

RODIN

BIBLIOGRAPHIE

DE CARPEAUX À MATISSE

La sculpture française de 1850 à 1914 dans les musées et les collections publiques du Nord de la France
Édition de l'Association des Conservateurs de la Région Nord-Pas-de-Calais, Lille 1982

Voir en particulier - l'article de Anne Pingeot : Introduction à l'histoire de la sculpture du XIX^e siècle
- *l'article de Chantal Martinet : Le monument public de 1850 à 1914*
- *l'article de A.Pingeot, D.Viéville, A.Le Normand : Introduction à l'histoire de la sculpture de la III^e République p.64 à 68*

AUGUSTE RODIN

LE MONUMENT DES BOURGEOIS DE CALAIS 1884-1895

dans les collections du musée Rodin et du musée des beaux-arts de Calais
Édition Musée Rodin, Paris – Musée des Beaux-Arts, Calais, 1977

Voir en particulier - l'article intitulé : Le monument des Bourgeois de Calais : une commande municipale p.96 à 103
- *Illustrations p.119, 120, 121, 122*

(je tiens ce catalogue pour exemplaire dans sa méthodologie et sa rigueur scientifique)

ROSALIND KRAUSS

1. PASSAGES Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithon, édition Macula

Voir en particulier son article intitulé : Le temps narratif : le problème de la Porte de l'Enfer, p.11 à 44

2. L'ORIGINALITÉ DE L'AVANT-GARDE ET AUTRES MYTHES MODERNISTES

Édition Macula

Voir en particulier : a) L'originalité de l'avant-garde : une répétition post-moderniste
b) Sincèrement votre – Rodin et la question de la reproduction

PAUL GSELL

RODIN, L'ART (*entretiens*) Première édition chez Grasset mais réédité depuis, je ne sais où, mais c'est facile à trouver.

Le style est nettement vieilli et ampoulé, Monsieur Gsell est un fat, on apprend cependant pas mal de choses sur la façon de travailler de Rodin.

ROSE-MARIE MARTINEZ

RODIN, L'ARTISTE FACE À L'ÉTAT édition Séguié

Outre quelques précieux repères biographiques pour ceux que ça intéresse, c'est le livre qui situe le travail de Rodin dans le contexte politique de l'époque et qui titille le maître sur ses propres prises de positions.

RAINER MARIA RILKE

AUGUSTE RODIN édition Émile Paul Frères, Paris

Rainer Maria Rilke fut le secrétaire de Rodin et écrivit sur commande cet éloge un peu pompier !

CLEMENT GREENBERG

ART ET CULTURE *essais critiques* Édition MACULA

La nouvelle sculpture p.154 à 161

RODIN

1840 – 1917

Il naît sous le second empire et fait des études chrétiennes.

- 1854 École spéciale de dessin et de mathématiques dite : *La Petite École*
- 1855 Devient praticien
Échoue plusieurs fois à l'entrée à l'École des beaux-arts de Paris
- 1864 Travaille avec Carrier Belleuse à Bruxelles (décoration d'archi)
Réalise *L'Homme au nez cassé* qui est refusé au salon
- 1870 Réformé pour myopie et continue à travailler pour Carrier Belleuse
Première expo personnelle
- 1873.74 Rencontre Constantin Meunier
- 1874 Premier salon à Paris
Commence à travailler à *l'âge d'airain*
Voyage en Italie et voit le travail de Michel Ange
- 1875 Participe à l'exposition universelle de Philadelphie
- 1876 Accusation de moulage d'après nature (*Le vaincu* *l'âge d'airain*)
Présenté au Cercle Artistique de Bruxelles
- 1880 Rodin commence à fréquenter les salons (politiques et littéraires)
Les salons comme lieu d'exercice de la démocratie: moins d'État + d'initiatives individuelles.
Salon de madame Adam fréquenté par Hugo, Gambetta, Thiers...
Le système de recommandation devient le passage obligé pour obtenir une commande.
Commande de la porte pour le musée des arts déco, ce sera *la Porte de l'Enfer*
L'hommage à Dante deviendra *Le Penseur* en 1904.

1873 marque l'instauration de la 3^{ème} République, la fin de l'empire donc grâce à une réforme constitutionnelle qui en 1876 permet des élections législatives que gagnent les républicains.

Restauration de la liberté de la presse et amnistie des communards. Liberté de réunion...etc....

La liberté de l'artiste est une condition "sine qua non" de la démocratie et sa garantie.

L'art (et notamment la sculpture) doit servir à la consolidation des certitudes nationales, prendre la contrepartie de la "christianisation de l'espace"

- 1881 *Saint Jean Baptiste* présenté au Salon, on commence sérieusement à parler de Rodin.
- 1884 Commande des *Bourgeois de Calais* (achevée en 1895)
- 1888 *Le Baiser* (commande pour l'exposition universelle de 1889)
- 1889 Monument à *Victor Hugo* (commande pour le Panthéon).
- 1890 *Balzac* (commande de la société des gens de lettres)
- 1895 Inauguration du monument aux *Bourgeois de Calais*
- 1898 Refus du Balzac, scandale!
- 1906 Re-commande du monument à Victor Hugo, sans les muses !

S'il fait toujours scandale, Rodin n'en est pas moins l'artiste le plus officiel, couvert d'honneurs, de titres et de médailles . Il est tout autant reconnu sur le plan international et reçoit également à l'occasion d'expositions de nombreux titres honorifiques.

-
- Suite : - extraits de textes à propos de l' *Âge d'airain*
- notes sur le modelé
- notes sur la cadence
- étude comparée de l'analyse de *La Marseillaise* de Rude, par Rodin (Paul Gsell) et Rosalind Krauss (Passages).
- *La porte de l'enfer*

EXTRAITS DE TEXTES

L'exemple de *l'Age d'Airain* est particulièrement significatif de cette ambivalence de la statuaire de Rodin à cette période : iconographiquement et sous son titre initial du *Vaincu*, *l'Âge d'Airain* est tout d'abord un hommage rendu aux souffrances de la France à l'issue du conflit franco-prussien ; ce thème patriotique est alors commun à d'autres œuvres «à succès» présentées au Salon telles que *Gloria Victis* de Mercié, le *Lion de Belfort* de Bartholdi ou la *Jeanne d'Arc* de Frémiet ; que ce thème soit traité au moyen d'un nu et que celui-ci, par sa conception, renvoie à la statuaire italienne de la Renaissance ne constitue pas non plus un fait exceptionnel : si depuis 1870 les sculpteurs se réfèrent davantage à Donatello et à Michel - Ange qu'à la sculpture française du XVII^e siècle, c'est qu'ils trouvent dans ces nouvelles sources des modèles d'expression du drame et de la tragédie humaine particulièrement adaptés aux sentiments patriotiques et héroïques qui les animent. Au-delà pourtant, comme l'établit Ruth Butler, le naturalisme de *l'Âge d'Airain* est peut-être plus proche de celui que Rodin découvre chez un sculpteur comme Antonin Mercié qu'il ne s'inspire directement du Quattrocento. Par son thème et par le traitement de celui-ci, *l'Âge d'Airain* demeure par conséquent profondément marqué par l'empreinte de la III^e République à son avènement et par les caractères qui sont propres à la sculpture académique de cette période. Mais c'est par sa conception finale qu'elle s'en distingue le plus : avant d'exposer pour la première fois *Le Vaincu* à Bruxelles en janvier 1877, Rodin supprime la lance que la figure tenait dans la main gauche ; ce faisant, il réduit d'autant la part de l'anecdote et rend difficile toute identification immédiate du sujet. Dépourvu d'accessoire *Le Vaincu* perd sa qualité d'allégorie pour devenir une figure incarnant un état physique et psychologique déterminé dont l'existence et la permanence seraient néanmoins liées à l'histoire même de l'humanité.

Le changement de titre lors de sa présentation quelques mois plus tard à Paris, au salon, sous le nom de *l'Âge d'Airain* consacre ce renouvellement : l'œuvre est ainsi conçue qu'on ne peut plus l'enfermer dans la représentation d'un sujet unique ; cette polysémie qui ignore l'allégorie résulte de l'invention d'un nouveau mode de représentation d'un «état humain» de caractère universel traduit en termes d'expression et de style.

Voir ensuite, pour *La Porte de l'Enfer*, les rapports entre les parties et le tout, l'autonomie de chacune des pièces et l'inépuisable réservoir ou répertoire de formes que constitue l'ensemble.⁴

L'examen de toutes les études effectuée pour une même œuvre telle que *Les Bourgeois de Calais*, le masque d'*Hanako* ou le buste de *Clementel* par exemple, prouve que leur procédé de réalisation n'a jamais été conçu de façon linéaire par le sculpteur : une fois parvenue à un premier état satisfaisant, la terre qu'il avait modelée était susceptible d'être moulée une première fois et reproduite le plus souvent en plusieurs exemplaires en plâtre ; ceux-ci devenaient alors chacun à leur tour autant d'états différents pouvant être modifiés ou complétés par le sculpteur ; changement d'un membre, rajout de petites boulettes de terre sur le plâtre pour corriger l'apparence d'un buste ou d'une tête, puis modification progressive du modèle par des opérations

de moulage et de surmoulage successives pour parvenir à l'expression souhaitée comme ce fut le cas pour le buste de Clémenceau par exemple ; il utilisait aussi d'autres procédés de modification de ces moulages intermédiaires comme les tremper dans un bain de plâtre liquide pour fondre davantage les volumes entre eux, puis graver ou entailler cette pellicule de plâtre encore fraîche à l'aide d'une pointe ou d'un couteau afin d'y rajouter des détails ou d'en modifier l'expression, etc.

C'est-à-dire que chaque œuvre modelée par Rodin donnait souvent lieu à la réalisation d'un grand nombre d'états intermédiaires sous la forme de moulages successifs eux-mêmes soumis à d'autres modifications par le maître puis, éventuellement agrandis ou réduits, autant de manipulations qui permettaient à leur tour le moulage de nouveaux modèles. Loin de constituer le geste unique du sculpteur, le modelage en terre n'était par conséquent pour Rodin qu'une première étape elle-même suivie d'une longue série d'autres

opérations au cours desquelles les moulages en plâtre se substituaient à la terre entre ses mains à la manière d'un véritable matériau plastique.

La réunion en une seule œuvre d'éléments sculptés provenant d'ensemble différents sans respect des proportions ni souci de parvenir à un agencement "réaliste" de ces fragments entre eux, confère un caractère visionnaire et symboliste à ces montages; loin de n'être qu'iconographique ou formel, ce "symbolisme" s'appuie sur un véritable renouvellement du mode de conception matériel d'une sculpture; c'est dans ce sens qu'il est original et qu'il demeure sans équivalent dans l'histoire de la sculpture de cette période.

...

Avec Rodin, la construction d'un objet plastique devient un fait technique d'une évidente modernité sur lequel la sculpture de la première moitié du XX^e siècle va fonder la plupart de ses principales innovations.

À propos du « **modelé** ».

Rodin cité par Paul Gsell :

La science du modelé me fut enseigné par un certain Constant qui travaillait dans l'atelier de décoration où je fis mes débuts de sculpteur.

Un jour me regardant façonner dans la glaise un chapiteau orné de feuillage :

- Rodin, me dit-il, tu t'y prends mal. Toutes tes feuilles se présentent à plat. Voilà pourquoi elles ne paraissent pas réelles. Fais-en donc qui dardent leur pointe vers toi, de sorte qu'en les voyant on ait la sensation de la profondeur.

Je suivis son conseil et je fus émerveillé du résultat que j'obtins.

- Souviens-toi bien de ce que je vais te dire, reprit Constant. Quand tu sculpteras désormais, ne vois jamais les formes en étendue, mais toujours en profondeur... Ne considère jamais une surface que comme l'extrémité d'un volume, comme la pointe plus ou moins large qu'il dirige vers toi. C'est ainsi que tu acquerras la science du modelé.

Ce principe fut pour moi d'une étonnante fécondité.

Je l'appliquai à l'exécution des figures. Au lieu d'imaginer les différentes parties du corps comme des surfaces plus ou moins planes, je me les représentai comme les saillies des volumes intérieurs. Je m'efforçai de faire sentir dans chaque renflement du torse ou des membres l'affleurement d'un muscle ou d'un os qui se développait en profondeur sous la peau.

À propos de la « **cadence** » ¹

(organisation des plans)

Rodin , dans son atelier modèle successivement une statuette – à la manière de Phidias ou dans un style grec, puis une autre à la manière de Michel-Ange ; il commente :

1. STATUAIRE GRECQUE

Le plan des épaules et du thorax fuit vers l'épaule gauche ; le plan du bassin fuit vers le côté droit ; le plan des genoux fuit de nouveau vers le genou gauche, car le genou de la jambe droite pliée vient en avant de l'autre ; et enfin le pied de cette même jambe droite est en arrière du pied gauche. Ainsi vous pouvez remarquer dans mon personnage quatre directions, qui produisent à travers le corps tout entier une ondulation très douce.

¹ Voir en comparaison le travail de Mallarmé et ses exigences typographiques: *Jamais un coup de dé* etc...

Cette impression de charme tranquille est également donnée par l'aplomb même de la figure. La ligne d'aplomb traversant le milieu du cou tombe sur la malléole interne du pied gauche qui porte tout le poids du corps. L'épaule gauche est donc à un niveau plus bas que l'autre. Mais, par opposition, la hanche gauche, à laquelle aboutit toute la poussée de la pose, est élevée et saillante. Ainsi, de ce côté du torse, l'épaule se rapproche de la hanche, tandis que, de l'autre côté, l'épaule droite qui est élevée, s'écarte de la hanche droite qui est baissée. Cela rappelle le mouvement d'un accordéon qui se resserre, d'un côté, et se distend de l'autre.



Ce double balancement des épaules et des hanches contribue encore à la sereine élégance de l'ensemble. Regardez maintenant ma statuette de profil.

Elle est cambrée en arrière : le dos se creuse et le thorax se bombe légèrement vers le ciel. Elle est convexe, en un mot. Cette configuration lui fait recevoir en plein la lumière qui se distribue mollement sur le torse et les membres, et ajoute ainsi à l'agrément général.

Or, les différentes particularités que nous relevons dans cette ébauche, on les pourrait noter dans presque tous les antiques. (...)

Rodin poursuit en insistant sur cette science des plans qui sont la base même, pour lui, de la sculpture et considère le reste du travail comme quasi superflu et juste nécessaire pour plaire au spectateur.

2. STATUAIRE DE MICHEL-ANGE

Ici, au lieu de quatre plans, il n'y en a plus que deux, un pour le haut de la statuette et un autre en sens contraire pour le bas. Ceci donne au geste à la fois de la violence et de la contrainte : et de là résulte un saisissant contraste avec le calme des antiques.

Les deux jambes sont ployées et par conséquent le poids du corps est réparti sur l'une et l'autre au lieu de porter sur l'une des deux. Il n'y a donc point là repos, mais travail des deux membres inférieurs.

Au reste, la hanche correspondant à la jambe qui porte le poids est celle qui sort et s'élève le plus, ce qui indique qu'une poussée du corps est en train de se produire dans ce sens.

Le torse n'est pas moins animé. Au lieu de fléchir paisiblement comme dans l'antique sur la hanche la plus saillante, au contraire il relève l'épaule du même côté afin de continuer le mouvement de la hanche.

Notez encore que la concentration de l'effort plaque les deux jambes l'une contre l'autre et les deux bras contre le corps et contre la tête. Ainsi disparaît tout vide entre les membres et le tronc : l'on ne voit plus ces à-jour qui, provenant de la liberté avec laquelle étaient disposés les bras et les jambes, allégeaient la sculpture grecque : l'art de Michel-Ange crée des statues d'une venue, d'un bloc. Lui-même disait que seules étaient bonnes les œuvres qu'on aurait pu faire rouler du haut d'une montagne sans en rien casser ; et, à son avis, tout ce qui se fût brisé dans une pareille chute était superflu. ...

Un dernier caractère très important de mon ébauche, c'est qu'elle est en forme de console : les genoux constituent la bosse inférieure, le thorax rentré figure la concavité, et la tête penchée, la saillie supérieure de la console. Ainsi le torse est arqué en avant, tandis qu'il l'était en arrière dans l'art antique. C'est ce qui produit ici des ombres très accentuées dans le creux de la poitrine et sous les jambes.

En somme, le plus puissant génie des temps modernes a célébré l'épopée de l'ombre, tandis que les anciens chantèrent celle de la lumière.

3. « LA MARSEILLAISE » de Rude

Ayant ouvert un carton, Rodin en sort une photographie :²

-Voici, me dit-il, la *Marseillaise*, que le puissant Rude a taillé sur un jambage de l'Arc de Triomphe.(...) C'est elle, sans aucun doute, qu'on aperçoit d'abord, car elle domine toute l'œuvre, et ses jambes qui s'écartent comme pour courir, couvrent d'un formidable accent circonflexe ce sublime poème de la guerre.

Il semble même qu'on l'entende : car vraiment sa bouche de pierre vocifère à vous briser le tympan.

Or, à peine a-t-elle jeté son appel qu'on voit les guerriers se précipiter.

C'est la seconde phase de l'action. Un Gaulois à la crinière de lion agite son casque comme pour saluer la déesse. Et voici que son jeune fils demande à l'accompagner : - Je suis assez fort, je suis un homme; je veux partir ! semble dire l'enfant en serrant la poignée d'une épée. – Viens ! dit le père qui le regarde avec une tendresse orgueilleuse.

Troisième phase de l'action. Un vétéran courbé sous le poids de son équipement fait effort pour les rejoindre; car tout ce qui possède quelque vigueur doit marcher au combat. Un autre vieillard accablé d'années suit de ses vœux les soldats, et le geste de sa main semble répéter les conseils que leur donna son expérience.

Quatrième phase. Un archer ploie son dos musculeux pour bander son arme. Un clairon jette aux troupes une sonnerie frénétique. Le vent fait claquer les étendards ; les lances toutes ensemble se couchent en avant. Le signal est donné et déjà la lutte commence. Ainsi, là encore, c'est une véritable composition dramatique qui vient d'être jouée devant nous. (...)



- Vous ne direz plus, je pense, que la sculpture et la peinture (précédemment Rodin a analysé une œuvre de Watteau) sont incapables de rivaliser avec le théâtre ?

(...)³Avec la *Marseillaise*, Rude entendait soumettre la composition à une sorte de coupe temporelle tranchant dans le désordre d'un incident historique afin d'en révéler le sens. Cette aspiration que Rude partageait avec ses contemporains, avaient été clairement énoncée par Lessing en 1776 : l'œuvre d'art visuelle, « pour ses compositions, qui supposent la simultanéité, ne peut exploiter qu'un seul instant de l'action et doit, par conséquent, choisir le plus fécond, celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit ». Dans la *Marseillaise*, Rude parvient à isoler ce moment d'absolue fécondité, ce

² *Rodin, l'Art*, Entretiens avec Paul Gsell, éd. Grasset p.65-66.

³ Rosalind Krauss, *Passages*, éd. Macula p.14 -16.

moment où les formes convergent vers une concision parfaite à partir de laquelle le sens se déploie, et relie cette composition particulière aux événements qui en constituent le passé et le futur.

Pour obtenir cette convergence, Rude organise la composition autour de deux axes : *un axe horizontal* qui oppose la frise des soldats ramassée dans la moitié inférieure à la forme déployée de la Victoire ailée qui remplit le registre supérieur ; *un axe vertical* qui raccorde l'espace de haut en bas (la tête de la Victoire, le centre de son corps et la ligne verticale qui joint les deux soldats du milieu). Le sens de cette composition – et, par suite, celui du moment représenté – tourne précisément autour du point où ces deux axes se recouperent. Rude produit le sentiment d'un mouvement qui s'enroulerait autour de l'axe vertical en disposant les corps du registre inférieur de sorte qu'ils empiètent les uns sur les autres et forment un demi-cercle. La rangée des soldats semble émerger de l'extrême droite, de la pierre même de l'arc, pour se diriger vers le premier plan, à mesure qu'ils progressent vers la gauche. La crête de cette vague de corps n'est autre que le point de contact avec l'axe vertical, dans l'instant où les deux personnages du milieu reconnaissent le symbole de la victoire. À ce point de jonction, et tandis qu'ils miment l'image qui les surplombe, les soldats paraissent suspendre l'écoulement spatial et temporel du mouvement horizontal. En exploitant le dispositif formel de la symétrie, Rude crée une icône qui représente un moment bien particulier : l'éveil de la conscience au sens de la liberté. Puis dans la partie gauche de la frise, les personnages semblent continuer leur mouvement, désormais orienté vers le futur. L'organisation de la *Marseillaise* est essentiellement narrative.

4. « LA PORTE DE L'ENFER »

Comme la *Marseillaise*, la *Porte de l'enfer* est un relief : la décoration sculpturale d'un ensemble monumental de portes qui devaient former l'entrée du musée des Arts décoratifs. À l'instar de la *Marseillaise*, l'œuvre commandée comme un cycle d'illustrations de la *Divine Comédie* de Dante, se rattache au schème narratif.

(...) Dans sa version finale, *La porte de l'enfer* résiste à quiconque voudrait y lire un récit cohérent. Au sein d'une myriade d'ensembles de personnages, deux seulement sont directement reliés à l'histoire manifeste de *La divine comédie*. Il s'agit des groupes de *Ugolin et ses fils*⁴ et de *Paolo et Francesca*⁵, qui tous deux, luttent pour l'espace dans la moitié inférieure des battants. Resta que le compartimentage et la lisibilité de la première scène se trouve compromis par le fait que le fils mourant d'Ugolin est le jumeau de Paolo. Ce principe de la répétition apparaît aussi sur l'autre battant, où l'on peut voir, dans le coin inférieur droit et sur le côté, à mi hauteur, le même corps masculin levant le bras en un mouvement d'extrême tension et portant chaque fois un corps de femme. (...) Lorsqu'il est fondu et exposé indépendamment de *La porte*, ce personnage est nommé *Le fils prodigue*. Associé à la femme et réorienté dans l'espace en fonction du corps de celle-ci, il s'intègre au groupe appelé *Fugit amour*.



⁴ Personnage du XIII-XIV^{ème} qui fut, à la suite d'une famine, mangé, avec ses fils, dans une tour. La légende dit qu'il fut le dernier à mourir de faim après avoir tenté de manger ses enfants. Cette histoire inspira Dante.

⁵ Francesca da Rimini : fille du seigneur de Ravenne elle épousa Gianciotto Malatesta, seigneur de Rimini. Elle devint la maîtresse de son beau-frère et fut assassinée en même temps que lui par son mari. Elle inspira Dante.

Sur le battant de droite de la porte il apparaît deux fois, et l'on ne peut voir dans la persistance d'un tel redoublement un fait accidentel. Il semble plutôt mener à l'effondrement du principe d'unité spacio-temporelle qui constitue l'une des conditions préalables de la narration logique, au sens où tout redoublement tend à détruire la possibilité même d'une séquence narrative logique.

Au sommet de la porte, Rodin a encore une fois recours à cette stratégie de la répétition. *Les trois ombres* représentent par trois fois le même corps : ce sont trois moulages identiques rayonnant à partir d'un même point de convergence de leur bras gauche. En ce sens *les trois ombres* opèrent comme une parodie des groupes traditionnels de trois personnages sur lesquels s'appuyait la sculpture néoclassique.



En se contentant de répéter trois fois le même personnage, l'artiste dépouille le groupe de toute idée de composition⁶ - de toute idée d'une disposition rythmique des formes où poids et contrepoids équilibrés tendraient à manifester le sens caché des corps. Le fait d'aligner des représentations identiques de la forme humaine, tout simplement, l'une après l'autre, n'appartient en rien au mode traditionnel de la composition. Au lieu de les distribuer selon des angles qui s'opposent avec une netteté délibérée comme chez Canova ou Carpeaux, Rodin confère à ses *Ombres* une sorte de rudesse obtuse et muette. Et, pour ce faire, presque en primitif, il place sommairement les trois tête au même niveau, ou bien encore situe chaque personnage du groupe de manière étrange et répétitive sur trois piédestaux distincts mais identiques. (...) *Les ombres* ne forment entre elles aucune relation qui semble susceptible de faire sens, d'aller sans obstacle vers une signification. Bien au contraire la répétition des *Ombres* contribue à créer un signe autoréférenciel.

En paraissant ne renvoyer le spectateur qu'à la triple production d'un même objet, Rodin remplace la composante narrative de l'œuvre par une autre qui ne dit que le pur processus répétitif de sa propre création.⁷

Contrairement à la situation dans laquelle on peut se trouver face à une sculpture classique, il n'y a pas, pour regarder les œuvres de Rodin, de point de vue privilégié qui permettrait de comprendre les relations de causes à effets explicitant, à travers une logique anatomique, le sens. Pour regarder un Rodin on est plutôt dans un état qui nécessite qu'on ait renoncé à la causalité comme fondatrice de sens. C'est, de ce fait remettre en cause ses propres expériences sensorielles et intellectuelles pour comprendre le sens et à l'inverse, le chercher au sein de l'expérience et l'accepter nouveau, à chaque fois au lieu de le reconnaître.

⁶ Rosalind Krauss a précédemment analysé des œuvres de Medardo Rosso et surtout *La danse* de Carpeaux où le même corps féminin est vu sous des angles et des postures différents pour traduire le mouvement et est en cela en accord avec les principes du relief édictés par Hildebrand.

⁷ Suite, *Passages*, p.26-27.

D'un point de vue narratif, on se trouve immergé, avec *la porte de l'enfer* dans le sens d'un événement en train de se cristalliser, sans la distance qu'une histoire de ses causes nous accorderait. La surface du corps, la frontière entre ce que nous pensons comme interne et privé, d'une part, et de ce que nous reconnaissons comme externe et public, d'autre part, est le lieu où la sculpture de Rodin fait sens.

Forces internes → SURFACE ← Forces externes

Sans cesse Rodin contraint le spectateur à reconnaître dans l'œuvre le résultat d'un processus, d'un acte qui a donné progressivement forme à la figure. Le sens ne précède pas l'expérience mais il surgit de l'expérience elle-même.

HISTOIRE/CHRONOLOGIE

1814 Restauration d'une monarchie parlementaire et règne de Louis XVIII, puis Charles X
Dissolution et élections se succèdent pour constituer la chambre des députés. Alternance de la liberté de la presse et commissions de censure selon que la chambre passe de la droite au centre.

1829 Abdication de Charles X

1830 Louis Philippe 1^{er} devient roi des français, sans sacre, il prête serment devant la chambre.
Ne votent toujours que ceux qui payent le cens.

Thiers, Broglie, Guizot, Molé se succèdent comme 1^{er} ministres ce qui témoigne des nombreuses crises ministérielles qui secouent le pays.
Les propositions de réforme électorales échouent.

1848 Abdication de Louis-Philippe en faveur de son petit fils, le comte de Paris
Le 2 mars établissement du suffrage universel et le 4 liberté de la presse
Le 4 mai proclamation de la 2nd république
Émeutes et troubles et répression puis le 10 Décembre élection au suffrage universel de Louis-Napoléon Bonaparte comme président de la république. Il remporte une majorité écrasante.

L'assemblée par différentes lois électorales réduira le droit de vote.

1850 Louis Napoléon fait un coup d'état et rétablit le suffrage universel dans son intégrité et par plébiscite il est approuvé le 20-21 décembre.

1852 Promulgation de la constitution suivie d'une période de « répression » réduisant la liberté de la presse et interdisant les réunions de plus de dix personnes. Nomination par le pouvoir central des maires et adjoints.
20-21 novembre, plébiscite approuvant le rétablissement de l'empire et 2 décembre proclamation du second empire.
Jusqu'en 1868 le régime est « autoritaire » puis s'assouplit en libéralisant le régime de la presse et autorisant les réunions en période électorale.

1860 Napoléon III libéralise (nouveau plébiscite) la constitution en s'opposant à la droite
Orléaniste qui participe au gouvernement

La vie politique en France : P. Lagoueyette...

Attardons-nous quelque peu sur ce dernier texte important qui conclut l'évolution libérale du second empire, le sénatus-consulte du 21 mai 1870. Certains, à la suite de Th. Zeldin et de W.H.C. Smith, n'hésitent pas à son propos de parler de « constitution de 1870 ». C'est là une des originalités du second empire dans l'histoire politique française : il est le seul régime à avoir réformé de lui-même ses institutions, sans y être contraint par une révolution, un coup d'état, une défaite militaire. Car le texte de 1870 change la nature du régime mis en place en janvier 1852, en consacrant le passage d'une dictature, mettant le pouvoir législatif au service du chef de l'état, à un régime où les bases du parlementarisme sont jetées. (p.31)

1870 Déchéance de Napoléon III et, le 4 septembre et proclamation de la 3^{ème} république.

Thiers est élu chef du pouvoir exécutif, puis président élu par les députés, puis destitué puis réélu.

Dès février 1871, les élections organisées pour former une Assemblée nationale chargée de négocier la paix avec l'Allemagne, montrent la fragilité du nouveau régime.. Les royalistes reviennent en force, soucieux de terminer la guerre et de restaurer la royauté mais échec de Mac Mahon en mai 1877

Commune de Paris

1876 Victoire des républicains aux élections sénatoriales et législatives

L'anticléricisme renforce les républicains. Ministère Thiers, Ferry, Gambetta, Clémenceau. Comprendre qu'il y a une partie de la gauche révolutionnaire et anarchiste qui est au gouvernement.

1894 Arrestation du capitaine Dreyfus

1898 « J'accuse » de Zola à la une de *l'aurore*, le journal de Clémenceau

1898 Création de la ligue des droits de l'homme

1901 Fondation du parti radical et radical-socialiste. Loi sur les associations.

1904 Séparation de l'Église et de l'État

1905 Fondation de la SFIO

1906 Réintégration de Dreyfus dans les cadres de l'armée

Ministères Clémenceau et chute de Clémenceau et élection de Poincaré en 1913

1914 Percée des socialistes aux élections législatives

L'expression de la souveraineté nationale

Le XIXe siècle est marqué par l'extension du droit de vote, passant brutalement en 1848 d'un suffrage censitaire au suffrage universel. Cette conquête somme toute rapide, qui place la France nettement en avance sur le pays de référence, l'Angleterre, s'accompagne de tentatives de contrôler un électorat qui inquiète tant par sa masse que par la méconnaissance de ses réactions. Car le suffrage universel demande un effort aux citoyens ; pour eux les années 1848-1900 sont celles d'une lente mais réelle émancipation, qui favorise l'ancrage populaire de la République.

Électorat censitaire :

Sous la Restauration, les candidats à la députation devaient avoir 40 ans et payer un cens de 1000F. L'âge est abaissé en 1831 à 30 ans et le cens à 500F. La classe politique n'en repose pas moins sur des bases exigües. Dans la Haute-Loire, J. Merley relève sous la monarchie de juillet 157 éligibles sur une population de 310 000 habitants soit 1 pour 20 000 habitants

Il faut toutefois nuancer cette vision d'une vie politique confisquée au profit des élites, en rappelant qu'il s'agit de la vie politique nationale. En effet, le gouvernement de Louis-Philippe a 831 qui permet à deux millions de français de participer à l'élection de leur conseil municipal. C'est 1/3 du futur corps électoral universel qui accède ainsi au droit de vote.

Mais les maires, selon les périodes, seront le plus souvent nommés par le gouvernement sinon élus par le conseil municipal.

Les élections restent affaire de notables : en 1846 un tiers des députés sont élus par moins de 200 électeurs.

Dans l'euphorie de la révolution de 1848 on adoptera une loi établissant le suffrage universel pour tous les citoyens âgés de 21 ans et domiciliés depuis six mois dans la commune. Même les républicains les plus extrémiste sont inquiets de cette mesure car on ne sait pas comment vont voter les campagnes qui traditionnellement sont acquises aux notables. Nombre de legitimistes royalistes de droite partagent le même point de vue. Il y aura finalement des restrictions et c'est Louis-Napoléon Bonaparte qui rétablira le suffrage universel.

Symbolique et imagerie

Pour conquérir des populations peu ouvertes à la compréhension des discours idéologiques, les militants, dans un premier temps puis les gouvernements républicains ont eu recours à la symbolique et à l'imagerie destinées au peuple.

Mais avant la troisième république c'est le second empire qui va pousser le plus loin l'utilisation politique des monuments, des images. (Almanach)

Réinstallée en 1870, mais confirmée seulement en 1879, la République attend 1880 pour mettre en place ses deux symboles officiels par excellence, la Marseillaise, proclamée hymne national et le 14 juillet choisi comme fête nationale. Mais surtout, à usage du grand public, la troisième république s'accompagne d'une diffusion à grande échelle de bustes de Mariannes, l'une sage ornée d'épis de blé et d'une étoile et l'autre plus révolutionnaire couverte du bonnet phrygien. Il y a également la construction de mairies et leur ornementation. De plus dans le décor urbain apparaissent des statues et des bustes, des fontaines représentant les vertus de la république.