

Antoinette Le Normand-Romain

La figure humaine : un défi pour les sculpteurs, de Rodin à Josephsohn

Défi ou tradition bien ancrée ? La question peut se poser car, aussi loin que l'on se reporte, la représentation de la figure humaine a toujours été au cœur des préoccupations des artistes. Nous nous contenterons ce soir de remonter à Auguste Rodin (1840–1917) et à *l'Age d'airain* (1877). La figure, on le sait, fit scandale en raison de la franchise de l'étude de nu masculin, celle-ci étant le véritable sujet de l'oeuvre comme le montre bien le fait qu'elle avait été exposée comme simple « Étude de nu » à Bruxelles en janvier 1877 avant de recevoir son titre actuel pour le Salon à Paris au printemps suivant. Rodin avait compris en effet qu'un sujet était indispensable pour aider à la perception de l'oeuvre. Mais, même si le modelé donne l'illusion de la vie plutôt qu'il ne reproduit avec précision les détails anatomiques, son caractère illusionniste déranga au point que l'artiste fut accusé d'avoir utilisé des moulages sur nature. Ce que l'on ne pouvait dire du *Sarpédon* de Peinte présenté au même Salon : « M. et Mme Sarpédon, ni homme ni femme ni auvergnat. Ne froissons personne » (*Revue comique du Salon de 1877* par Bertall). *Saint Jean-Baptiste* (1880), *Adam* (1881) puis les figures de la *Porte de l'Enfer*, *Le Penseur*, *Le Baiser*, *Ugolin* (vers 1881–1882) s'imposèrent à leur tour par une expressivité qui reposait sur le mouvement des corps. A la recherche de nouvelles approches, Rodin se remit toutefois lui-même en question vingt ans plus tard en exploitant le potentiel des figures partielles (*Iris*, 1895; *La Méditation*, 1896) ou encore en intégrant à la forme sculptée le temps (*Eve*, 1881–82/1899) puis le mouvement (*Homme qui marche*, 1907). Toutefois entre une forme simplifiée et assagie ou au contraire mouvementée et dramatique, il ne choisit jamais vraiment: ses dernières oeuvres, telles que le *Torse de Jeune Femme cambré* (1909) et la *Grosse Femme accroupie à masque d'Iris* de Londres (1911) montrent bien que les deux directions l'intéressaient.

Ces deux directions correspondent aux deux des voies qui s'ouvraient à la sculpture au début du XXème siècle, ainsi que l'a montré Catherine Chevillot dans son ouvrage *La sculpture à Paris 1905–1914. Le moment de tous les possibles* (2017). Après une visite au Salon d'automne de 1905 où étaient exposées *l'Enfant prodigue* de Rodin et *La Méditerranée* d'Aristide Maillol (1861–1944), André Gide l'exprima dans un texte célèbre : « On vient de voir dans une salle du rez-de-chaussée d'inégales oeuvres de M. Rodin, quelques-unes admirables, chacune pantelante, inquiète, signifiante, pleine de pathétique clameur. On arrive au premier étage, dans cette salle pas très grande au milieu de laquelle repose la grande femme assise de M. Maillol. Elle est belle ; elle ne signifie rien ; c'est une oeuvre silencieuse. Je crois qu'il faut remonter loin en arrière pour trouver une aussi complète négligence de toute préoccupation étrangère à la simple manifestation de la beauté ». Et il opposait Beethoven, Michel-Ange et Rodin « haletant

Antoinette Le Normand-Romain

*La figure humaine :
un défi pour les sculpteurs,
de Rodin à Josephsohn*

dans l'effort d'assouvir une forme rebelle » à Bach, Phidias, Raphaël et Maillol : « La beauté de leur art est ce qui, d'abord et presque uniquement les émeut. Ils ne veulent rien précisément traduire et ne cherchent point à leur oeuvre d'autre nécessité que sa beauté... »¹

Tandis que les figures partielles se multipliaient dans les Salons au tournant du siècle, faisant l'objet de critiques nombreuses, Antoine Bourdelle (1861–1929) ou Henri Matisse (1869–1944) s'engageaient à la suite de Rodin dans la voie de la sculpture « pathétique » (Bourdelle, *Monument aux morts, aux défenseurs et aux combattants du Tarn-et-Garonne*, 1902 ; *Héraklès archer*, 1909. Matisse, *Le Serf*, entier en 1904, sans bras en 1907 ; quatre *Dos*, 1909–1930). De son côté, le public prêta à certains artistes des intentions qu'ils n'avaient peut-être jamais eues : l'exemple de *l'Étude de torse pour St Jean-Baptiste* (vers 1887), devenue ensuite le point de départ de *l'Homme qui marche*, est bien évidemment à l'origine de la transformation par Bourdelle du *Masque d'Apollon* (1899–1900) en *Tête d'Apollon* (1909), ou de la conservation telle quelle du *Torse sans tête ni bras* (1909) par Matisse. En revanche, c'est bien parce que le regard avait été formé par les oeuvres exposées par Rodin tout au long des décennies précédentes qu'en pénétrant dans l'atelier de Camille Claudel (1864–1943) après son internement (1913), Paul Claudel et Philippe Berthelot crurent reconnaître dans le *Torse de femme accroupie* (vers 1885/1913) une figure partielle, c'est-à-dire volontairement réduite à l'essentiel alors qu'il s'agissait en réalité d'un « abatis », c'est-à-dire d'un élément appartenant à une figure dont la forme complexe nécessitait qu'elle fût découpée pour être moulée, et était resté tel quel alors qu'il aurait dû être réassemblé à d'autres pour reconstituer la figure d'origine.

Derrière Maillol (*Léda*, c. 1900 ; *Eve*, c. 1900 ; *Le Désir*, 1907-9 ; *Vénus*, 1928) se rangeaient d'autres artistes, notamment Joseph Bernard (1866-1931) dont *La Danse* (1911) ou la *Porteuse d'eau* (1912) sont remarquables par une recherche de rythme presque graphique. Mais dans l'univers de la création, rien n'est jamais aussi simple : le *Torse de Jeune Femme cambré* de Rodin peut être rapproché de figures de Maillol comme l'a bien montré l'exposition du Centenaire de Rodin au Grand Palais à Paris au printemps 2017. Et, de son côté, Maillol au moment où il était le plus proche de Rodin (vers 1905–1908) se laissa tenter par la recherche de l'expression : pour rappeler qu'Auguste Blanqui passa la majeure partie de sa vie en prison, il imprime une violente torsion au torse de *L'Action enchainée* (1907), figure allégorique destinée au monument de cette grande figure de la gauche républicaine à Puget-Théniers. L'influence de Rodin alla plus loin encore puisque Maillol qui n'avait pas cédé à la tentation de la figure

1 André Gide, « Promenade au Salon d'Automne », *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, II, p. 476, 478.

Antoinette Le Normand-Romain

*La figure humaine :
un défi pour les sculpteurs,
de Rodin à Josephsohn*

partielle, au contraire de bien d'autres sculpteurs, donna en 1928 son autonomie au torse de *l'Action enchaînée* : plusieurs grands musées (Tate Gallery à Londres) ou collectionneurs s'empressèrent alors d'acquérir des exemplaires en plomb ou en bronze.

Passé le tournant du siècle et jusqu'à leur mort, après 1945 pour la plupart, Henri Bouchard (1875–1960), Paul Landowski (1875–1961), Charles Despiau (1874–1946), Robert Wlérick (1882–1944), Charles Malfray (1887–1940)... restèrent attachés à la tradition figurative qui avait la faveur des instances publiques. Elle était en revanche remise en cause par les mouvements d'avant-garde qui se succédaient depuis les années 1905–10. Après une période cubiste ou abstraite, Alberto Giacometti (1901–1966) et Pablo Picasso (1881–1973) revinrent toutefois à la forme humaine lors de l'occupation allemande à Paris avec une sculpture sensible qui apparaît comme une réaction contre le triomphalisme du superhomme tel que l'avait représenté Arno Breker (qui exposa à Paris en 1942). Manifeste de paix et de liberté, puisant ses racines dans la tradition paléo-chrétienne, *l'Homme au mouton* de Picasso (1943) se veut un message d'espoir dans une époque difficile. Quant à Giacometti, après une période marquée par un sentiment de précarité, par une terreur qui s'exprime dans un texte comme *Le Rêve, le Sphinx et la mort de T* (1946), il renoue avec la réalité. Dans l'immédiat après guerre, il revient ainsi à la réalisation de grandes figures -« Je me suis juré, dit-il à Jean Clay, de ne plus laisser mes statues diminuer d'un pouce »- ainsi qu'à la représentation du mouvement. *Homme au doigt* (1947), *Homme qui marche* (plusieurs versions à partir de 1947), *Homme qui chavire* (1950) furent montrés en janvier 48 à la galerie Pierre Matisse à New York. Ils présentent une référence évidente au travail de Rodin mais, caractérisées par une extrême fragilité de la forme, ils témoignent de la volonté obstinée de l'artiste de lutter contre l'inquiétude de la période précédente - une inquiétude, elle, totalement étrangère à son prédécesseur.

Au cours de ces mêmes années, Germaine Richier (1902–1995) réalise des figures hybrides telles que *L'Orage* (1947) et *l'Ouragane* (1948), des formes humaines au départ qu'elle n'hésite pas à transformer ou déformer pour leur donner un caractère dramatique à travers lequel s'expriment les grandes forces naturelles. Le modelé expressif est caractérisé par des béances, des manques qui surgissent tandis que la forme se crée : « Selon moi, dit-elle à Peter Selz en 1969, ce qui caractérise une sculpture, c'est la manière dont on renonce à la forme solide et pleine. » Formé dans l'atelier traditionnel de Karl Geysler (1898–1957), Hans Josephsohn (1920–2012) centre son travail sur la vision de l'homme. Après des figures demi-grandeur nature, statiques, parfaitement équilibrés (1957–1958), il se dirige vers des formes monumentales, de plus en plus simplifiées -pour ne pas dire abstraites- qu'il dépouille de tout caractère personnel, comme de toute référence littéraire, historique ou sociale, persuadé que l'art ne saurait être atteint qu'à cette condition. Il se situe ainsi dans la lignée de Maillol dont il avait pu étudier l'oeuvre

Antoinette Le Normand-Romain

*La figure humaine :
un défi pour les sculpteurs,
de Rodin à Josephsohn*

à travers les sculptures conservées à Winterthur plutôt que dans celle de Rodin trop attaché à l'expression des sentiments. Cet admirateur des églises romanes, vues comme unités organiques, est imperméable aux modes : persuadé que la figure est indivisible et qu'au sein de celle-ci chaque élément, de la tête aux pieds, a une importance égale, il est surtout attentif à la masse qui compte pour lui davantage que la ligne. Il est ainsi conduit vers une forme fermée dans laquelle se fondent le buste et le torse que seuls, quelques reliefs suggérant le menton, les oreilles ou le nez permettent encore de deviner. Au prix d'un travail régulier, d'une présence quotidienne à l'atelier, il s'efforce d'atteindre à une universalité de la forme s'inscrivant ainsi dans la grande tradition de la sculpture.

Rejeté pendant la seconde moitié du XXème siècle par la politique artistique comme incompatible avec la création contemporaine, exclu des salles du Centre Pompidou à Paris, le figuratif resta pratiqué par des artistes indépendants, tel le « Groupe des Neuf » constitué dans les années soixante autour de Jean Carton (1912–1988). Mais le temps ayant passé, des musées comme la Piscine à Roubaix ou le musée des Années Trente à Boulogne-Billancourt présentant la tradition figurative de la première moitié du XXème siècle, une réévaluation de son importance semble en cours : des oeuvres de Wlérick et Despiau étaient de nouveau visibles au Centre Pompidou au début de l'année 2018. Bien plus, le Prix Marcel Duchamp 2017 a été décerné à Charlotte Moth (née en 1978) qui pour travailler sur la dimension poétique de l'espace n'a pas hésité à inclure dans l'installation qu'elle présente quatre sculptures figuratives appartenant aux collections de la ville de Paris : *L'Enfant Jésus* de Charles-Marie-Félix Martin (1876), *Le Loup sur la piste* de Charles Valton (1895), *Femme au coquillage* de Georges Chauvel (1934), et *Le Couple* de Paul Vannier (1934).