

RODIN ET LES QUESTIONS DU SOCLE

Qu'il s'agisse du monument public, du portrait ou de la sculpture autonome, Rodin exploite presque toutes les possibilités du socle. Il va même jusqu'à l'amplifier à l'extrême ou à le remettre en cause et le faire disparaître.

Définitions du socle en sculpture :

- support d'une statue ou d'une sculpture qui sert à la stabilité et à la présentation de l'ensemble - Synonymes : piédestal, base ...
- le socle assure une fonction mécanique en soutenant le poids de l'objet qu'il supporte.
- Sa fonction première est de servir d'intermédiaire entre l'objet et le sol et par là même de la mettre en valeur.
- Le socle induit à la verticalité et vient en écho à la position du visiteur
- Comparable au cadre pour la peinture, la présence du socle souligne, met en valeur, orne et décore l'œuvre sculptée.
- Il dirige le regard et facilite l'accès visuel à l'œuvre, isole la sculpture de son environnement qui perturbe la contemplation, surélève mais paradoxalement met l'œuvre à distance en la sacralisant : il donne un caractère glorieux à l'objet sculptural.
- Au musée, il n'a pas seulement la fonction de présentation, il est aussi un élément de conservation, de protection et de sécurité de l'objet.
- Il peut s'agir d'un socle conçu en même temps que l'œuvre ou bien rajouté à la même époque ou postérieurement. Il permet aussi d'identifier la provenance de l'œuvre et de la dater.

Tout comme l'éclairage, la couleur, le socle est un élément qui participe à la présentation et à la compréhension d'une œuvre exposée, dans un lieu public, au musée, ou dans une galerie.

- Il peut aussi contribuer à développer le sens de la sculpture jusqu'à devenir lui-même une partie de l'œuvre.
- Sa forme et sa taille peuvent varier. Il peut aussi être décoré ou sculpté lui-même jusqu'à s'intégrer à l'œuvre elle-même ...



En complément et ouverture voir sur le net :

<http://e-cours-arts-plastiques.com/levolution-du-socle-dans-lart-part-1/>

<http://e-cours-arts-plastiques.com/levolution-du-socle-dans-lart-part-2/>

Une porte pour un socle ?

Dès la première commande et réalisation d'importance, La Porte de L'Enfer, la question du socle traditionnel se pose à RODIN

- La commande « d'une porte décorative destinée aux Musée des arts décoratifs » n'aboutit jamais puisque le musée lui-même ne fut jamais construit, mais à sa source la demande remet en question la notion même de socle puisque l'œuvre

est une porte, un objet, un élément architectural déterminée, submergée, par la fonction d'ouverture et de fermeture : un passage.

- Le thème littéraire de l'Enfer se prête bien au thème du passage, mais plastiquement est sculpturalement une porte n'est pas un socle et un socle peut-il être un passage ?

- Rodin répond à ce hiatus par une porte monumentale qui devient le « socle » de l'œuvre, l'élément structurant qui organise mais aussi soutien l'œuvre, lui sert de socle ...

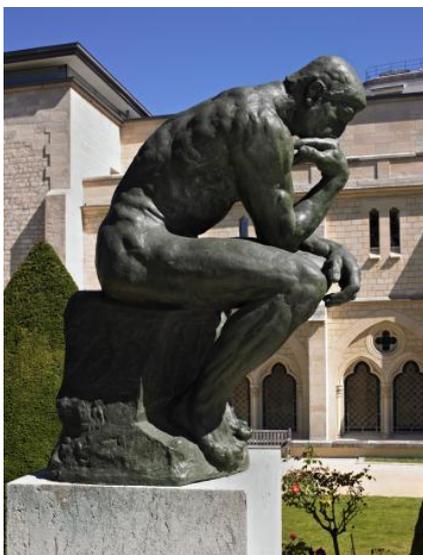
- Rodin pense son « socle-porte » comme un passage en cadres, ventail et linteau ...



- Le socle est ici un plan vertical, le mur de l'architecture ... un tableau en relief ...

De la Porte sortent des œuvres autonomes : chacun son socle.

- Le fait d'extraire des figures de La Porte de l'Enfer et de les rendre autonomes impose l'emploi de socles variés jusqu'au piédestal du monument du « Penseur » devant le Panthéon ...



La question de la hauteur du socle : « Les Bourgeois de Calais »

- Rodin s'interroge sur la nécessité ou non d'un piédestal pour Les Bourgeois de Calais : socle très élevé pour que les figures se découpent sur le ciel (maquette en plâtre de 1884) ou absence de socle (1889) pour que le groupe « devint plus familier et fit entrer le public mieux dans l'aspect de la misère, du sacrifice, du drame ».

- La ville de Calais refuse les 2 propositions de Rodin :

- en 1893, alors que la ville de Calais se préoccupait enfin d'installer *Les Bourgeois de Calais*, Deux solutions avaient été envisagées par Rodin pour son installation :

1 - à même le sol, sans socle, juste une base horizontale afin que le groupe « [devint] plus familier et [fit] entrer le public mieux dans l'aspect de la misère et du sacrifice » (Rodin, 1893), La ville de Calais refusa parce que, précise Rilke, « c'était contraire à l'habitude ».

2 - l'autre proposition de Rodin : un socle élevé, permettant au groupe de se silhouetter sur le ciel, à l'exemple des calvaires bretons ou flamands. Calais refusa également.



- Calais attendait la manière traditionnelle d'un socle piédestal comme de la première maquette. Les bourgeois sont placés sur un socle rectangulaire très haut, orné de bas-reliefs, qui forme un piédestal triomphal. Cette première maquette enthousiasma le comité et valut à Rodin la commande officielle du monument. C'est cette proportion du socle qui fut retenue pour l'installation de l'œuvre en 1895.



Cependant, après la mise à l'abri de l'œuvre pendant la 1^{ère} guerre mondiale, sa réinstallation respecte mieux la volonté de Rodin et demeure jusqu'à aujourd'hui à Calais.

- Rodin changea encore d'idée en 1912, lorsqu'il fut consulté sur la façon de présenter le quatrième exemplaire qui venait d'être acquis pour Londres ; il suggéra un socle haut assez traditionnel d'environ 5 mètres. Probablement que la perspective du lieu et l'architecture néogothique du parlement de Londres l'aient décidé à cette hauteur moyenne et commune ...



- **L'Université de Stanford en Californie** propose une des installations les plus récentes - vers 1990 - des « Bourgeois e Calais » qui confirme, respecte et même amplifie l'idée de RODIN d'une installation à *même le sol, sans socle, juste une base horizontale afin que le groupe « [devint] plus familier et [fit] entrer le public mieux dans l'aspect de la misère et du sacrifice » - Rodin, 1893.*



- L'œuvre presque disséminée trouve un socle plan en pavage de pierre dans un esprit scénique et théâtral d'installation contemporaine ; l'époque artistique permet ici d'ouvrir l'œuvre fortement à l'espace réel, à l'échelle et au corps en marche du regardeur ; le socle est à la fois un périmètre de passage, de contemplation et de rencontre avec les figures sculptées.

- Sur le campus les 6 bourgeois sont espacés et individualisés pour laisser place à la circulation et à la confrontation directe et familière entre les spectateurs et les figures de bronze. *Le public entre physiquement et déambule dans l'espace de la misère et du sacrifice des ancêtres calaisiens.*

Le bloc de marbre comme socle : le non-finito et l'émergence de l'œuvre sortant de la matière.

-Rodin recherche l'intégration, la fusion du socle dans l'œuvre.

- L'Œuvre, la figure, émergent du bloc de marbre sans véritable frontières entre sculpture et socle, matière et figure ...

- Contrairement aux traditions néo-classiques, une des caractéristiques reconnaissable des œuvres de Rodin révèle une forme achevée qui reste partiellement prise dans un bloc plus brut et partiellement dégrossi. Le résultat toujours frappant montre des sculptures comme extraites de la gangue du matériau.

- Dans **le Baiser** ce phénomène apparaît encore partiellement, mais **« La Pensée »** rencontre les détracteurs de l'époque qui la jugeaient « inachevée » ; Rodin la voyait, complète.



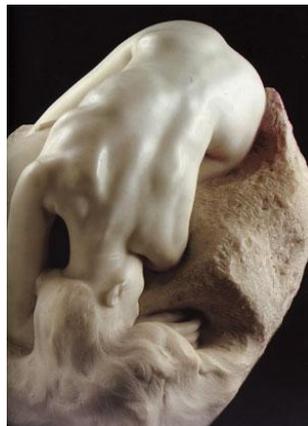
La Pensée La Pensée - Vers 1895 - Tête en marbre ; taille - H. 74,2 ; L. 43,5 ; P. 46,1 cm.

Camille Claudel, élève et amante de Rodin, posa souvent pour lui et le sculpteur en fit plusieurs portraits. Léonce Bénédite raconte que c'est, **comme souvent, au cours de l'exécution qu'il prit la décision de ne pas la pousser davantage et de laisser le bloc inachevé au-dessous de la tête.** L'œuvre fut alors baptisée **La Pensée émergeant de la matière.**

Le visage est penché en avant, jusqu'à s'envelopper d'ombre, et semble plongé dans une rêverie, le regard fixé sur l'invisible. L'opposition entre les carnations parfaitement polies et le bloc laissé brut, avec toutes ses aspérités, nourrit l'impression d'apparition, et donne une profondeur symboliste à l'œuvre.

- Cet épisode a ouvert la voie au *non finito* qui est aujourd'hui la marque de fabrique de Rodin. Ce dernier revendiquait, comme Rembrandt, le droit de l'artiste à considérer son œuvre comme achevée lorsque son objectif artistique était atteint.

Rodin, La Danaïde, dit aussi *La Source*, 1890, musée Rodin. **Entre la forme et la matière la tension et l'équilibre sont à leur comble.** La Danaïde – 1889 – Marbre - H. 36 cm ; L. 71 cm ; P. 53 cm. Marbre, 1890. Praticien Jean Escoula. L'œuvre est signée sur la base, près de la tête : A Rodin.



Conçue pour La Porte de l'Enfer, vers 1885, cette figure n'y apparaît plus dans la dernière version. Sur un thème mythologique - les filles de Danaos, les Danaïdes, sont condamnées à remplir éternellement une jarre sans fond, pour avoir tué leurs jeunes époux le soir de leurs noces

– Rodin construisit avant tout un paysage féminin, en mettant en valeur la ligne du dos et de la nuque de la Danaïde.

Il choisit non pas, comme dans l'iconographie traditionnelle, le moment du remplissage mais celui du désespoir devant la stérilité et l'inanité de la tâche. **Épuisée, la Danaïde repose la tête « comme un grand sanglot » sur son bras. Sa chevelure répandue, que Rainer Maria Rilke disait « liquide », se confond avec l'eau qui s'écoule de sa jarre.**

- Son corps est poli comme de l'ivoire, tandis que le bloc de marbre dont elle semble émerger est taillé beaucoup plus sommairement, gardant la trace des outils.

Mécène et ami de Rodin, Maurice Fenaille commanda au sculpteur en 1898, au moment de l'affaire du Balzac, comme pour lui signifier son soutien, le portrait de sa femme. Les deux premières versions en marbre reprennent les traits du modèle de manière plus fidèle, tandis que les deux suivantes, plus tardives, sont dotées d'une dimension allégorique.

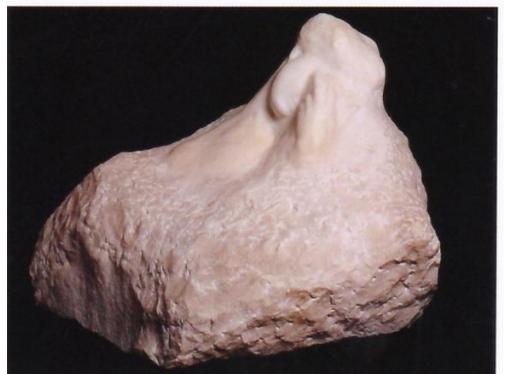
Marbre, deuxième version, exécutée par Émile Matruchot ; don Mme Robert de Billy, 1947.

Madame Fenaille, la tête appuyée sur la main - 1912-1913 – Marbre

- H. 66,5 cm ; L. 88 cm ; P. 92,5 cm.



Dans cette version, il s'agit moins de donner une image de la jeune femme, que d'évoquer sa présence. Le visage, caché par l'ajout d'une main, paraît peu à peu s'enfoncer dans le bloc de marbre laissé brut. La forme semble se dissoudre dans la matière, et par son traitement, l'œuvre, laissée inachevée en apparence, se réfère au travail de Michel-Ange.



- Rodin recherche l'intégration du socle dans l'œuvre par la continuité et les métamorphoses de la matière. La plasticité de la terre au modelage permet toutes les variations de l'opposition des contrastes brutaux et rugueux à la fluidité linéaire et lisse. Brutalité du geste des coups de burins, torsions violentes et douloureuses, caresses délicates aux patines fondues

- le socle fusionne avec la figure dans la continuité du bloc de matière.

- Dès les années 1880, avec **Fugit Amor** une recherche de la forme du socle qui amplifie, complète et



- **Convalescente** - 1907 ? - vers 1914 ? - Marbre - H. 49 cm ; L. 74,1 cm ; P. 55,4 cm. Praticien : Jean-Marie Mengue, Auguste Rodin, Émile Matrucho - Ni signé, ni daté.



Ce marbre représente une tête de jeune femme dont la bouche est cachée par ses deux mains réunies. Celle-ci se dégage d'un bloc sommairement dégrossi. Le marbre a été conçu à partir de l'œuvre l'Adieu, elle-même réalisée grâce à l'assemblage d'un portrait de Camille Claudel dit « aux cheveux courts » et de deux mains, le tout lié par un drapé et posé sur une caisse en bois.

- Dans la Convalescente, aussi appelée autrefois « Mélancolie » ou « Silence », les mains et la tête émergent à peine du bloc faisant disparaître l'impression d'assemblage au profit d'une plus grande fluidité.

Les portraits de Camille Claudel furent maintes fois employés par Rodin dans des assemblages comme dans le Masque de **Camille Claudel et main gauche de Pierre de Wissant** ou encore dans des œuvres allégoriques comme la France, ou la Pensée.

Cette réflexion trouve son aboutissement avec le portrait de **Gustav Malher** sur grande base qui prolonge l'œuvre en précisant son sens ...

Socles d'atelier : matériaux bruts et autres détournements d'objets

- par collages, associations et assemblage de différents matériaux, matières et objets, Rodin réalise des maquettes pour être traduites ensuite en marbre ; ce processus concerne souvent des œuvres de petites dimensions.

- une brique industrielle peut servir de socle, de base ferme et solide à des collages et assemblages de moulage de plâtre de modelage en terre de Rodin.



« Fleurs dans un vase » maquette – assemblage.



Mains d'amants, av. 1904 – Plâtre sur brique. H. 13 x L. 21.4 X P. 10.6 cm.

- Ici, à l'étape « première » de la maquette, les différents matériaux restent visibles et à l'état brut. Cette transparence du processus et la lisibilité des matériaux affirment la modernité de Rodin. Le « faire plastique » et le « processus sculptural » deviennent éléments et phénomènes esthétiques ... une « esthétique du bricolage » se développe ici avec Rodin, avant les cubistes, qui affirme sa conception moderne de l'œuvre ...

- La mise en œuvre du processus et des matériaux comptent autant, parfois plus ici que la forme globale et le sujet de l'œuvre ...

- la maquette, l'esquisse, la maquette sont considérées avec Rodin comme des œuvres à part entière

- La sculpture et ses procédés deviennent le sujet de la sculpture ...

- Dans d'autre cas, comme *L'Adieu*, vers 1898, la maquette en assemblage de matériaux et objets différents est recouverte de plâtre pour unifier l'ensemble où les moulages en plâtre – la tête et les mains dominent.

- Ce « nappage » de plâtre réaffirme l'unité traditionnelle du matériau artistique et rapproche cette œuvre, comme une étape intermédiaire, de son projet final en marbre. Pourtant son socle est aussi une brique industrielle ...



Mains d'Amants – 1904 Marbres. H. 44.3 x L. 56.9 x P. 36.5 cm.



L'Adieu, vers 1898

- Recyclage-réemploi de socles antiques :

Fort de sa collection d'œuvres antiques souvent en fragments et parties disparates, Rodin recycle, « réutilise », dès 1895-1900, des originaux ou leurs moulages en plâtre (avec parfois une patine colorée) de piliers, colonnes, piles ou gaines antiques à rinceaux au décor végétal pour servir de support, socle et piédestal à ses figures ...



- Rodin semble jouer avec ses colonnes et gaines pour explorer les influences et nuances du socle sur la perception de ses œuvres antérieures parfois réduites à de simples fragments par les jeux de la synecdoque : évocations, suggestions ...

- Ces socles variés transforment la perception de ses œuvres antérieures par les hauteurs variées et vont jusqu'à modifier la signification :



- ainsi « L'Homme qui marche » à l'origine intégrant un socle de matière très bas, comme un fragment de terre que le personnage foule, se retrouve juché dans l'air avec « L'Homme qui marche sur une colonne »

- ou des fragments de ses œuvres les plus célèbres, ici le penseur, mais juste son « Pied gauche, terre cuite et bois, 19,9 x 11,3 x 23,4 cm) en toute simplicité sur une base de bois qui se retrouve agrandi et glorifié en « Pied gauche du grand Penseur sur gaine à rinceaux » avant d'être surdimensionné et posé au sol ...



Des vases antiques comme socles pour contenir des figures :

- indifférent à la sacralité muséale des objets antiques et au temps, Rodin réutilise des vases antiques en terre cuite ou de leur moulage en plâtre pour réceptionner ses figures.
- Il puise dans sa collection personnelle des vases qui vont servir de réceptacle « ready-made » à ses figurines en plâtre ...
- Un jeu entre les formes des vases et les postures dynamiques du corps s'installe ainsi qu'un étrange mystère entre les échelles : les corps humains sont de taille réduite par rapport à la taille fonctionnelle des vases.



1



2



3

1 - 338 - Nu féminin à tête de femme slave - assis sur un vase en albâtre

2 - torse féminin agenouillé dans une coupe - Asie mineure 250 av. JC

3 - Assemblage - nu féminin à tête de femme slave émergeant d'un vase



4



5

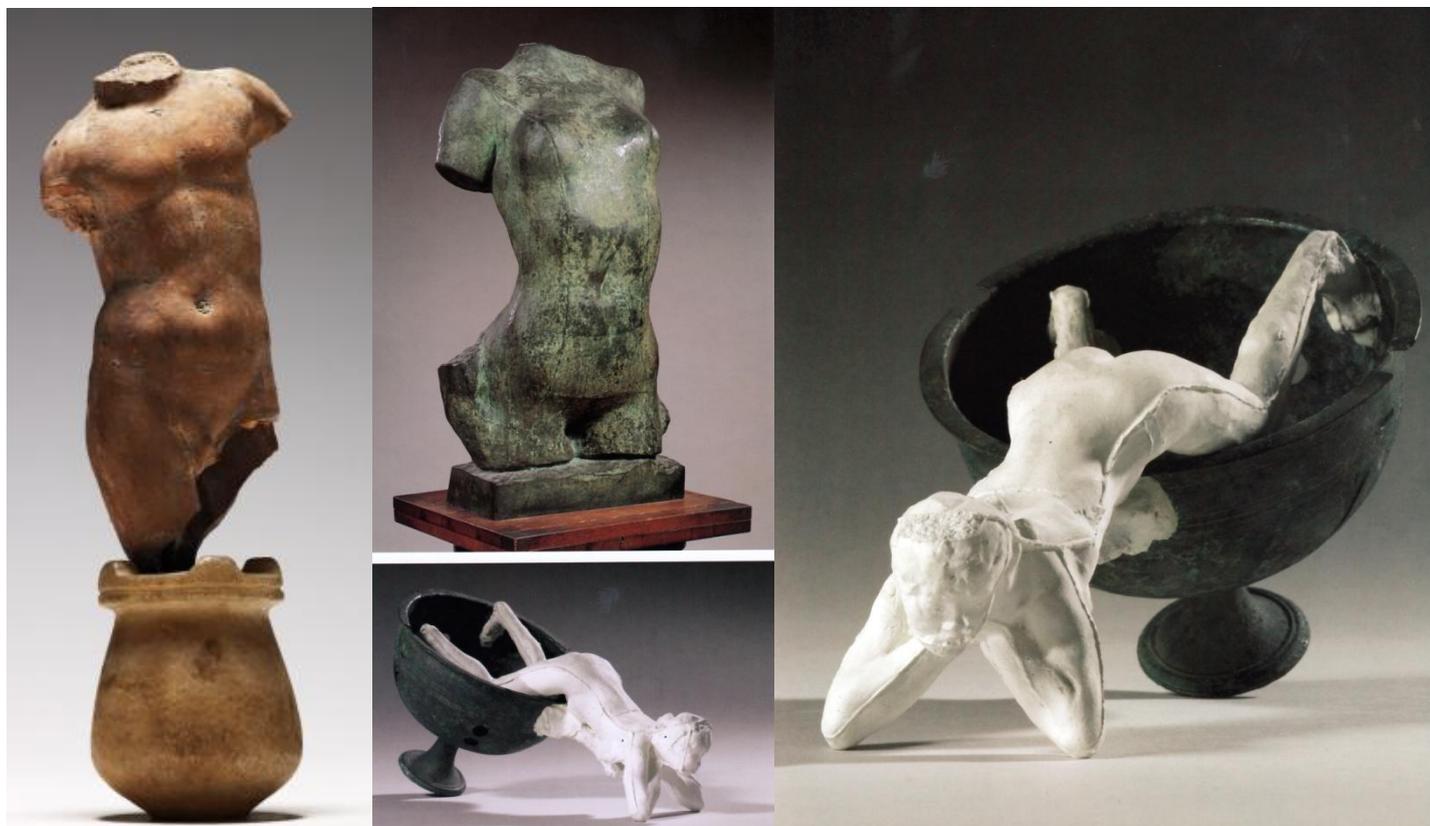


6

4 - Nu féminin debout dans un vase antique à trois pieds. Plâtre - terre cuite.

5 - Assemblage - Nu féminin debout dans un vase. Plâtre - terre cuite.

6 - Naissance de Venus dans un Vase Tubulaire. Plâtre - terre cuite.



Torse de jeune cambré 1910 – Bronze.

Assemblage : Petite Faunesse et coupe en métal - après 1895. Plâtre et Bronze. H. 17,6 x L. 15 x 26,6 cm.

- le vase objet fonctionnel à son époque, troque sa gloire muséale d'aujourd'hui pour entrer et participer à la création artistique ...
- les valeurs et les époques se confondent :
 - l'objet fonctionnel « ready-made » récupéré et détourné devient matériau artistique
 - le vase Antique respecté s'augmente encore en prestige en se confondant dans et avec l'œuvre d'art
 - la glorieuse époque antique perd le fil du temps en se réactivant dans l'instant créateur et l'époque moderne de Rodin
- l'objet, le socle, la figure se confondent dans l'œuvre d'art ...



L'Ecclésiaste, av. 1899. Plâtre – H. 26 x L. 28,3 x P. 26 cm.

Maquette originale : figure en plâtre sur un livre.