l’après 1871. Une étude des portraits sculptés autour de 1900 », *Almanach du musée de Berlin*, 1999, p. 204.
- MARIN Louis, « Le portrait, le masque et la mort », *Art Press*, n°177, février 1993, p. 31-35.
- MICHEL André, « Artistes contemporains – Jean Dampt », *Revue de l’art ancien et moderne*, tome 36, n° 210, novembre 1919, p. 161-176.
- PAPANDREOPOULOU Katia, « Les peintres intimistes : un appel national dans la critique d’art de Camille Mauclair en 1900 », *Histoire de l’art*, n°72, 2013, p. 1-10.
- PAPET Édouard, « Nouvelles acquisitions : Jean-Joseph Carriès, *Le Mineur* », *48/14 La Revue du Musée d’Orsay*, n°7, automne 1998, p. 37.
- PAPET Édouard, « Une autre polychromie : plâtres patinés et sculptures céramiques de Jean-Joseph Carriès », dans *48-14. La Revue du Musée d’Orsay*, n°18, printemps 2004, p. 72-83.
- PAYS Marcel, « Antoine Bourdelle », *L’Art et les artistes*, nouvelle série, tome VII, n°35, mars 1923, p. 205-242.
- REFF Théodore, « The Morbid Content of Degas’ Sculpture », *Apollo*, août 1995, n°402.
- REY Robert, « François Pompon sculpteur », *Mercure de France*, 1^{er} décembre 1933, p. 328-338.
- RIVIÈRE Anne, « Les bustes de Paul Claudel par Camille Claudel », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n°191, 2008, p. 31-40.
- SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, « Du roman intime et de M^{lle} de Liron », *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1832.
- SEGARD Achille, « The Sculpture of Prince Paul Troubetzkoi », *The Studio*, volume 48, 1910, p. 266-274.
- SERVOISE Sylvie (directrice de publication), *Raison publique*, n°14, avril 2011.
- SHAKELFORD Georges TM, « A Magic Mirror: the Portrait in France, 1700-1900 », *Houston Museum of Fine Arts Bulletin*, tome X : « Littérature, arts et culture. L’art de l’intime », automne 1986, p. 2-9.
- TAILLANDIER Yvon, « Germaine Richier : on fait toujours la même sculpture », *XX^e siècle*, n° 4, juin 1959, p. 8.
- THIÉBAULT-SISSON François, « Feuilleton du Temps – La vie artistique – Degas sculpteur », *Le Temps*, 25 mai 1921.
- TILLIER Bertrand, « Nationalisme et “culture visuelle” », *Perspective*, n° 3, 2007, p. 478-482.

- VAISSE Pierre, « L'autoportrait. Questions de Méthodes », *Romantisme*, n°56, 1987, p. 101-112.
- VAISSE Pierre, « Considérations sur l'autoportrait au XIX^e siècle, Le portrait », *Bulletin de la Société des Amis du Musée des Beaux-Arts de Rennes*, n°6, 1988, p. 27-41.
- VAUXCELLES Louis, « Le Salon d'Automne », *Excelsior*, 3 novembre 1929.
- VITRY Paul, « Antoine Bourdelle », *Art et Décoration*, t. XXXVIII, 1920, p. 161-176.
- VITRY Paul, « Sculptures modernes. La statue du Prince Impérial, de Carpeaux », *Bulletin des musées de France*, mars 1930, p. 52-54.
- WAGNER Anne Middleton, « Carpeaux's portraits of the Prince Imperial », *International Repertory of the Literature of Art History*, volume IV, décembre 1982, p. 447-471.

Travaux universitaires

Thèses soutenues

- CHEVILLOT Catherine, *Paris, creuset pour la sculpture (1900-1914)*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Thierry Dufrêne, Université Paris-Ouest Nanterre La Défense, soutenue le 21 janvier 2013.
- COULLARÉ Béatrice, *La Section d'art de la médaille du musée national du Luxembourg (1868-1940)*, thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Bruno Foucart, Université Paris IV-Sorbonne, soutenue en 2000.
- CURTIS Penelope, *E.A. Bourdelle and Monumental Sculpture*, PhD dissertation, Londres, University of London, 1989.
- DANIEL Émilie, *Vuillard, l'espace de l'intimité*, thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Marc Le Bot, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 1985.
- DHAUSSY-MARTINEZ Pascale, *Le Musée Grévin : 1881-1918. Une entreprise de divertissement Parisien sur le boulevard Montmartre*, thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Dominique Poulot, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, soutenue le 5 mars 2013.
- FOUCHER Charlotte, *Un Symbolisme enfoui : les femmes artistes dans les milieux symbolistes en France au passage du siècle (XIX^e-XX^e)*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Pascal Rousseau, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne soutenue en 2012.
- FROISSART-PEZONE Rossella, *Le Groupe de "L'art dans tout" (1896-1901)*, thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Jean-Paul Bouillon, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, 2000.
- GEVART Louis, *La Sculpture et la terre. Histoire artistique et sociale du jardin de sculpture en Europe (1901-1968)*, thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Thierry Dufrêne, Université Paris Nanterre, soutenue le 20 janvier 2017.

- HELBRONNER Evelyne, *Catalogue raisonné des sculptures du XIX^e siècle (1800-1914) des musées de Bordeaux*, thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Bruno Foucart, Université Paris IV Sorbonne, 2003.
- HIROTA Haruko, *La Sculpture de Paul Gauguin dans son contexte (1877-1906)*, thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Françoise Levailant, Université de Paris I Panthéon Sorbonne, soutenue en 1998.
- HUNISAK John, *The Sculptor Jules Dalou. Studies in his Style and Imagery*, PhD dissertation, New York, New York University, 1977.
- PAPANDREOPOULOU Katia, *Camille Maclair (1872-1945), critique et historien de l'art : « une leçon de nationalisme pictural »*, thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain sous la direction d'Éric Darragon, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, soutenue le 16 novembre 2013.
- PICOT Sophie, *Francisque Duret (1804-1865). Un Sculpteur en représentation : processus de création et stratégie de carrière*, thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain sous la direction d'Éric Darragon, Université Paris I Panthéon Sorbonne, soutenue le 18 octobre 2014.
- PONTHUS Anne-Françoise, *Autour de la « Société Nouvelle » : un réseau artistique et amical à Paris au début du vingtième siècle (1900-1914)*, thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Philippe Dagen, Université Paris I Panthéon Sorbonne, soutenue en 2006.
- STORK Guénola, *L'Œuvre d'Anna Ancher (1859-1935) en contexte : de la scène d'intérieur vers la scène de l'intime*, thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Ségolène Le Men, Université Paris X Nanterre, soutenue en 2003.
- TERASHIMA Miyuki, *Le Discours de l'« intime » dans Les Rougon-Macquart. Étude d'une trilogie romanesque : La Joie de vivre, L'Œuvre, Le Docteur Pascal*, Thèse de doctorat en Littérature comparée sous la direction d'Alain Pagès, Université Paris III Sorbonne nouvelle, soutenue en 2011.
- VOILLOT Élodie, *Créer le multiple : la Réunion des fabricants de bronze (1839-1870)*, thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Ségolène Le Men et de Catherine Chevillot, Université Paris Ouest Nanterre La Défense et École du Louvre, soutenue le 29 janvier 2014.
- VOTTERO Michaël, *La Peinture de genre en France sous le Second empire et les premières années de la Troisième république 1852-1878*, thèse de doctorat en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Barthélémy Jobert, Paris, Université Paris IV Sorbonne, soutenue en 2009.

Mémoires de Master 1 et 2

CHEINQUER Themis, *Medardo Rosso : un nouveau rapport à l'espace : sculptures, dessins, photographies (1883-1928)*, mémoire de master 2 en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Claire Barbillon, Paris, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2013.

DEKAEKE Marie, *Le sculpteur Gustave Crauk (1827-1905) : les monuments publics, essai de catalogue raisonné*, mémoire de Master 1 en Histoire de l'art sous la direction de Frédéric Chappey, Université Charles-de-Gaulle Lille III, 2007.

DEKAEKE Marie, *Vie et œuvre du sculpteur Gustave Crauk (1827-1905)*, Mémoire de Master II en Histoire de l'art contemporain sous la direction de François Robichon et Frédéric Chappey, Lille, Université Charles-de-Gaulle Lille III, 2009.

DELCROIX Claire, *Le portrait français à travers l'Exposition centennale et décennale de Paris 1900*, mémoire de DEA d'Histoire de l'art contemporain sous la direction de Bruno Foucart, Université Paris IV Sorbonne, 2001.

JOSEPH Wassili, *Les Portraits sculptés par Jules Dalou (1838-1902). Un Panthéon Libéral*, mémoire de maîtrise en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Barthélémy Jobert, Université de Grenoble II, 2004.

LEVALLOIS Aurélie, *Le Portrait symboliste français : portraits d'artistes et autoportraits*, mémoire de master 2 en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Barthélémy Jobert, Université Paris IV Sorbonne, 2007.

WASSELIN Bérengère, *L'Autoportrait féminin sculpté (XIXe-XXe siècles)*, mémoire de master 1 en Histoire de l'art contemporain sous la direction de Frédéric Chappey, Université Charles-de-Gaulle Lille III, 2005.

Publications électroniques

Catalogue de vente *Camille Claudel : un trésor en héritage*, Paris, Artcurial, 27 novembre 2017. Consultable en ligne : <http://issuu.com/artcurialbpt/docs/3340?e=6268161/12789934> consulté le 16 février 2018.

BARBILLON Claire et SÉNÉCHAL Philippe (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre Mondiale (1789-1920)*, Paris, site internet de l'INHA, 2009 : <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/>.

BARIDON Laurent, « Notice : Eugène-Emmanuel Viollet-Le-Duc », in *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre Mondiale (1789-1920)*, Philippe SÉNÉCHAL et Claire BARBILLON (dir.), Paris, en ligne sur le site internet de l'INHA en 2010 : <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/viollet-le-duc-eugene-emmanuel.html> (consulté le 24 novembre 2016).

CHAPPEY Frédéric, « Qu'est-ce qu'un portrait de sculpteur au XIXe siècle ? Entre classification et décryptage », communication lors de la 3^e journée d'études du CES20,

- GARCIA Claire et GEVART-DEKAEKE Marie (organisatrices), *Du sensible vers l'immatériel : le portrait sculpté dans tous ses états*, Paris, INHA, 23 novembre 2013. Enregistrement disponible en ligne : <http://www.ces20.fr/index.php/archives/60>, consulté le 6 mars 2015 [lien inactif en mars 2018].
- CHEVILLOT Catherine et GEORGEL Chantal (dir.), *À nos Grands Hommes*, Cédérom, Paris, musée d'Orsay et INHA, 2004.
- DARRAGON Éric, « Edgar Degas photographe », *Études photographiques*, n°7, mai 2000. Revue en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/218> [consulté le 20 octobre 2016].
- GUNTHERT André, « La consécration du selfie : une histoire culturelle », *Études photographiques*, n° 32, printemps 2015, en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3529>, consultée le 23 mars 2018.
- JARRASSÉ Dominique, « Camille Maclair », in BARBILLON Claire et SÉNÉCHAL Philippe (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre Mondiale (1789-1920)*, Paris, site internet de l'INHA, 2009 : <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/maclair-camille.html> [consulté le 25 septembre 2016].
- LACAN Jacques, « D'un à l'autre », séminaire de psychanalyse dispensé en 1968-1969, leçon 16, 26 mars 1969, consultable en ligne : <http://staferla.free.fr/S16/S16%20D%27UN%20AUTRE...%20.pdf>, page consultée le 26 mars 2018.
- LEFÈVRE Daniel, « Montaigne et La Boétie : Deux images de l'amitié », *Imaginaire & Inconscient*, n°20, 2/2007, p. 15-21. Lien URL : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2007-2-page-15.htm> [consulté le 10 octobre 2016].
- LOBSTEIN Dominique, « Les portraits d'enfants dans les salons parisiens », *La Tribune de l'art*, 21 décembre 2003, publié en ligne : <http://www.latribunedelart.com/les-portraits-d-enfants-dans-les-salons-parisiens>, consulté le 7 mai 2014.
- MARIE Laurence, « La scène de genre dans les *Salons* de Diderot » *Labyrinthe*, n°3, 1999. Revue mise en ligne le 7 février 2005 : <http://labyrinthe.revues.org/64> (consultée le 23 octobre 2015).
- MOREAU-SIONNEAU Hélène, « Charlotte Besnard (1854-1931) : être femme sculpteur et épouse d'artiste en vogue, au tournant du XX^e siècle », in MÉNEUX Catherine, PERNOUD Emmanuel et WAT Pierre (éd), *Actes de la journée d'études Actualités de la recherche en XIX^e siècle*, Master 1, années 2012 et 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2014, p. 1-18. <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/3-Moreau-Sionneau-Besnard.pdf>, consulté le 4 novembre 2014.
- TISSERON Serge, « Intimité et extimité », *Communications*, n° 88 : « Culture du numérique », 2011, p. 83-91, consultable en ligne : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2011_num_88_1_2588, page consultée le 26 mars 2018.

URBANI Brigitte, « « Andare con Dio... » La fuite dans la *Vita* de Benvenuto Cellini », *Cahiers d'études romanes*. [En ligne], n°22, 2010, mis en ligne le 01 décembre 2012, URL : <http://etudesromanes.revues.org/315>, consulté le 17 mars 2016.

VIEIRA CHEINQUER Themis, « Le refus de la monumentalité chez Medardo Rosso : les premières années », colloque *La Sculpture entre 1850 et 1880*, Paris, Fondation Singer-Polignac, 26 mai 2014, enregistrement en ligne : <https://www.singer-polignac.org/fr/colloques-arts-lettres/a-l-saison-2013-2014/1148-la-sculpture-entre-1850-et-1880> consulté le 18 mars 2016.

VIEIRA CHEINQUER Themis, « La mise en scène de la sculpture par Medardo Rosso : un signe avant-coureur ? », *2^e journée d'études des jeunes chercheurs en sculpture du XIX^e et du XX^e siècle-La sculpture vivante*, Paris, musée Rodin, 20 juin 2014, enregistrement en ligne : <http://www.musee-rodin.fr/fr/agenda/activite/la-sculpture-vivante-journee-annuelle-des-jeunes-chercheurs-en-sculpture> consulté le 17 mars 2016.

Compléments

Littérature

BALZAC Honoré de, *La Comédie Humaine*, XI : « Scènes de la vie privée », Paris, Garnier classiques, [1830-1833] 2008. Édition établie sous la direction de Didier Alexandre.

BALZAC Honoré de, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, CGarnier classiques, [1838-1847] 1987. Texte établi et annoté par Antoine Adam.

CLAUDEL Paul, *La Rose et le rosaire*, Paris, Gallimard, [1947] 1998.

COPPÉE François, *Souvenirs d'un parisien*, Paris, A. Lemerre, 1910.

FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, 5 volumes (1830-1880), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984-1991.

GAUTIER Théophile, *Portraits contemporains. Littérateurs, peintres, sculpteurs, artistes dramatiques*, Paris, Charpentier éditeur, [1858] 1874.

GONCOURT Edmond et Jules de, *Journal : mémoires de la vie littéraire*, 4 volumes (1851-1896), Paris, Fasquelle et Flammarion, 1959.

GONCOURT Edmond et Jules de, *Portraits intimes du dix-huitième siècle*, Paris, G. Charpentier, 1878.

HUGO Victor, « Les Contemplations » (1856), in *Œuvres complètes*, Poésie III, Paris, Robert Laffont, 1985.

JANIN Jules, *Critique : portraits et caractères contemporains*, Paris, L. Hachette, 1859.

LA BOÉTIE Étienne de, *Discours de la servitude volontaire*, Paris, Armand Colin, [1576] 1963. Texte présenté par Maurice Rat.

MERIMÉE Prosper, *Lettres à M. Panizzi : 1850-1870*, tome 1, Paris, C. Lévy, 1881.

MONTAIGNE Michel de, « De l'Amitié » [1580], in *Essais*, livre 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007. Textes établis par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin.

PASCAL Blaise, *Œuvres complètes*, Paris, Desclée De Brouwer, 1990. Texte établi, présenté et annoté par Jean Mesnard.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Émile ou De l'Éducation*, Paris, Bibliothèque Larousse, [1756] 1914. Édition complétée par Henri Legrand.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Genève, 1782.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Les Consolations*, Bruxelles, 1837 (3^e édition).

ZOLA Émile, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier, 1886.

Ouvrages sur la vie pratique au XIX^e siècle

CAMPAN Jeanne, *Manuel de la jeune mère*, Paris, Baudouin Frères, 1828.

DROZ Gustave, *Monsieur, Madame et Bébé*, Paris, Jules Hetzel, 1866.

LARCHEY Lorédan, « Toilette et mobilier d'une élégante en 1869 », *Documents pour servir à l'histoire de nos mœurs*, Paris, Frédéric Henry, 1869, t. III, p. 43.

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

A.

ABBÉMA Louise, 352
ABOUT Edmond, 135
ACHEN Georg, 54
AGRIPPA D'AUBIGNÉ Théodore, 39
ALBINSON Cassandra, 183, 245
ALEXANDRE Arsène, 25, 28, 47, 60, 76, 77, 79, 81, 84, 130, 138, 165, 172, 174, 176, 186, 191, 192, 206, 208, 209, 223, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 241, 260, 275, 300, 344, 347, 349, 363
ALMA-TADEMA Lawrence, 242, 247
ALPHAND Jean-Charles, 248
AMAN-JEAN Edmond, 132, 133, 179, 180
AMAN-JEAN Madame, 132, 133, 179, 180
AMAURY-DUVAL Eugène-Emmanuel-
Amaury Pineu-Duval dit, 138
ANCHER Anna, 23, 53, 239
ANDRÉ Édouard, 138
ANDRÉ Ernest, 138
APOLLINAIRE Guillaume, 256
APPLEGATE Judith, 353
ARAGO Étienne, 84, 224
ARENSBERG Walter, 369
ARIÈS Philippe, 21, 43, 212
ARMAND comtesse, 184
ARTAUD Antonin, 336
ARTHUS-LANGLOIS Madame, 148
ASSELIN Alfred, 47
ATGET Eugène, 56, 57
AUBÉ Jean-Paul, 82, 97, 98, 187, 298, 420
AUBERT Félix, 209
AUFFRET Jean-Baptiste, 25
AURIER Albert, 105
AUVRAY Louis, 135, 144

B.

BABIN Gustave, 95
BACHELARD Gaston, 197
BACIOCCHI Napoléone-Élisa, 142
BAFFIER Jean, 26, 153, 154, 278, 332, 339, 340, 341, 357, 364
BAFFIER Baptiste, 339
BAILLET Florence, 22, 23
BAILLY Jean-Christophe, 336

BALLU Roger, 126
BALZAC Honoré de, 47, 67, 78, 110, 134, 254, 276, 282, 318, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 364
BAQUÉ Dominique, 18, 32, 367
BARBEDIENNE Ferdinand, 145
BARBILLON Claire, 28, 29, 103, 106, 114, 187, 214, 223, 226, 236, 256, 258, 262, 300
BARETTA Jules, 301
BARIDON Laurent, 114
BARRE Jean-Auguste, 138, 344
BARRIAS Ernest, 126, 156, 219, 350
BARTHES Roland, 164
BARTHOLOMÉ Albert, 17, 24, 32, 33, 67, 75, 83, 89, 90, 120, 121, 132, 133, 135, 158, 159, 165, 187, 204, 206, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 229, 260, 283, 306, 307, 313, 361, 362, 365, 369
BARTOLINI Lorenzo, 142
BASTIEN LEPAGE Jules, 352
BATAILHÉ Jean-François, 174
BAUDELAIRE Charles, 33, 46, 48, 127, 130, 261, 262, 279, 361
BAUDRY Marie-Thérèse, 287
BAUDRY Paul, 138
BAUSSAN Charles, 339
BEAUMONT Hugues de, 65
BEAUMONT Jean, 41
BÉCLARD Léon, 215
BÉCLARD Marie, 215
BEETHOVEN Ludwig von, 319, 320, 321, 322, 323, 363
BEHRENS Peter, 212
BELLANGER Patrice, 75, 82, 85, 88, 173, 401
BELLEROUCHE Albert, 65
BÉNARD Edmond, 298
BÉNÉDITE Léonce, 51, 129, 217, 223, 224, 227, 228, 229, 315
BERGSON Henri, 60
BERLIOZ Hector, 47
BERNARD Émile, 101, 102, 104, 105, 109
BERNARD Madeleine, 76, 102, 104, 226, 324, 325, 326
BERNARD Victor, 116, 117, 118

BERNHARDT Sarah, 72, 136, 352, 353, 354, 367, 377, 395
 BERNHEIM Alexandre, 60
 BERNHEIM Marcel, 21, 69, 70
 BERNSTAMM Léopold, 300
 BERTON Armand, 64
 BESCHERELLE Louis-Nicolas, 41
 BESNARD Albert, 155
 BESNARD Charlotte, 132, 133, 155, 180, 187, 188, 202, 275, 350
 BEURET Rose, 91, 156, 157, 158, 354
 BEYER Victor, 148
 BILLETER Erika, 72, 107, 115, 122, 352
 BING Siefried, 155, 188, 200, 275
 BINGEN Pierre, 75, 81, 84, 87, 305
 BIRCK Jean-Benoît, 170
 BISMARCK Otto von, 47
 BLANC Charles, 68, 167
 BLANCHE Jacques-Émile, 217, 368
 BLANCHETIÈRE François, 157, 158
 BLONDEL Spire, 20, 68, 69, 300
 BLOT Eugène, 94, 95, 273, 275, 277, 280
 BOCCIONI Umberto, 267
 BODELSEN Merete, 107
 BOGGS Jean Sutherland, 308
 BOILEAU Louis-Charles, 237
 BOISSEAU Émile, 298
 BOLDINI Giovanni, 132, 217
 BOLOGNE Jean de, 73
 BONAFOUX Pascal, 115
 BONNARD Andrée, 57
 BONNARD Pierre, 53, 57, 58, 60, 61, 65, 361
 BONNET Alain, 285, 297
 BORNIER Henri de, 352
 BORZELLO Frances, 54
 BOSIO François-Joseph, 142, 144
 BOSSUET Jacques-Bénigne, 41, 402
 BOUCHARD Henri, 198
 BOUCHER Alfred, 28, 150, 153, 394, 402
 BOUCHER Julien, 153
 BOUCHER Sophie, 153
 BOUDIN Eugène, 24
 BOUGUERAU William, 138
 BOUILLOT Jules-Ernest, 156, 210
 BOULANGER Louis, 333, 334
 BOURDELLE Antoine, 17, 24, 26, 28, 30, 67, 133, 147, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 180, 181, 185, 186, 187, 188, 191, 192, 258, 266, 267, 275, 312, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 329, 332, 341, 342, 343, 350, 357, 361, 363, 364, 365, 369
 BOURDELLE Pierre, 192
 BOURGEOIS André, 65
 BOURGEOIS Louise, 90, 302, 370
 BOURGET Paul, 47
 BOUVET M^{lle}, 140
 BOUVIER Pascal, 22
 BOUYER Raymond, 70
 BRACQUEMOND Félix, 83, 98
 BRANCUSI Constantin, 26, 263, 323, 337, 369
 BRAQUE Georges, 366
 BRAUNWALD Annie, 148
 BRÉON Emmanuel, 204
 BRESLAU Louise, 76, 115
 BRETELL Richard, 253
 BRETON André, 369
 BRETON Louis, 82
 BRIOLLES Diane de, 47
 BROCK Maurice, 132, 133, 146, 167
 BRONGNIART Louise et Alexandre, 186
 BUFFON Georges-Louis Leclerc de, 41
 BUNAND Antonin, 160
 BURNE-JONES Edward, 178
 BURNET Éliane, 22
 BUROLLET Thérèse, 80, 89, 172
 BURTY Philippe, 200

C.
 CACHIN Françoise, 93, 104, 108
 CAHN Isabelle, 106
 CAILLAUX Henriette, 240
 CAILLEBOTTE Gustave, 24, 56
 CALABRESE Omar, 115
 CALDECOTT Randolph, 243
 CALDER Alexander, 24
 CALLOT Jacques, 75, 136
 CAMERONI Felice, 251, 254
 CAMPAN Jeanne, 187
 CANNEEL Jean, 332
 CANOVA Antonio, 119, 213
 CANTARUTTI Stéphanie, 182, 321
 CARABIN François-Rupert, 93, 94, 209, 210, 229
 CARLISLE comte de, 178, 202
 CARO-DELVILLE Henry, 65
 CAROLUS-DURAN Charles Auguste Émile Durant dit, 133, 138, 153, 154, 321, 352

CARPEAUX Amélie, 295
 CARPEAUX Charles, 135, 147, 176, 288, 289, 290, 291, 293, 294
 CARPEAUX Jean-Baptiste, 17, 20, 27, 28, 30, 75, 83, 85, 94, 116, 117, 118, 119, 122, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 156, 163, 174, 175, 176, 177, 180, 181, 184, 185, 199, 201, 203, 219, 236, 239, 241, 256, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 318, 320, 329, 343, 344, 345, 351, 362, 363, 364, 365, 368
 CARPEAUX Louis, 163, 295
 CARRIER-BELLEUSE Albert-Ernest, 344
 CARRIÈRE Eugène, 53, 57, 62, 78, 227, 258, 259
 CARRIÈS Jean, 28, 33, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 98, 99, 102, 108, 115, 122, 136, 172, 173, 187, 188, 200, 302, 304, 305, 313, 340, 349, 362, 365
 CARVILHANI Frédéric, 91
 CASSATT Mary, 53, 216, 217
 CASTAGNARY Antoine, 178, 239, 253, 289
 CASTRO Paul de, 65
 CAYLUS Anne-Claude, comte de, 123, 294
 CAZIN Marie, 281
 CAZIN Michel, 69, 187
 CELLINI Benvenuto, 84, 86, 87, 89
 CÉZANNE Paul, 253, 326
 CHAMPION Honoré, 221
 CHAMPSAUR Madame, 185
 CHAMPY-VINAS Cécilie, 207
 CHAPLAIN Jules-Clément, 223, 225, 229
 CHAPLET Ernest, 98, 109, 111
 CHAPPEY Frédéric, 72, 134, 145, 215, 220
 CHAPU Henri, 88, 333
 CHARDIN Jean-Siméon, 38, 53, 55, 348
 CHARLES IER d'Angleterre, 80
 CHARLIER Guillaume, 347, 348
 CHARPENTIER Alexandre, 20, 25, 28, 45, 47, 52, 53, 63, 165, 177, 178, 187, 191, 192, 206, 208, 209, 223, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 239, 241, 253, 260, 274, 275, 334, 349, 363
 CHARPENTIER Nelly, 191, 232, 233, 349
 CHARPENTIER Paul, 165
 CHARPENTIER Rosalie, 192
 CHASTEL André, 114, 285
 CHAUDET Denis-Antoine, 213, 214
 CHAUMELIN Marius, 238
 CHAVANNES Puvis de, 110
 CHEINQUER Thémis, 29
 CHÉRIER Bruno, 117, 118, 119, 174, 177, 374, 392
 CHESNEAU Ernest, 139, 287
 CHEVILLOT Catherine, 28, 29, 114, 197, 203, 223, 254, 259, 262, 266, 267, 304, 306
 CHINARD Joseph, 86, 187
 CHIRON Éliane, 22, 23
 CLAIRIN Georges, 352
 CLARETIE Jules, 177
 CLARIS Edmond, 254, 255, 260, 261, 265
 CLASSENS Henri, 226
 CLAUDEL Camille, 17, 28, 71, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 157, 200, 260, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 314, 315, 316, 317, 335, 363, 365
 CLAUDEL Paul, 17, 90, 91, 92, 93, 95, 148, 149, 150, 151, 152, 268, 269, 270, 272, 277, 278, 279, 281, 282
 CLAUS-PRINS Fanny, 164
 CLEMENCEAU Georges, 127, 169, 170
 CLÉMENT-CARPEAUX Louise, 117, 147, 148, 184, 288, 293, 296
 CLÉSINGER Auguste, 121, 176, 344
 CLODION Claude Michel dit, 187
 COLIGNY Gaspard II de, 220
 COOPER Harry, 263, 264
 COPPÉE François, 46, 138
 CORBIN Alain, 21
 CORDIER Henri, 191
 CORDIER Marcel, 191
 CORNAGLIA Ernest, 202, 244, 246, 247
 COTTET Charles, 64, 65, 368
 COUDREUSE Anne, 22, 23
 COURBET Gustave, 71, 236
 COUSTOU Guillaume, 139, 152
 COUSTOU Nicolas, 152
 COUTURE Thomas, 176
 COYSEVOX Antoine, 139
 CRANE Walter, 178
 CRAUK Gustave, 134, 135, 136, 140, 215, 219, 220, 374

CRAUK Marguerite, 220
CROISY Aristide, 349
CROS Henri, 302
CROS Jean, 157
CURTIS Penelope, 299

D.

DAGNAN-BOUVERET Pascal, 80, 132
DAGUERRE Louis, 127
DAIX Pierre, 355
DALOU Georgette, 189, 242
DALOU Irma, 240, 242, 354
DALOU Jules, 17, 25, 26, 28, 30, 34, 83,
128, 178, 179, 183, 184, 189, 191, 198,
201, 202, 203, 211, 213, 230, 235, 236,
237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244,
245, 246, 247, 248, 252, 278, 283, 292,
297, 350, 354, 355, 362, 363, 365, 369
DAMPT Jean, 88, 179, 186, 421
DANIEL Émilie, 21
DANIEL-DUPUIS Jean-Baptiste, 229
DANTAN Édouard, 298, 300
DANTE Alighieri, 101
DAUBIGNY Charles-François, 236
DAVID D'ANGERS Pierre-Jean David dit,
113, 114, 115, 119, 121, 213, 223, 286,
346
DAYOT Armand, 260, 265
DEBAY Adolf von, 350
DÉBONNAIRES Adolph von, 332
DEBUISSON Frances, 114
DEGAS Edgar, 24, 25, 26, 32, 56, 57, 61,
62, 63, 64, 89, 110, 120, 121, 132, 216,
217, 219, 228, 253, 254, 262, 263, 267,
269, 283, 286, 302, 305, 306, 307, 308,
309, 310, 311, 312, 313, 314, 318, 324,
329, 363, 365
DEJEAN Louis, 24, 67, 187, 204, 206, 207,
361
DELACROIX Eugène, 128, 248
DELAHERCHE Auguste, 98, 111
DELAPIERRE Emmanuelle, 116, 117
DELAPLANCHE Eugène, 298
DELATOUR Jérôme, 297
DELOYE Gustave, 126
DEMARÇAY Cécile, 289
DENIS Maurice, 40, 50, 64, 65, 112, 130,
265
DESBOIS Jules, 67, 260, 319
DESPIAU Charles, 24, 67

DESVALLIÈRES Georges, 65
DIDEROT Denis-Antoine, 40, 50, 130, 135
DIDSBURY Madame, 215
DIDSBURY Robert, 215
DIÉBOLT Georges, 344
DISDÉRI André, 141, 367
DIX Otto, 59, 71, 171, 379
DORÉ Gustave, 138, 352, 353
DOTAL Christiane, 28, 126, 127
DRAPER James David, 119, 174, 178, 289,
291, 296
DREYFOUS Maurice, 179, 241, 242
DROLLING Martin, 51
DROZ Gustave, 43, 121, 187
DRUON Germaine, 65
DRURY Alfred, 243, 248
DUBOIS Alphée, 225, 229
DUBOIS Paul, 88, 148, 150, 221, 302, 312,
313
DUBRAY Gabriel-Vital, 155
DUBUFE Édouard, 144
DUBUFE Guillaume, 135, 204
DUBUFE Madame, 135, 204
DUBY Georges, 21
DUCHAMP Marcel, 369
DUCHAMP-VILLON Raymond, 331, 332,
368
DUHEM Henri et Marie, 64
DUJARDIN-BEAUMETZ Henri, 167, 170
DUMAS (fils) Alexandre, 47, 138, 174,
176, 300,
DUMAS (fils) Madame, 177
DUMONT Henri, 151
DURAND Gilbert, 19, 40, 368
DURAND-RUEL Paul, 38, 62, 107, 110,
200, 247, 302
DURANTON Jeanne, 65
DURANTY Edmond, 62, 207
DURET Francisque, 236, 423
DUREY Philippe, 25, 33

E-F.

EASTMAN George, 367
EIFFEL Gustave, 134
ELSEN Albert E., 121, 303
ERICSON Ida, 108
ESCOULA Jean, 187, 189
ESTAGER, 333
ETEX Antoine, 213, 214, 252

ETIENNE-MARTIN Étienne Martin dit, 370
 FALGUIÈRE Alexandre, 88, 176, 187, 297, 338, 347
 FÉLIBIEN André, 50, 124
 FENAILLE Madame, 93, 185
 FÉNÉON Félix, 328
 FEUILLET Octave, 353
 FILON Augustin, 142
 FIOCRE Eugénie, 184, 289
 FIX-MASSEAU Pierre-Félix, 88, 187, 275
 FLAUBERT Gustave, 138, 198
 FLEURY Prospérie de, 17, 89, 120, 132, 165, 216, 217, 307, 339, 362
 FOESSEL Michaël, 21
 FOIVART Gabrielle, 119
 FONT-RÉAULX Dominique de, 297, 298
 FORAIN Jean-Louis, 132
 FOUCART Jean-Baptiste, 224, 295
 FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, 274, 281
 FOUQUET Jean, 354
 FOURCAUD Louis de, 210
 FRAGONARD Jean-Honoré, 53
 FRANCASTEL Pierre, 31
 FRANÇOIS I^{er}, 87
 FREMIET Emmanuel, 191, 302, 310, 344
 FREMIET Marie, 191
 FRÈRES Thiébaud, 91, 353
 FRÖBEL Friedrich, 351
 FROISSART-PEZONE Rossella, 209, 230
 FROMENTIN Édouard-Désiré, 146, 175, 176, 220, 289, 292
 FULLER Loïe, 204

G.

GABORIT Jean-René, 301
 GALTIER-BOISSIÈRE Jean, 65
 GAMBONI Dario, 106, 111
 GANDERAX Louis, 215
 Ganet, 77, 305
 GARNIER Charles, 68, 174, 175, 176, 203
 GAUDICHON Bruno, 28, 90, 93, 96, 150, 153, 268, 308
 GAUGUIN Aline, 191
 GAUGUIN Mette, 107, 109, 112, 156

GAUGUIN Paul, 26, 30, 32, 33, 52, 71, 72, 74, 82, 89, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 122, 156, 191, 210, 340, 362, 365
 GAUQUIÉ Henri, 136, 220
 GAUTHIER, 309
 GAUTIER Judith, 81
 GAUTIER Théophile, 33, 48, 49, 81, 138, 175, 334
 GAVARNI Paul, 333
 GAVIGNOT, 91
 GEFFROY Gustave, 90, 258, 270, 271, 276, 373
 GEOFFROY-DECHAUME Adolphe-Victor, 24, 82, 297
 GEORGEL Pierre, 48, 49, 114
 GÉRÔME Jean-Léon, 114, 136, 138, 174, 176, 200, 236, 352
 GERVEX Henri, 352
 GIACOMETTI Alberto, 29, 32, 262, 369, 370
 GILBERT Alfred, 19, 243
 GINÉPRO Jacques, 291
 GIRARD Alain, 47
 GIRARDET Berthe, 17, 348
 GIRAUD Charles, 138, 139
 GIRAUD Eugène, 138
 GIRAUD Mme, 219
 GLADSTONE William Ewart, 237
 GLINEL Charles, 47
 GODEAU Jérôme, 342
 GOETSCHY Gustave, 128
 GOLDSCHIEDER Cécile, 26, 268, 324
 GONCOURT Edmond de, 42, 45, 47, 138, 199, 274, 298
 GONCOURT Jules de, 42, 45, 47, 199, 298
 GONON Eugène, 83
 GONSE Louis, 200
 GOODMAN Nelson, 86, 171, 172, 354
 GOUNOD Charles, 174
 GOZLAN Léon, 47
 GRANDI Giuseppe, 250, 251
 GRANET Marius, 51, 231
 GRANOTTIER Victor, 304
 GRAVES Henry, 65
 GRAY Christopher, 210
 GREUZE Jean-Baptiste, 38
 GRÉVY Jules, 202, 247
 GRIENER Pascal, 12, 44, 297
 GROPIUS Walter, 212
 GSELL Paul, 131, 146, 147, 168, 171, 174, 307, 315, 316, 365

GUÉRIN Paul, 42, 306
GUIGUET François, 64, 65
GUILLAUMET Gustave, 350
GUILLAUMIN Armand, 253

H.

HALOU Jean, 187
HALS Frans, 49, 84
HALS Madame, 80
HAMEL Maurice, 154, 346, 347
HAMMACHER Abraham Marie, 156, 368
HAMMERSHØI Vilhelm, 54, 279
HANAKO Hisa Ota, 157, 408
HARGROVE June, 26
HARVARD Henry, 68, 257, 259, 302, 403, 409, 411
HATOUM Mona, 370
HAYASHI Tadamasu, 200
HÉBERT Ernest, 138, 139
HÉBRARD Adrien-Aurélien, 256, 306, 309, 313, 321
HECKER Sharon, 263, 264, 302
HENRI III, 87
HENRI IV, 142
HÉRAN Emmanuelle, 87, 154, 163, 165, 166, 191, 205, 228, 230, 232, 321
HÉREAU Jules, 237
HERMANN-PAUL René-Georges, 65
HILDEBRAND Adolf von, 111, 265
HIPPEAU Edmond, 47
HIROSHIGE Utagawa, 199
HIROTA Haruko, 98
HOENTSCHEL Georges, 77, 115, 304
HOKUSAI Katsushika, 274
HOECH Pieter de, 50, 55
HOUDON Anne-Ange, 187
HOUDON Claudine, 187
HOUDON Jean-Antoine, 163, 186, 300
HOUDON Sabine, 187
HOWARD George, 178, 183, 189, 242
HOWARD Mary, 189, 242, 362
HOWARD Rosalind, 183, 189
HUGO Victor, 47, 48, 49, 335
HUGUES Jean-Baptiste, 65, 134, 135
HUNISAK John, 189, 239, 240, 242
HUYSMANS Joris-Karl, 20, 52, 63, 217, 249, 302, 313
HYMAN Timothy, 58, 60, 61

I-K.

IBRAHIM-LAMROUS Lila, 23
INJALBERT Jean-Antoine, 213
IONIDES Constantine Alexander, 190
IONIDES Helen, 189, 190
JACQUET Thadée-Caroline, 132
JANSON Horst W., 26
JANSSENS René, 21, 49, 53, 54, 55, 62, 63
JARRASSÉ Dominique, 53, 63
JEANNENEY Paul, 84
JEANNIOT Alfred, 217
JEANS Florence, 152
JOSEPH Wassili, 86, 137, 158, 178, 189, 240, 250, 290
JOUIN Henri, 123, 125, 190, 287, 293, 294, 300, 349
JOURDAIN Francis, 233
JUNOD Philippe, 297, 299
KANT Emmanuel, 44
KAUSCH Michael, 170
KENDALL Richard, 308
KLEIN Franz, 320
KLIMT Gustave, 353
KLINGSOR Tristan, 207
KRAUSS Rosalind, 250, 252, 263, 327, 328, 335
KUNSTLER Charles, 26

L.

LA FONTAINE Jean de, 110
LA TOUR Maurice Quentin de, 176
LABÉ Loyse, 80
LACASSE Yves, 149, 150, 268
LAJER-BURCHARTH Ewa, 245
LAMARTINE Alphonse de, 337
LAMY Cyrille, 117, 118, 374
LANEYRIE-DAGEN Nadeije, 25, 56
LANGLOIS Marguerite, 148
LANTÉRI Édouard, 179, 244
LANTOINE Marie, 219
LAPRADE Marie, 17, 133
LAPRADE Pierre, 65
LARCHEY Lorédan, 56
LAROUSSE Pierre, 41, 51, 351
LAURENT Ernest, 65
LA VALETTE marquise de, 138
LE BOSSÉ Le, 335
LE CORBUSIER Charles-Édouard Jeanneret dit, 212
LE MEN Ségolène, 23, 29, 53, 58, 173, 201, 203, 239, 256, 297

LE NORMAND ROMAIN Antoinette, 28, 89, 212, 221, 268, 314, 317, 336
 LE SIDANER Henri, 64, 65
 LEBLOND Marius-Ary, 186
 LEOVICI Elisabeth, 22
 LECLANCHÉ Léopold, 87
 LEFÈVRE Camille, 202
 LEGROS Alphonse, 178, 179, 237
 LEMOINE Colin, 160, 161, 320, 343
 LEMOISNE Paul-André, 307, 308, 309
 LEMOYNE Jean-Baptiste, 176
 LENOIR Alfred, 347
 LÉONARD Agathon, 30, 204, 205, 206, 277, 278
 LEROI Paul, 151
 LEROY Louis, 253
 LESEC Cédric, 297
 LESPINASSE Julie de, 45
 LETESSIER Florence, 132, 158
 LEVASSOR Émile, 248
 LÉVY Arthur, 47, 142
 LICHT Fred, 262, 268
 LIET Victor, 295
 LIGOT Jack, 301
 LINDENEKER Édouard, 245
 LINDSAY Suzanne Glover, 247
 LISTA Giovanni, 28, 185, 251, 255, 262, 304
 LITTRÉ Émile, 38, 41, 43, 126
 LOBRE Maurice, 64, 65
 LOOS Adolf, 212, 369
 LOSTALOT Alfred de, 129
 LOUIS XIII, 143
 LOUIS XV, 38, 183, 204
 LUCE Maximilien, 56, 57
 LUYNES Honoré de, 143

M.

MADELÉNAT Daniel, 18, 21, 38, 43, 53, 55, 197
 MADELINE Laurence, 98, 100, 107
 MAGNI Pietro, 239
 MAIGNAN Albert, 298
 MAIGRET Arthur de, 95
 MAIGRET duchesse de, 276
 MAILLOL Aristide, 26, 67, 207, 368
 MAISON Françoise, 44, 45, 66, 142, 205, 206, 269, 328, 340
 MAISON-ROUGE Isabelle, 22
 MALLARMÉ Stéphane, 81, 82, 249

MANOLO Manuel Hugué dit, 355
 MANTZ Paul, 139
 MARCEL Henry, 21, 69, 70, 96, 159, 191, 209, 306, 324, 349, 369
 MARCELLO Adèle d’Affry dit,, 343
 MARGERIE Laure de, 11, 270, 274, 276, 278
 MARIÉTON Paul, 304
 MARQUE Albert, 325
 MARRAUD Hélène, 336
 MARTEL Eugène, 65
 MARX Roger, 159, 223, 272
 MASSARY Ferdinand de, 148, 152
 MATHIEU-MEUSNIER Roland, 352
 MATHILDE princesse, 12, 17, 138, 139, 184, 286, 344, 394, 399
 MATISSE Henri, 27, 30, 65, 133, 154, 219, 286, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 363, 366
 MATTIUSI Véronique, 170, 379
 MAUCLAIR Camille, 52, 63, 64, 65, 180, 254, 336, 338, 368
 MAUPASSANT Guy de, 45, 51
 MAUS Octave, 231
 MC QUEEN Alison, 344
 MC WILLIAM Neil, 341
 MÉDICIS Laurent de, 88, 115, 123, 300, 323
 MÉDICIS Léopold de, 88, 115, 123, 300, 323
 MEIER-GRAEFE Julius, 205, 249, 258, 260, 265, 266, 303
 MEILHAC Henri, 215
 MEISONNIER Ernest, 310
 MÉLIGNY Marthe de, 60
 MÉNARD René, 64, 65, 238
 MÉNARD-DORIAN Paul et Aline, 82, 304, 305
 MENGUE Jean-Marie, 317
 MENZEL Adolph von, 300
 MERCIÉ Antonin, 88
 MÉRIMÉE Prosper, 142
 MÉROUVEL Charles, 47
 MERRILL Mrs, 349
 MERTZDORFF Charles, 60
 METSU Gabriel, 49
 MEUNIER Constantin, 67, 206, 260, 278, 305
 MEYER Arthur, 300

MICHEL-ANGE Buonarotti, 165, 177,
250, 256, 292, 316, 323, 351
MICHELET Jules, 187
MIES VAN DER ROHE Ludwig, 212
MILHOMME François, 213
MILLET Aimé, 220
MILLET Jean-François Millet, 341
MILLIER Richard, 65
MIRBEAU Octave, 109
MOLA Paola, 255
MOLARD William, 108
MOND Alfred, 263, 264
MONDEVILLE Henri de, 124
MONDRIAN Piet Mondriaan dit, 323
MONET Claude, 24, 56, 135, 163, 236,
253, 260
MONFREID Daniel de, 106, 111, 378
MONNIER Francis, 141
MONOD-FONTAINE Isabelle, 327
MONTAIGNE Michel de, 39, 40
MONTÉMONT Véronique, 42
MONTFORT Amélie de, 290, 293
MONTIJO Eugénie de, 201, 344
MONTPENSIER Louis de, 220
MOORE Henry, 24, 211, 368
MOREAU Étienne, 65
MOREAU Gustave, 300, 302, 310, 312,
324, 353
MOREAU-SIONNEAU Hélène, 12, 188
Moreau-Vauthier, 213
MORHARDT Mathias, 93, 148, 150, 151,
152, 270, 271, 274
MORICE Charles, 60, 94, 97, 109, 110, 273
MORISOT Berthe, 53, 253
MORISSET Henri, 65
MOROT Aimé, 114, 137
MORRIS William, 178, 202, 208, 237, 248
MOUREY Gabriel, 5, 63, 66
MULLER Séverine, 23
MUNCH Edvard, 73

N-O.

NADAR Félix Tournachon dit, 166, 252,
367
NANCY Jean-Luc, 164, 221, 407
NANTET Marie-Victoire, 279
NAPOLÉON I^{er}, 47, 345
NAPOLÉON III, 137, 138, 140, 144, 201,
288, 344, 364, 368
NATANSON Misia, 58, 61

NATANSON Thadée, 58, 61
NEUBURGER Robert, 21
NIEUWERKERKE Émilien de, 138, 344
NOCQ Henry, 208, 229
OLIVA Alexandre, 130, 344
OLIVIER Fernande, 20, 32, 328, 329, 355,
356, 357, 358, 366
OUDINOT Achille, 237

P.

PALISSY Bernard, 89, 126
PAPET Édouard, 76, 77, 79, 83, 121, 139,
143, 144, 147, 174, 178, 185, 206, 223
PASCAL Blaise, 40, 163
PASINI Alberto, 257
PASQUARELLI Barbara, 290
PASTEUR Louis, 134, 135
PATEY Henri-Auguste-Jules, 229
PÉLADAN Joséphin di le Sâr, 51
PELOUZE Marguerite, 185
PENNY Nicholas, 26
PERRIER Charles, 298
PERROT Michelle, 44
PETER Victor, 212, 297, 315
PETIT Georges, 66, 129, 200, 207, 274
PICA Vittorio, 302
PICARD Louis, 28, 103, 213, 258, 368, 389
PICASSO Pablo, 20, 25, 28, 32, 75, 85,
156, 199, 262, 286, 320, 323, 324, 328,
329, 355, 356, 357, 358, 364, 365
PIENNES marquis de, 138, 140, 141, 144
PIGALLE Jean-Baptiste, 187
PIGEON époux, 216
PINGEOT Anne, 14, 27, 71, 114, 143, 255,
262, 306, 308, 309, 310
PISSARRO Camille, 236, 253, 260
Pline l'Ancien, 124
PLON Eugène, 87, 121, 346, 349, 378, 380
PLOSSU Bernard, 24
PLUMET Charles, 209
POIVERT Michel, 367
POLETTI Michel, 117, 141
Polyclète, 207, 287
POMAIROLS Charles de, 47
POMPON Alban, 222
POMPON Claudine, 222
POMPON François, 95, 153, 156, 221, 222,
275
PONSCARME Hubert, 223, 225, 226, 230
PONTIUS Anne-Françoise, 23, 67

POTTIER Edmond, 75, 83, 133
POTTS Alex, 198
POUPELET Jane, 24, 67, 182, 404
POUSSIN Nicolas, 312
POZZI Giuditta, 257
PRADIER James, 187, 214
Prince impérial, 20, 136, 137, 140, 141,
142, 143, 145, 146, 201, 286, 343, 362
PRINET René-Xavier, 65
PRINS Pierre-Émile, 164, 165, 299
PRUDHOMME Sully, 47

Q-R.

QUINCY Quatremère de, 50
RAFFAËLLI Jean-François, 26, 52, 217,
254, 256, 260, 261, 361
RAMBOSSON Yvanhoé, 85, 205, 348
RASPAIL François, 213, 214, 252, 337
RASPAIL Mme, 213, 214, 252, 337
READ Benedict, 211, 332
READ Herbert, 211, 368
RECHT Roland, 124, 125
REDON Odilon, 108, 353
REMBRANDT Rembrandt Van Rijn dit,
25, 49
RENAN Ernest, 132
RENOIR Auguste, 25, 32, 253
REY Robert, 62, 222
RHEIMS Maurice, 26, 225
RHODIA Rhodia Dufet-Bourdelle, 162,
192
RICHIER Germaine, 369
RICHTER Gerhard, 25
RIGAUD Hyacinthe, 24, 25, 300
RINGEL d'ILLZACH Jean-Désiré, 225
RIVIÈRE Anne, 28, 90, 93, 95, 96, 149,
152, 153, 269, 272, 273, 274, 275, 378
ROBESPIERRE Maximilien, 163
ROCHE Pierre, 187, 275
RODENBACH Georges, 47, 155
RODIN Auguste, 20, 24, 26, 27, 28, 29, 30,
37, 44, 66, 78, 80, 91, 93, 94, 95, 96, 97,
99, 110, 120, 121, 123, 127, 131, 133,
134, 146, 147, 149, 150, 153, 154, 156,
157, 158, 159, 167, 168, 169, 170, 174,
176, 180, 181, 185, 190, 198, 249, 252,
254, 258, 260, 261, 262, 266, 267, 268,
269, 270, 271, 272, 275, 276, 277, 282,
297, 299, 314, 315, 316, 317, 318, 319,
321, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 332,

333, 334, 335, 336, 337, 338, 340, 349,
350, 353, 354, 355, 356, 357, 361, 363,
364, 365
RODRIGUES-HENRIQUES Gabrielle, 60
ROGER-MARX Claude, 83, 112, 205, 224
ROLL Madame, 129, 185
ROLLINAT Maurice, 172
RONDEAU Corinne, 23
ROPS Félicien, 64, 353
ROQUEBERT Anne, 101, 105
ROSSO Medardo, 17, 28, 29, 34, 131, 186,
235, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 257,
258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265,
266, 267, 268, 269, 281, 283, 302, 303,
304, 305, 313, 329, 350, 363, 365
ROTHSCHILD Mademoiselle de, 244
ROTHSCHILD Nathaniel de, 151
ROTY Oscar, 223, 228, 229
ROUART Henri, 260, 263
ROUSSEAU Jean-Jacques, 37, 159, 163,
275, 351
RUBENS Pieter Paul, 160, 244
RUDE François, 143, 144, 328
RUDIER Alexis, 181, 256
RUSKIN John, 208

S.

SAINT MARCEL M. T. de, 87
SAINT-CHÉRON Alexandre Guyard de,
46
SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, 46,
128, 138, 139
SAINTE-CROIX Camille de, 254, 260,
268, 269
SAINT-MARCEAUX René de, 80, 85, 132
SAINT-PHALLE Niki de, 370
SALLES Claire, 13, 134
SAUNIER Charles, 182, 191, 230, 231, 341
SCETO Jean-Baptiste, 118
SCHAAL Katia, 29
SCHEFER Gaston, 207
SCHEFFER Ary, 165, 299
SCHERF Guilhem, 142
SCHEURER-KESTNER Auguste, 354
SCHNEEMANN Peter J., 297
SCHNEGG Gaston, 24, 67
SCHNEGG Louise, 191
SCHNEGG Lucien, 24, 67, 182, 191
SCHUBERT Dietrich, 171
SCOLARI Margareth, 263

SEGALÉN Victor, 111, 113, 378
 SEGARD Achille, 256
 SÉNÉCHAL Philippe, 150
 SENNETT Richard, 21
 SÉVASTOS-BOURDELLE Cléopâtre,
 160, 161, 162, 182, 192, 341, 343
 SHIMIZU Christine, 199
 SHUFFENECKER Émile, 99
 SICYONE Butadès de, 124
 SILVESTRE Armand, 92
 SIMIER Amélie, 11, 74, 241, 247, 297, 304
 SIMMEL Georg, 167, 171
 SIMON Lucien, 64
 SIMONET-TENANT Françoise, 22, 23, 67
 SISLEY Alfred, 253
 SIZERANNE Robert de la, 186
 SOREL Agnès, 354
 SOURIAU Etienne, 50, 285
 SOYER Blanche Augustine Angèle dite
 baronne Staffe, 56
 SPIES Werner, 329
 STEIN Sarah, 325
 STEINBERG Leo, 26, 314, 317, 318, 338
 STEVENS Alfred, 352, 353
 STIRBEY prince, 116, 117, 288
 STORK Guénola, 23, 53, 239
 STRINDBERG August, 112

T.

TECK Mary de, 353
 TERASHIMA Miyuki, 23, 47
 TERBURG Gerard ter Borch dit, 348
 TERRASSE Claude, 57, 61
 THAULOW Frits, 271
 THIAUDIÈRE Edmond, 250
 THOMAS Albert, 198, 203
 THUILLIER Jacques, 29
 THURAT Henri, 297
 TINTEROW Gary, 308
 TIREL Marcelle, 169
 TISSIER Louis, 93
 TISSOT James, 135, 237, 238
 TOROOP Jan, 353
 TOUSSAINT Armand, 82
 TRENTACOSTE Doménico, 213
 TROUBETSKOÏ Pierre, 256, 257, 267
 TROUBETSKOY Paul, 67, 202, 256, 350
 TURBAT Eve, 25
 TURNER Henry James, 184, 289
 TURNER James Mallord William, 299

TURTOGLIA J., 141
 TUSSAUD Marie, 129, 163

U-V.

UTAMARO Kitagawa, 199
 VADERIN Jeanne dit Jeannette, 326, 327,
 328, 329
 VAISSE Pierre, 72, 73, 85, 115, 119, 120
 VALLGREN Villé, 206, 275
 VALLOTTON Félix, 53, 57, 58, 59, 60,
 279, 361
 VALTON Charles, 69
 VAN DE VELDE Henry, 212
 VAN GOGH Théo, 107
 VAN GOGH Vincent, 59, 60, 100, 104,
 107, 113, 119, 253
 VAN LENNEP Jacques, 183, 328
 VAN OSTADE Adriaen, 55
 VAN PARYS Stéphanie, 159, 162, 341
 VAN RYSSELBERGHE Théo, 83
 VAQUEZ Henri, 58
 VARENNE Gaston, 159, 180
 VASSELOT Marquet de, 5, 30, 74, 83, 86,
 87, 89, 300, 420
 VAUXCELLES Louis, 94, 119, 325, 331,
 332, 368
 VÉLASQUEZ Diego, 80, 118, 260, 265
 VERHAEREN Émile, 173, 188, 232, 341
 VERLET Raoul, 216
 VERMEER Johannes, 22, 49, 50, 60
 VIÉVILLE Dominique, 27
 VIGARELLO Georges, 25, 56
 VIGÉE-LEBRUN Elisabeth, 38
 VIGNON Claude, 123
 VIOLLET-LE-DUC Eugène, 45, 82
 VITRY Paul, 137, 142, 203, 219, 322, 348
 VOILLOT Élodie, 28, 203
 VOLLARD Ambroise, 111, 112, 309
 VOTTERO Michaël, 24, 50, 51
 VOULOT Félix, 206
 VOVELLE Michel, 212
 VUILLARD Édouard, 21, 53, 57, 60, 61, 65

W-Z.

WAGRAM l'empereur de, 138
 WAT Pierre, 236, 297, 298
 WATTEAU Antoine, 52, 53, 63
 WATTEAU Diane, 22, 23
 WEIL Alain, 225, 227
 WEILLER Lazare, 216

WEILLER Marie-Marguerite-Jeanne, 216
WEISS Jeffrey, 356
WENNBERG Bo, 26
WHISTLER James Abbott Mc Neil, 52, 53,
63
WINCKELMANN Joachim, 287

WIRTH Jean, 131, 135, 354
WISSANT Pierre de, 315, 317
WOOG Cécile, 135
YENCESSE Ovide, 223, 225, 226, 227, 229
YVON Adolphe, 143, 369
ZOLA Émile, 23, 47, 166, 277, 333

