

musée
Rodin

Dossier
documen-
taire



RODIN ET LA DANSE

SOMMAIRE

MUSÉE RODIN
EXPOSITION
RODIN ET LA DANSE
DU 7 AVRIL
AU 22 JUILLET 2018

**LISTE DES ŒUVRES
EXPOSÉES**
Dossier de presse
de l'exposition
[musee-rodin.fr/fr/
exposition/exposition/
rodin-et-la-danse](http://musee-rodin.fr/fr/exposition/exposition/rodin-et-la-danse)

CATALOGUE
RODIN ET LA DANSE
Sous la direction
de Christine Lancelstremère,
commissaire d'exposition
22 x 28,5 cm, 192 pages
255 illustrations
Éditions du musée Rodin /
Hazan, 35 €

- 3 ÉDITORIAL**
par Catherine Chevillot,
directrice du musée

- 4 RODIN, LE CORPS DANSÉ**
par Christine Lancelstremère,
commissaire de l'exposition

- 7 LA VISITE**
9 Introduction à l'exposition
12 Section 1—
La série des Mouvements de danse
15 Section 2—
L'énergie d'investir l'espace
18 Section 3—
Arts du mouvement, arts de la vie
22 Section 4—
« Comme le corps parle plus loin
que l'esprit ! » Auguste Rodin
25 Section 5—
Le corps, une architecture vivante

- 27 LA SCÉNOGRAPHIE**
28 De la conception de l'exposition
à sa scénographie
29 Plan de l'exposition

Couverture
MOUVEMENT DE DANSE D,
1911, terre cuite,
© musée Rodin,
ph. H. Lewandowski

ÉDITORIAL

La série déconcertante de liberté et d'expérimentation des *Mouvements de danse* de Rodin fut élaborée entre 1903 et 1912 : elle explicite que, là comme sur tous les autres fronts de sa création, Rodin occupe pleinement sa posture de charnière entre le XIX^e et le XX^e siècle, entre la fin d'une tradition et l'aube d'une vision nouvelle. Car cette recherche – entre expression déliée et scansion de l'espace – accompagne, voire précède, un retour en force de la question du rythme et de la danse au premier plan des préoccupations des jeunes sculpteurs.

Dans un contexte de renouveau du rapport au corps, explicité en Allemagne par la *Körperkultur* qui joua un rôle déterminant pour les expressionnistes allemands, il était inévitable que la danse émerge comme un objet central au croisement de cette mutation et de la sculpture : les lignes de l'anatomie reprennent alors un rôle tectonique, la période procède à un renouvellement de la gestuelle des figures en débarrassant le corps de tous les corsets – propres ou figurés – et les figures, du drame et de la sensualité. La danse devient un moyen de structurer l'espace différemment des logiques architecturale et constructive, car *dynamiquement*.

L'année de *l'Héraklès*, Bourdelle modèle la *Danse du voile* (1910). Joseph Bernard aborde ce sujet en 1912 (*Les deux danseuses ; Femme et enfant dansant*, 1912, 1^{re} étude), et sa *Jeune fille à la cruche* (1910) a immédiatement été rapprochée des danseuses asiatiques. Gaudier-Brzeska, à la même date, est profondément impressionné par *L'Oiseau de feu* et réalise une œuvre éponyme (1912). Archipenko donne un tour presque abstrait à sa *Danse* (1913), proche des compositions plus connues de Rudolf Belling (*Dreiklang*, 1919). Par le mode du relief, Matisse aborde aussi le thème à travers un bois de 1907, et Bernard élabore sa frise en marbre en 1911-1913 pour le salon de musique de l'hôtel Nocard (aujourd'hui au musée d'Orsay). Bourdelle travaille au décor du théâtre des Champs-Élysées à partir de 1909, inspiré par Isadora Duncan (*La Musique, La Tragédie, La Comédie, La Danse, La Sculpture et l'Architecture* (1913). La danse y prend un tour sacré et nietzschéen, tout comme dans le stupéfiant *Faune dansant* de Bernard (1912) ou la *Folle danseuse* de Rik Wouters (1912). Lehbruck et Archipenko, sur un mode plus intériorisé – *l'Agenouillée* (1911) de l'Allemand, et *Femme agenouillée* (1910-1913) du Russe, *Torse féminin courbé* (Lehbruck, 1913), et *Salomé* puis *Penché* (Archipenko, 1910 puis 1913-1914) –, explorent le jeu dynamique des pleins et des vides. Puis chez Archipenko et Gaudier-Brzeska, l'œuvre prend un tour festif et tribal avec *Danseuse rouge* (1913) et *Danseuse en pierre rouge* (1913).

Se manifeste, à travers la multitude de ces formulations, un intérêt général pour des corps ouverts sur l'espace, dans lesquels le vide aide à instituer une scansion par un jeu d'attraction et de répulsion. Selon le mot d'Eduard Trier, les lignes forces en expansion s'avèrent « efficaces au-delà de leur limite ». En 1913, intervient un événement qui bouleverse de nouveau l'échiquier et emmène les recherches sur un terrain plus spéculatif et provocateur : l'irruption de la sculpture futuriste, certes déjà connue intellectuellement par le texte de Boccioni du 11 avril 1912, s'offre au regard pour la première fois. Elle consacre, en quelque sorte, la conversion de tout un pan de la création au mouvement et à la rythmique spatiale. Les liens existent même entre Marinetti et Bourdelle dès 1911. Seuls trois sculpteurs échappent au rejet violent de la tradition par Boccioni : Rosso, Bourdelle, et Rodin.

CATHERINE CHEVILLOT

Directrice du musée Rodin

Conservateur général du patrimoine

RODIN ET LE CORPS DANSÉ

L'exposition *Rodin and Dance. The Essence of Movement*¹, conçue en 2016 par la Courtauld Gallery en étroite collaboration avec le musée Rodin, est la matrice du présent projet. À Londres, en raison d'un espace restreint, le choix des œuvres était principalement centré sur les dessins et sculptures de la série des *Mouvements de danse* et permettait de mettre en évidence le résultat des recherches menées conjointement, à cette occasion, par les conservateurs, les historiens et les restaurateurs. Ces investigations ont concerné en particulier la collaboration entre Auguste Rodin et la danseuse acrobate Alda Moreno², modèle unique et privilégié de la série des *Mouvements de danse*, ainsi que la mise en œuvre des sculptures et des dessins de cette même série. Comme le montre le catalogue alors publié, « Rodin et la danse » constitue un vaste sujet, qui appelle aussi d'autres points de vue et d'autres rapprochements. Le parti retenu par le musée Rodin est justement de tenter de rendre compte de la diversité des collections liées à l'univers de la danse, qu'il s'agisse des dessins et sculptures de l'artiste ou de ses collections d'antiques et de photographies. Elles attestent de son intérêt pour cette approche du corps et de ses possibilités, dans ce qui peut sembler une variation infinie autour du thème du corps dansé.

Le travail sur le corps, sa nature, sa capacité de mouvement et d'expression sont au cœur du travail de Rodin dès l'origine. Les leçons d'anatomie qu'il prend au Muséum d'histoire naturelle auprès du sculpteur animalier Antoine-Louis Barye (1796-1875), les académies qu'il réalise dans sa jeunesse ou la présence, dans sa collection, d'un écorché en plâtre, comme il en existait dans tous les ateliers de sculpteurs attestent de son intérêt très précoce pour la mécanique humaine, faite d'os, de muscles, de tendons et de nerfs. Néanmoins, le propos de l'exposition se concentre essentiellement sur la vingtaine d'années qui, entre le début des années 1890 et la Première Guerre mondiale, correspondent à la dernière partie de la vie et de la carrière de Rodin. Durant cette période, son travail, ses modèles et sa vie mondaine témoignent de liens étroits avec le monde des danseurs, liens construits sur ce qui semble être un ensemble de questionnements communs entre la danse et la sculpture. Le corps est un matériau, souple et ductile comme l'argile que modèle le sculpteur, matériau qui permet aussi de jouer avec la lumière, l'ombre et la couleur. C'est également la volonté de [re]trouver l'expression et le mouvement naturels du corps, libéré des carcans et des conventions, souvent conçue comme un retour à l'antique, qui est au cœur de cette rencontre. En outre, Rodin partage avec les tenants des grandes innovations chorégraphiques de son époque un même goût de l'expérimentation qui le conduit à enrichir encore ses processus créatifs, en écho aux recherches respectives de Loïe Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927) ou Vaslav Nijinski (1889-1950), lesquels inventent de nouvelles façons de danser dans ces années à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle.

À l'exception notable du ballet classique, Rodin fait montre de goûts très éclectiques. Il s'intéresse aux spectacles de cabaret et aux danses folkloriques ou exotiques (espagnoles, indiennes, orientales, asiatiques), ainsi qu'à toutes les nouveautés incarnées par les grandes figures de cette époque³. Un exemplaire du supplément illustré du journal *Gil Blas*, consacré à une danseuse de french cancan répondant au surnom de Grille d'Égout⁴ figure par exemple dans sa bibliothèque. L'artiste utilise d'ailleurs le vocabulaire du cancan pour annoter certains dessins, en particulier le terme de « Port d'arme » qui correspond à l'une des attitudes de

1- Alexandra Gerstein (dir.), *Rodin and Dance. The Essence of Movement*, cat. exp. Londres, The Courtauld Gallery, en partenariat avec le musée Rodin, 20 octobre 2016 - 22 janvier 2017, Londres, The Courtauld Gallery / Paul Holberton Publishing, 2016.

2- On ne connaît pas de façon précise les dates de naissance et de disparition de la danseuse. Il est néanmoins établi qu'elle est décédée avant 1963. Elle entre dans la vie de Rodin en 1903. Cf. Christina Buley-Uribe, *Mes sœurs divines. Rodin et 99 femmes de son entourage*, Paris, éditions du Relief, 2013, P.280.

3- Pour toutes ces relations, voir Héléne Pinet, *Ornement de la durée: Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Adorée Villany*, cat. exp. Paris, musée Rodin, 30 septembre - 30 novembre 1987, Paris, Éditions du musée Rodin, 1987, P.1 à 20.

4- « Les excentricités de la danse », supplément du numéro de *Gil Blas* du 10 mai 1891, Paris, bibliothèque du musée Rodin, inv. 14720.

la série des *Mouvements de danse*, le *Mouvement A*. Il entretient également de véritables relations de travail avec certaines personnalités qui sont ses modèles. Le sculpteur Jules Desbois (1851-1935) lui présente Alda Moreno, danseuse de l'Opéra-Comique en 1903. Rodin découvre les danses asiatiques avec les danseuses indonésiennes, venues à Paris lors de l'Exposition universelle de 1889, et surtout, à l'été 1906, avec le Ballet royal du Cambodge, qu'il suit de Paris à Marseille pour pouvoir dessiner à loisir ses danseuses. C'est au même moment que Loïe Fuller lui fait rencontrer Hanako (1868-1945), comédienne et danseuse japonaise. D'autres danseurs ont posé pour Rodin, donnant lieu à un nombre moindre de dessins ou, plus rarement, de sculptures, tels que Ruth Saint Denis (1879-1958) ou Vaslav Nijinski.

L'artiste assiste également à de nombreux spectacles et représentations. En 1895, son ami Maurice Fenaille l'emmène voir danser la bourrée dans les jardins du château de Montal dans le Lot. On sait que Rodin est présent à la première représentation de *L'Après-Midi d'un faune* avec Vaslav Nijinski en 1912 ou qu'il se rend à des spectacles de Loïe Fuller, dont il fait la connaissance personnellement en 1898. En 1900, Isadora Duncan visite le Pavillon de l'Alma et, enthousiasmée, rend visite à Rodin dans son atelier de la rue de l'Université, où elle danse pour lui. En 1902, elle danse encore, à l'occasion de la fête organisée par les amis du sculpteur pour sa nomination au grade de commandeur de la Légion d'honneur. En 1911, c'est un dessin de l'artiste qui vient illustrer le *Bulletin-programme* du Théâtre du Châtelet consacré à la danseuse⁵.

La collection de photographies de Rodin comporte de nombreux clichés représentant des danseuses plus ou moins renommées. Certaines lui ont été envoyées, parfois dédiées, alors que d'autres sont commandées expressément par l'artiste, notamment des photographies représentant Loïe Fuller en train de danser. Ces dernières sont d'ailleurs les seules photographies non posées, dans lesquelles le mouvement est perceptible, presque décomposé quand les prises de vues sont nombreuses et rapprochées. L'artiste utilise ces documents, les annoté, les conserve précieusement, refusant parfois même de les rendre à leur propriétaire, comme c'est le cas des photographies de la danseuse espagnole Carmen Damedoz⁶.

Les mêmes danseurs sont aussi les modèles d'autres peintres ou sculpteurs, proches ou élèves de Rodin, tels qu'Eugène Carrière (1849-1906), Frits Thaulow (1847-1906), Antoine Bourdelle (1861-1929) ou Josef Mařatka⁷ (1874-1937). Comme beaucoup d'artistes, écrivains ou intellectuels, Rodin évolue dans ce milieu en pleine effervescence, tissé d'affinités et de curiosités communes. Par exemple, Roger Marx, critique d'art et ami du sculpteur, écrit plusieurs textes et articles au sujet de Nijinski, Isadora Duncan ou Loïe Fuller, dont il exalte l'usage des lumières colorées et les chorégraphies mimétiques de la nature, qu'il rapproche des danses antiques. Cette importance accordée à l'art grec et à la pratique antique de la danse est d'ailleurs l'une des passions communes aux danseurs et aux artistes, en particulier Rodin. Il partage également son intérêt pour les danses asiatiques avec Ruth Saint Denis, dont le ballet Radha, créé en 1906, met en scène le dieu Krishna.

Si Auguste Rodin n'est pas le seul artiste de son époque à s'intéresser aux danseurs et aux acrobates, la rencontre de son univers avec celui de la danse prend des formes qui lui sont propres, particulièrement riches et abouties, dont témoignent tant ses écrits que ses œuvres. Ce sont toutes ces convergences d'intérêts et d'approches qui ont guidé le choix des œuvres et documents

5- Bulletin-programme mensuel de L'Œuvre, Théâtre du Châtelet, novembre-décembre 1911, Paris, bibliothèque du musée Rodin, inv. 1863.

6- Hélène Pinet, Rodin et ses modèles. Le portrait photographié, cat. exp. Paris, musée Rodin, 24 avril - 3 juin 1990, Paris, Éditions du musée Rodin, P.30. On ignore ses dates de naissance et de décès; l'un des rares éléments chronologiques précis sur sa vie est son brevet de pilote, délivré le 5 septembre 1913 par l'Aéroclub de France. C'est en 1898, par ailleurs, qu'elle fait la rencontre de Rodin. Cf. Christina Buley-Urbe, *Mes sœurs divines*, oP. cit., P.171.

7- Le musée Rodin a acquis, à ce titre, en 1913 trois dessins de Josef Mařatka réalisés en 1906 et représentant Ruth Saint Denis (D.09469, D.09470 et D.09471).

présentés et regroupés autour des sculptures et dessins appartenant à la série dite « des Mouvements de danse », élaborée en deux temps, entre 1903 et 1905 puis entre 1910 et 1912, avec Alda Moreno. Cet ensemble, l'un des derniers de la carrière de Rodin, reprend et condense toutes les recherches relatives à la représentation du corps, à sa nature, à ses possibilités. Il donne à voir cette énergie intérieure qui lui permet de se plier ou de se déployer, de se soumettre, de résister ou d'échapper à la loi de la gravité, de s'élever, de construire, de dessiner des formes, d'écrire dans une langue poétique, d'exprimer l'émotion et les passions de l'âme.

CHRISTINE LANCESTREMÈRE

Commissaire de l'exposition

Conservateur du patrimoine

Chef du service de la conservation du musée Rodin

Auguste Rodin,
MOUVEMENT DE DANSE F,
avec **TÊTE DE LA FEMME SLAVE,**
1911, terre cuite, ocre,
estampage, © musée Rodin,
ph. H. Lewandowski

La visite



LES DOSSIERS DOCUMENTAIRES. Élaborés par le service culturel en collaboration avec les services de la conservation et de la recherche, les dossiers documentaires des expositions ont une vocation pédagogique. Ils en retracent le propos général, offrent une sélection d'œuvres commentées, un parcours jalonné de focus et de citations. Conçus pour aider les enseignants, les formateurs et les médiateurs dans la préparation de leurs visites, ils sont téléchargeables au format PDF sur le site Internet du musée. L'observation d'un nombre limité d'œuvres est à privilégier pour soutenir les questionnements et les échanges autour de problématiques ciblées, dont quelques exemples sont proposés ici :

VOIR ET REVOIR LES ŒUVRES. Fasciné par la mécanique du corps et par sa puissance expressive, Auguste Rodin a affirmé avoir « toujours cherché à exprimer les sentiments par la mobilité des muscles ». Au tournant du xx^e siècle, les questions que se posent les danseurs et les préoccupations du sculpteur se font écho. Tandis que de nouvelles voies s'ouvrent pour l'artiste au fil de ses rencontres avec des formes de danse inédites, ou jusque-là inconnues, celui-ci est amené à porter un regard rétrospectif sur ses propres œuvres. Conservé isolément suite à l'agrandissement du groupe d'*Ugolin et ses enfants*, le *Torse d'un fils Ugolin sans tête* se rappelle ainsi à sa mémoire quand il dessine la danseuse Hanako. Il porte alors une rapide annotation au crayon sur sa feuille en faisant référence à cette figure dont les gestes déployés dans l'espace se révèlent tout à coup sous un autre jour. Aujourd'hui, à notre tour, c'est avec « les yeux de la danse » que l'exposition nous invite à voir et revoir les œuvres de Rodin. À la croisée des arts, le *Monument aux Bourgeois de Calais* ne semble-t-il pas une véritable chorégraphie ?

QUAND UNE VÉRITÉ PEUT EN CACHER UNE AUTRE. Prenant appui sur des travaux récents ayant démontré que les statuettes des *Mouvements de danse*, loin d'être un ensemble de figures modelées sur le vif par Rodin, étaient le fruit d'un processus inédit de fragmentation et de recomposition, l'exposition entraîne le visiteur à se représenter le chemin d'une telle réévaluation. En modifiant totalement les anciennes convictions, la recherche effectuée par les conservateurs, les historiens et les restaurateurs rappelle la dimension scientifique et technique des métiers du musée et met en évidence l'intérêt d'une coopération interdisciplinaire pour faire émerger ou évoluer les connaissances.

SENS DESSUS-DESSOUS. Qu'il s'agisse de la série des *Mouvements de danse* ou des assemblages en plâtre, nombre de figures créées par Rodin n'ont pas d'orientation précise et semblent conçues pour évoluer en apesanteur dans l'espace. Cette caractéristique ouvre le champ de tous les possibles pour l'artiste, dans leur utilisation comme dans leur présentation, comme *Iris* en donne l'exemple, après qu'avoir été basculée en arrière, elle semble suspendue en l'air par l'effet d'une simple tige. De même la présentation côte à côte de deux *Mouvements de danse*, tête en l'air pour l'un, tête en bas pour l'autre, fait éprouver au spectateur l'effet de ce renversement dans son appréhension de l'œuvre. Le visiteur découvre au fil de sa visite que Rodin adopte avec ses dessins la même attitude, comme l'attestent ses annotations dont l'écriture se donne à lire dans un sens ou dans l'autre. Qu'il s'agisse de la question du soclage ou de celle de l'accrochage, cette ambivalence engage le commissaire d'exposition à justifier ses choix.

INTRODUCTION

Traduire la vie des corps, leur mouvement, leur énergie et leur expression est au cœur des recherches d'Auguste Rodin. Sur ce terrain fertile, prêt à s'enrichir de tout apport, la rencontre de l'artiste avec les danseuses, danseurs et acrobates de son temps, a fait éclore des œuvres singulières.

La compréhension de la mécanique parfaite qu'est le corps humain est au centre du travail de Rodin qui, durant toute sa vie, s'attache à traduire le mouvement du corps, son énergie vitale mais aussi son charme et sa sensualité. Sa curiosité et son goût pour presque toutes les formes de danses ainsi que pour le travail des acrobates semblent ainsi naturels et il en existe de nombreux témoignages.

Les ouvrages de sa bibliothèque, sa correspondance et les photographies qu'il possède montrent la diversité de ces échanges, particulièrement intenses entre 1895 et 1913. Au-delà de sa vie mondaine, Rodin assiste à de nombreux spectacles. Certains de ses modèles privilégiés sont issus de cet univers, comme la japonaise Hanako, la danseuse de cabaret Alda Moreno ou les danseuses du ballet royal du Cambodge. Ses œuvres et ses écrits montrent son intérêt profond pour les innovations radicales proposées par Loïe Fuller, Isadora Duncan ou les danseurs des Ballets russes et pour leur choix d'une expression libre du corps, souvent inspirée des œuvres antiques.

Sculpture et danse ont beaucoup en commun. Comme l'argile, le corps humain est travaillé et modelé pour créer des formes nouvelles, défier les lois de la gravité et parvenir à exprimer toutes les passions de l'âme. Dans les années 1890, la danse devient un art à part entière, loin du divertissement codifié du ballet classique. Des personnalités exceptionnelles, parmi lesquelles Loïe Fuller, Isadora Duncan ou Vaslav Nijinski, sont les artisans de cette révolution, dont les échos retentissent dans tous les autres arts. Rodin, alors au sommet de sa gloire, s'intéresse à ces innovations mais aussi aux autres types de danses, populaires, folkloriques et asiatiques. Il y retrouve l'expression du mouvement naturel du corps, celle qu'il avait saisie dans l'art grec et qu'il cherche à rendre dans ses propres œuvres.

Durant les vingt dernières années de sa carrière, le travail de Rodin est profondément marqué par ces échanges avec le monde de la danse. L'ensemble de sculptures et de dessins appelés *Mouvements de danse*, réalisé entre 1903 et 1912, offre une véritable synthèse de ses recherches et expérimentations sur la représentation du corps vivant.

« La nature [...] se révèle dans la danse, parce que, dans la danse, la force la plus considérable reste à l'état de potentiel et se trahit simplement dans la souplesse et la richesse des mouvements ». Nietzsche, *Naissance de la tragédie*

Les panneaux installés sur la gauche du bas-côté présentent les danseuses dont Rodin fait la connaissance, au fur et à mesure de ses rencontres. Parmi ces huit personnalités qui incarnent le renouveau de la danse, des figures connues se détachent comme Isadora Duncan **[→FOCUS]** ou Loïe Fuller, d'autres, plus discrètes comme Alda Moreno, sont pourtant au centre des recherches de Rodin sur le mouvement. Plus loin, un espace tactile présente les reproductions en résine d'un Mouvement de danse, de Nijinski et d'Iris. Dans la perspective, un écran diffuse deux courtes séquences filmées évocatrices des danseuses cambodgiennes et d'Isadora Duncan.



[→FOCUS] Isadora Duncan (1877-1927): Isadora Duncan est une danseuse américaine dont la carrière se déroule essentiellement en Europe. Pionnière de la modernité, elle incarne la résistance aux conventions, elle prône la liberté de la femme. Afin de laisser libre cours à son expressivité et à sa spontanéité, elle danse pieds nus et vêtue d'une simple tunique. Elle ouvre plusieurs écoles de danse, dont une à Meudon, dans le but de diffuser et transmettre son art et ses principes. Ses jeunes élèves seront appelées les « isadorables ». ISADORA DUNCAN ET SA FILLE DEIRDRE, vers 1905, photographie anonyme.

Sur la droite du bas-côté, l'intérêt de Rodin pour le corps humain apparaît dans l'écorché provenant de son atelier et dans quelques dessins de jeunesse tandis que la vitrine présente des ouvrages de sa bibliothèque, des photographies lui ayant appartenu représentant des danseuses ainsi que ses écrits sur la danse.

CHOIX D'ŒUVRES

ÉCORCHÉ DE CAUDRON, dit ÉCORCHÉ AU TABOURET, entre 1845 et 1865, plâtre ; épreuve d'édition, Paris, musée Rodin, Co.00923. Dans les ateliers des artistes, il est très fréquent de trouver une statue d'« écorché », objet scientifique qui illustre de manière précise l'anatomie des muscles, des tendons et des articulations, ainsi que leur fonctionnement selon la position adoptée. Avec le dessin d'après modèle vivant et les leçons d'anatomie suivies auprès du sculpteur animalier, A.-L. Barye, cet écorché constitue l'une des sources de la parfaite connaissance qu'avait Rodin de la « mécanique humaine ».

Friedrich Nietzsche (1844-1900), LE GAI SAVOIR, 1882 ; traduction en français d'Henri Albert, 1901, Éditions du Mercure de France, Paris, exemplaire de Rodin. Les écrits du philosophe allemand Friedrich Nietzsche exercent une grande influence sur les danseurs de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, en particulier sur Isadora Duncan. Son analyse de la danse grecque comme expression simultanée de l'ordre et du désordre, de la mesure et du déchaînement des passions est une des sources du renouvellement des pratiques chorégraphiques. Dans sa correspondance, Rodin parle de sa lecture d'un ouvrage du philosophe.



ISADORA DUNCAN ENTOURÉE DE SES JEUNES ÉLÈVES À MEUDON BELLEVUE, vers 1914, photographe anonyme, Paris, musée Rodin, Ph.17080.

Chefs de file d'une danse libre, fondée sur des mouvements naturels et sur des vêtements adaptés aux gestes et au corps des danseurs, Isadora

Duncan s'engage aussi dans un combat féministe et ouvre plusieurs écoles destinées à la formation des petites filles. Voisine de Rodin qui vit alors à Meudon, elle fonde l'une d'entre elles, en 1913, dans un hôtel du quartier de Bellevue, et la baptise *Le Dyonision*, en hommage au dieu grec de l'ivresse et du théâtre.

«LA DANSE DE CIVA», 1913, texte d'Auguste Rodin commentant les photographies d'un bronze indien représentant Çiva sous sa forme de Natarâja, «Roi des danseurs et des acteurs», paru dans *Ars Asiatica: III-Sculptures çivaïtes de L'Inde en 1921*. Rodin s'intéresse à l'art indien, dont il collectionne des exemples, mais aussi aux danses qui sont alors popularisées par des interprétations occidentales et quelques danseurs indiens. En 1911, il reçoit des clichés d'une sculpture en bronze représentant le dieu Civa dansant, envoyés par l'archéologue Victor Goloubev. Ce spécialiste d'art asiatique demande à Rodin de commenter l'objet, ce qu'il fait en 1913 sur un mode poétique, attaché aux jeux d'ombres et de rythmes.

«GRILLE D'ÉGOUT», danseuse de French Cancan, supplément illustré du numéro de *Gil Blas* du 10 mai 1891, Paris, bibliothèque du musée Rodin, inv. 14720. Comme d'autres artistes tels que Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), Rodin s'intéresse aux spectacles de cirque, de cabaret et de music-hall. La danseuse de French Cancan, Grille d'Égout, à laquelle cette revue est consacrée, appartient à cet univers, de même qu'Alda Moreno, le «petit modèle» avec lequel il travaille à la série des *Mouvements de danse*. Certains de ses dessins font explicitement référence aux pratiques et aux positions des acrobates et danseurs de cabaret.

SECTION 1— LA SÉRIE DES MOUVEMENTS DE DANSE

En 1903, Rodin rencontre Alda Moreno, modèle, danseuse et acrobate d'une souplesse extrême. Elle accepte de poser et de réaliser des mouvements de danse, d'assouplissement et d'étirement. L'artiste observe et dessine avec attention les postures qu'elle élabore sous ses yeux, avant de les recomposer. Ces séances de travail ont lieu entre 1903 et 1905, avant de reprendre entre 1910 et 1913. Le projet que Rodin avait en tête n'est pas connu avec certitude et n'a finalement pas été réalisé. Nous restent de nombreux dessins et une série de statuettes que les recherches récentes ont permis de rattacher au travail accompli avec Alda Moreno [→FOCUS]. Outre sa cohérence formelle, cet ensemble est aussi unique par les procédés utilisés par Rodin dans sa mise en œuvre. Les dessins montrent la recherche de l'attitude «juste», que Rodin reproduit ensuite à l'identique pour y apporter des variantes. Quant aux sculptures, elles sont toutes issues de trois moules. Torse, bras et jambes sont réassemblés, comme autant de variations sur un même corps. Rodin joue également sur le sens de ces figures qui peuvent être présentées debout, couchées ou la tête en bas.



[→FOCUS] Alda Moreno, le « petit modèle » : Alda Moreno est le nom de scène de Noémie Chevassier dont la vie et la carrière sont très mal connues. Sans doute née au début des années 1880, cette danseuse et acrobate française devient le modèle et la compagne du sculpteur Jules Desbois qui la présente à Rodin en 1903. Capable d'adopter des positions très acrobatiques, parfois proches de celles du French Cancan, elle devient l'un de ses modèles privilégiés, celui avec lequel il élabore dessins et statuettes appelés *Mouvements de danse*. ALDA MORENO, 1905, photographie anonyme.

Loin d'être un ensemble de figures modelées sur le vif, comme on l'a cru pendant presque un siècle, la série des mouvements de danse s'est avérée être, au terme d'un patient et rigoureux travail de recherche réalisé en 2015, le fruit d'un processus inédit de fragmentation et de recombinaison de morceaux. Cette série procède de la réutilisation de deux figures modelées en terre par Rodin - appelées récemment par convention *Mouvement de danse Alpha* et *Mouvement de danse Bêta* - dont il fait mouler les morceaux, qu'il assemble ensuite selon de nouvelles combinaisons. Le *Mouvement de danse Alpha* donne naissance à deux figures, tandis que le *Mouvement de danse Bêta* est à l'origine de toutes les autres.

Moules à pièces des **MOUVEMENTS ALPHA ET BÊTA**, 1911, plâtre enduit d'agent démoulant, Paris, musée Rodin, moules 681bis (1 à 3) pour **ALPHA** et 681 (1 à 6) pour **BÊTA**. Les moules en plâtre dits « moules à pièces », sont conçus pour pouvoir être réutilisés plusieurs fois. Ils se montent et se démontent, permettant de libérer l'épreuve réalisée sans que rien ne soit arraché. Les neuf moules des mouvements de danse ont été fabriqués directement sur les deux premiers modelages en terre,



ÉTAPES DE CRÉATION DES MOUVEMENTS DE DANSE

Modelage en argile fraîche du mouvement *Alpha* (disparu)

Découpe des abattis

3 moules à pièces n° 681

1 moule à pièces de la tête de la *Femme slave* pour les deux modèles

5 moules à pièces n° 681 bis

Modelage en argile fraîche du mouvement *Bêta* (disparu)

Découpe des abattis

Estampage en argile fraîche des abattis du mouvement *Alpha* utilisés pour former les mouvements A et E

Création de nouveaux mouvements par scellement à frais des abattis estampés dans les moules puis cuisson entraînant la réduction des dimensions

A. S.05492

E. S.00225

Tirage en plâtre des abattis du mouvement *Alpha*

Tirage en plâtre des abattis du mouvement *Bêta*

Assemblage S.03671 : scellement des épreuves *Alpha* et *Bêta* en plâtre avec la tête de la *Femme slave*

Création de nouveaux mouvements par scellement à frais des abattis estampés dans les moules puis cuisson entraînant la réduction des dimensions

S.06416

S.03845

C. S.05830

B. S.03796

D. S.05493

F. S.05831

H. S.00118

G. (Rome)

B. S.05491

I. S.01052

I'. S.06662

S.06362

découpés en trois parties pour Alpha et six, pour Bêta. Chaque partie a son propre moule, composé de petites pièces maintenues par des chapes plus grandes, qui ferment le moule. La vitrine présente l'ensemble de la série des mouvements de danse tandis que sur le mur qui lui est parallèle sont exposés quelques dessins d'après Alda Moreno. Rodin la dessine sur le vif puis travaille à nouveau par transparence en utilisant du calque, à la recherche d'une ligne épurée.



CHOIX D'ŒUVRES

ASSEMBLAGE. MOUVEMENTS DE DANSE ALPHA ET BETA, vers 1911, plâtre, Paris, musée Rodin, S.03671. Les modelages originaux en terre ayant disparu, cet assemblage est le seul témoignage existant des deux premiers mouvements de danse conçus par Rodin, appelés à posteriori Alpha et Bêta. Comme le montre le schéma, les deux moules qui correspondent à ces figures ont permis à Rodin de créer tous les autres Mouvements de danse de la série.



MOUVEMENT DE DANSE A, avec TÊTE DE LA FEMME SLAVE, 1911, terre cuite; assemblage d'abattis estampés dans un moule à pièces, Paris, musée Rodin, S.05492. Les statuettes de la série des Mouvements de danse sont identifiées par des lettres de A à I qui leur ont été attribuées entre 1946 et 1952, à l'occasion de leur édition en bronze. Les Mouvements A et E sont les seuls « descendants » du Mouvement Alpha initial, coupé en trois morceaux, le torse, la jambe d'appui et l'ensemble bras/jambe. Le Mouvement A est très proche d'Alpha mais, pour réaliser le Mouvement E, Rodin a dû dissocier et déformer le bras qui tenait le pied, et en ajouter un autre.



MOUVEMENT DE DANSE B, avec TÊTE DE LA FEMME SLAVE, 1911, terre cuite; assemblage d'abattis estampés dans un moule à pièces, Paris, musée Rodin, S.03796. A l'exception des Mouvements A et E, les dix autres statuettes de la série sont issues du Mouvement Bêta. Comme dans un jeu de construction, Rodin réutilise toujours les mêmes morceaux de corps, les modifie, les déforme, les plie et les réassemble pour recomposer de nouvelles figures. Il procède ainsi comme un acrobate qui passerait d'une position à une autre.

« Quel talent dans l'orgueil du corps ! »

A. Rodin, « Fresques de danse », *Montjoie !*, 1914

MOUVEMENT DE DANSE, LE PIED DERRIÈRE LA TÊTE, 1903-1905, crayon au graphite sur papier vélin, Paris, musée Rodin, D.01746. Rodin fait de nombreux dessins de son « petit modèle », Alda Moreno. Alors qu'elle évolue dans l'atelier sous ses yeux, il dessine le plus souvent sans regarder sa feuille, jusqu'à ce qu'il trouve le mouvement précis qu'il cherche. Il reproduit alors ce dessin avec du papier calque pour simplifier la silhouette qu'il réduit à un simple trait. Cette base épurée est elle-même dupliquée en plusieurs exemplaires sur lesquels il peut alors proposer des variantes, ajouter de l'aquarelle, changer le sens de lecture...



Le travail sur les multiples sens de lecture d'une figure et la façon dont il est déterminé par le soclage de l'œuvre est abordé dans la vitrine située entre le bas-côté et l'espace de la section 1.

CHOIX D'ŒUVRES

Moulage: **FAUNE DANSANT** ou **HYPNOS**, d'après l'original en bronze daté de 200-150 avant J.-C., conservé au Altes Museum de Berlin, 1895-1902, plâtre, moulage de l'original avec son socle, Paris, musée Rodin, Co.01200. La statue originale est découverte en Espagne en 1893. Fixée par le pied droit sur un socle rond, la jambe gauche levée, elle est alors connue sous le nom de Faune dansant. En 1902, les recherches des archéologues permettent de réidentifier le personnage représenté comme étant Hypnos, le dieu du sommeil. Replacée dans sa position d'origine, les deux pieds au sol, la sculpture adopte alors une attitude beaucoup moins dansante. C'est néanmoins à la première version que va la préférence de Rodin.



MOUVEMENT DE DANSE C, vers 1911, plâtre, Paris, musée Rodin, S.03259. L'exemple du *Mouvement de Danse C* illustre bien le fait que Rodin n'impose pas de sens de lecture aux statuettes et aux dessins qu'il fait d'après Alda Moreno. En effet, cette figure peut être regardée et présentée dans différentes positions, comme si elle était libérée de la force de l'attraction terrestre. Couchée dans la position du grand écart ou à la verticale, la tête en bas ou les bras en l'air, elle occupe l'espace de manière toujours différente.



SECTION 2— L'ÉNERGIE D'INVESTIR L'ESPACE

Les corps dessinés ou sculptés par Rodin sont animés d'une énergie et d'une tension qui les rend presque vivants. Il fait poser et bouger des modèles dans son atelier, pour saisir au plus près la vérité du mouvement et la relation du corps avec l'espace qui l'environne. Beaucoup d'œuvres montrent ainsi des figures ramassées sur elles-mêmes ou en train de se déplier, de se déployer jusqu'à tenter de s'envoler. Le travail avec des danseurs permet à l'artiste d'approfondir ces recherches, voire de découvrir des possibilités du corps qui lui étaient alors inconnues et qui l'inspirent. C'est le cas des postures qu'Alda Moreno peut adopter en se repliant sur elle-même, ou des lents mouvements verticaux des danseuses cambodgiennes [→FOCUS] dont les jambes sont toujours pliées.

La force des danseurs et la maîtrise qu'ils ont de leur corps sont l'occasion d'explorer les limites de l'équilibre et le porte-à-faux, enjeux qui sont aussi ceux de la sculpture. Sculptures et dessins montrent combien Rodin est fasciné par le saut et l'envol qui, transformant l'air en matière, permettent d'échapper à la gravité terrestre.

La première vitrine située à côté du panneau de section explore les postures davantage resserrées sur elles-mêmes tandis que le reste de la section s'attache au déploiement du corps. Plus loin, des dessins témoignent de la rencontre avec Hanako [→FOCUS].

CHOIX D'ŒUVRES



NU FÉMININ RAMASSÉ SUR LUI-MÊME. MOUVEMENT DE DANSE, 1911, terre cuite, assemblage d'abattis estampés dans le moule à pièces du *Mouvement de danse Bêta*, Paris, musée Rodin, S.03845.

Cette sculpture est une autre forme du *Mouvement de danse Bêta*, dont les abattis ont été repliés, ramassés sur eux-mêmes, dans une attitude qui évoque des exercices d'étirement ou d'assouplissement. D'après l'idée de Rodin selon laquelle « le mouvement est la transition d'une attitude à une autre », cette terre cuite est comme la première phase d'un mouvement de déploiement progressif dans l'espace.



FEMME NUE ASSISE, SERRANT SES JAMBES CONTRE SON TORSO « LA BUTTE », après 1909, crayon au graphite sur papier filigrané, Paris, musée Rodin, D.01775.

Ce dessin appartient à une série réalisée avec Alda Moreno en 1909. Autre figure assez repliée sur elle-même, cette femme assise annotée « La butte » par l'auteur, évoque la position de la figure sculptée du *Désespoir*, sujet conçu par Rodin dès 1885 et modifié vers 1890. A plus de vingt ans d'écart, Rodin reprend ce motif et fait évoluer sa position, comme dans un mouvement continu.



[→Focus] **ŌTA HISA, DITE HANAKO (1868-1945)**. Actrice et danseuse japonaise, Hanako arrive en Europe en 1901 avec une troupe de danseurs, musiciens et acrobates dont Loïe Fuller devient l'imprésario. Elle joue dans des pièces à sujets japonais qui suscitent un réel intérêt auprès du public occidental. Lors d'une scène de suicide, l'expression de son visage fait sur Rodin une impression si vive qu'il souhaite qu'elle pose pour lui, ce qu'elle fera à plusieurs reprises entre 1907 et 1911. **PORTAIT DE HANAKO**, entre 1906 et 1917, photographe anonyme, dédiée à Auguste Rodin, Paris, musée Rodin, Ph.00193.

CHOIX D'ŒUVRES



TORSE D'UN FILS D'UGOLIN, SANS TÊTE, 1904, plâtre, Paris, musée Rodin, S.03442. Cette sculpture est le résultat de plusieurs transformations opérées par Rodin sur une des figures composant le groupe d'*Ugolin et ses enfants*, groupe conçu à l'origine pour *La Porte de l'Enfer* en 1882. Après l'exposition de 1900, le sculpteur souhaite que ce groupe soit agrandi. Pour cette opération, il est dissocié et les différentes figures sont agrandies séparément. C'est cet état de figure isolée sans tête ni pieds, tel un danseur jouant avec la résistance de l'air et défiant la gravité, que Rodin choisit de conserver, faisant d'une étape de travail une œuvre définitive. Cette démarche d'une extraordinaire modernité est l'un des témoignages les plus étonnants de la façon dont Rodin a traité le rapport du corps à l'espace.



FEMME NUE DANS UN MOUVEMENT DE DANSE?, vers 1900-1906, terre cuite, Paris, musée Rodin, S.06359. Cette statuette, modelée en terre par Rodin, semble capturer un mouvement caractéristique des danses asiatiques que Rodin avait découvert en 1889 avec des danseuses indonésiennes. Ces mouvements, très différents de ceux pratiqués en occident, l'avaient beaucoup impressionné. La nudité du corps met en évidence le déhanchement de la danseuse, la torsion de son buste, ainsi que les angles aigus formés par les coudes et les genoux. Fasciné par l'extrême souplesse de leurs poignets et par l'ondulation de leurs bras, il porte une attention particulière à la position des jambes pliées qualifiées de « réceptacle de sursauts [...] qui leur permet de s'élever, de se grandir [...] ». Avec une grande économie de moyens, Rodin parvient à traduire l'énergie du mouvement.

«Elles ont su, avec leurs souples doigts articulés et les ondulations rythmées de leurs corps grêles, me dévoiler un coin de nature qui m'était inconnu...» «Rodin et les petites princesses jaunes», *Le Figaro*, 1^{er} août 1906



[→FOCUS] Les danseuses cambodgiennes En 1906, le ballet royal du Cambodge accompagne le roi Sisowath pour une visite officielle en France. Le 10 juillet, les danseuses se produisent à Paris, représentation à laquelle assiste Rodin. Dans la civilisation Khmère, la danse est un art sacré, un acte de dévotion destiné à apaiser les dieux. Vêtues de coiffes et de costumes

colorés, les danseuses effectuent des mouvements plus ou moins lents, au son d'une musique traditionnelle. La souplesse extraordinaire de leur bras et de leurs poignets fascine. **LES DANSEUSES ROYALES IDU CAMBODGE**, entre 1911 et 1917?, photographe anonyme, Paris, musée Rodin, Ph.16211.

La dernière partie de la section aborde la question d'une improbable statique pouvant conduire l'équilibre jusqu'à son point de rupture.

CHOIX D'ŒUVRES



PERSÉE ET MÉDUSE, 1887, plâtre, Paris, musée Rodin, S.02053. Repousser les limites de l'équilibre est un défi commun au danseur et au sculpteur. Le premier lutte contre l'attraction terrestre en exerçant une force opposée, celle de son propre corps. Le second travaille une matière inerte et doit recourir, par exemple, à des armatures métalliques qui font office de squelette. C'est ainsi que Persée tient, prêt à s'élaner après avoir coupé la tête de Méduse.

FEMME NUE DANS LA POSITION DU GRAND ÉCART «RAPIDITÉ DU TRAIT», vers 1910?, crayon au graphite sur papier vélin, Paris, musée Rodin, D.02853. Ce dessin a sans doute été réalisé d'après Alda Moreno. Il illustre le choix de Rodin de

ne pas figer l'orientation de la figure, de la «laisser flotter» dans l'espace, libérée de la gravité terrestre. Verticalement, la danseuse se tient sur sa jambe gauche posée au sol, le buste et les bras inclinés vers le bas, la jambe droite levée très haut en arrière, comme le *Mouvement de danse C*. Horizontalement, elle semble sauter, presque en grand écart.



PAS-DE-DEUX AILÉ A, SUR COLONNE, vers 1911, plâtre, Paris, musée Rodin, S.02479. Cette œuvre, à la force graphique singulière, est un assemblage de deux exemplaires du *Mouvement de danse A*, très légèrement décalés l'un par rapport à l'autre. En 1911, l'artiste ajoute à chacune des figures une paire d'ailes et fixe l'ensemble au sommet d'une colonnette, dans une situation de déséquilibre qui donne une véritable impression d'envol. L'audace aérienne de cette sculpture pourrait correspondre au projet de monument en hommage aux aviateurs auquel l'artiste pensait.



SECTION 3— ARTS DU MOUVEMENT, ARTS DE LA VIE

Source d'inspiration des danseurs qui cherchent à renouveler leur art à la fin du XIX^e siècle, l'Antiquité est riche en représentations de scènes de danse. Rodin partage cet intérêt et possède lui-même plusieurs vases et reliefs ornés de Bacchanales et de scènes dionysiaques. Rites religieux, processions et rondes sont autant de chorégraphies que l'artiste utilise, à son tour, dans certaines de ses œuvres.

Le corps représenté dans les œuvres antiques est aussi perçu comme plus proche de la nature. Isadora Duncan développe une théorie du mouvement naturel à laquelle adhère Rodin. En accord avec le rythme de l'univers, la danse doit être libre et respecter l'harmonie du corps et de l'esprit. Chez les danseuses cambodgiennes, c'est un « coin de nature jusque-là inconnu » que l'artiste cherche à saisir dans des dizaines de dessins.

Rodin, qui représente le plus souvent le corps nu, sans artifice, s'intéresse au costume des danseurs. Accessoire graphique, l'étoffe souligne le corps et fait jouer la lumière, apportant des couleurs que l'artiste rend par de l'aquarelle. Le costume permet enfin, comme dans le *Mercure drapé*, de matérialiser le mouvement et d'en garder une fugace mémoire visuelle.

La section s'attache d'abord à évoquer la danse antique perçue à l'époque comme dénuée de convention et en prise directe avec l'idée de nature. Une danse dont le rituel s'exprime dans la procession et la ronde à travers la représentation de figures groupées.

CHOIX D'ŒUVRES



DANSE DES OMBRES, vers 1883, crayon au graphite et gouache sur papier, Paris, musée Rodin, D.01944. Les premiers travaux de Rodin liés au motif de la danse représentent des farandoles ou des rondes. Ce dessin fait partie d'un ensemble, réalisé dans les années 1880 en lien avec le projet de *La Porte de l'Enfer*, représentant les danses des Ombres de

Dante. Le mouvement circulaire permet de faire interagir des silhouettes peu différenciées se tenant par la main, vues sous divers angles, à différentes phases d'un même mouvement. Ce procédé plastique de déclinaison d'une attitude s'apparente d'une certaine manière à la décomposition du mouvement.

TROIS BOURGEOIS DE CALAIS (EN BRONZE) SUR UNE SELLETTE, 1903-1904, photographe Jean Limet (1855-1941), Paris, musée Rodin, Ph.03260. Le *Monument aux Bourgeois de Calais*, conçu par Rodin entre 1884 et 1895, est un des rares portraits de groupe du sculpteur. L'intensité dramatique de la scène doit beaucoup à l'organisation spatiale et à la position des personnages. Rodin crée six figures indépendantes pour lesquelles il envisage plusieurs placements différents, comme un metteur en scène ou un chorégraphe. Ces essais, connus par des photographies, modifient la nature expressive de chaque figure et la tonalité générale du groupe. Dans la composition finale, où les vides ont autant d'importance que les figures, les gestes de chacun semblent compléter ceux des autres, conférant au groupe son mouvement d'ensemble.



EN SAVOIR PLUS— LES BOURGEOIS DE CALAIS. Ce monument fut commandé par la Ville de Calais en hommage à l'un des hauts faits calaisiens de la guerre de Cent Ans: le sacrifice de six notables de la ville qui, en 1347, acceptèrent de se rendre au roi d'Angleterre pour épargner la vie de leurs concitoyens. Les attitudes de chacun face à la mort expriment la résignation, le désespoir ou l'abattement. Ce caractère d'humanité, à l'opposé d'une représentation héroïque et exemplaire, permet au public d'entrer au cœur du drame qui se joue.

Le « costume » porté par les danseuses traduit le mouvement et la décomposition du temps. Les danseuses cambodgiennes ne portent pas leur vêtement traditionnel de scène dans les aquarelles que Rodin réalise d'après elles.

CHOIX D'ŒUVRES



DANSEUSE CAMBODGIENNE, 1906, crayon au graphite, rehauts de crayon noir, aquarelle et gouache sur papier vélin, Paris, musée Rodin, D.04427. Les dessins des danseuses du Ballet royal du Cambodge ont tous été réalisés sur le vif, dans le temps très court de leur visite en France en juillet 1906. Rodin est frappé par le fait que ces danseuses ont toujours les jambes à demi pliées. Leurs mouvements lents qui se déploient dans l'espace, selon un axe vertical et non latéral, reposent sur une énergie contenue et maîtrisée. Les dessins traduisent l'ondulation des bras que les danseuses étendent en retournant les mains et en désarticulant les doigts.

Sans quitter le modèle des yeux, Rodin en dessine les contours d'un trait ininterrompu, les rehausse à l'aquarelle et accentue au crayon le dynamisme du vêtement.

Le costume peut devenir une partie intégrante de la danse comme Carmen Damenoiz **[→FOCUS]** jouant avec le tissu de son châle.



[→FOCUS] Carmen Damedoz : Installée à Paris, la danseuse espagnole Carmen Damedoz est aussi le modèle de plusieurs artistes. Son activité de danseuse est surtout connue par des photographies, dont celles qu'elle avait envoyées à Rodin. Elle y apparaît vêtue d'un costume espagnol ou d'un châle dont elle utilise les couleurs, les drapés, les motifs. Paradoxalement, elle est aujourd'hui plus connue pour une deuxième carrière de pionnière de l'aviation dont elle obtient le brevet de pilote en 1913. **CARMEN DAMEDOZ DANSE AVEC UN CHÂLE**, vers 1898, photographie anonyme, Paris, musée Rodin, Ph.02612.



Grèce antique, Grande Grèce, Italie, cratère en forme de cloche: **MÉNADE ENTRE DEUX ÉPHÈBES ET SATYRE**, vers 350 avant J.-C., terre cuite, décor peint à figures rouges, Paris, musée Rodin, Co.01380. Par le bref décalage avec lequel il suit le corps, le costume est un accessoire qui permet de conserver la mémoire de l'instant immédiatement révolu d'un mouvement, de le démontrer visuellement et de lui assurer une permanence fugace. Cet usage est aussi ancien que la danse elle-même, et la propre collection d'antiques de Rodin, est riche d'objets représentant, à l'instar de ce vase, des personnages dont les mouvements de danse sont soulignés par des drapés plus ou moins agités.

EN SAVOIR PLUS— LA COLLECTION DE RODIN. Dès 1893 et jusqu'à sa mort en 1917, Rodin rassembla une collection éclectique, composée d'antiquités grecques, romaines égyptiennes, mais aussi d'Arts de l'Asie, du Moyen-Âge et de la Renaissance. Il accumula plus de 6400 « antiques » à la villa des Brillants à Meudon puis à l'hôtel Biron, nourrissant un besoin irrésistible de se confronter quotidiennement à la matérialité des objets du passé, avec le fol espoir d'y puiser la vie. Cette collection pléthorique est intrinsèquement liée à son œuvre avec laquelle elle finit par se fondre.

Rodin n'a jamais dessiné Loïe Fuller dont le corps se dissimule derrière les ondulations et l'envol de voiles maniées par des bâtons tenus à bout de bras.



[→ FOCUS] Loïe Fuller (1869-1928). Née aux Etats-Unis, Loïe Fuller invente une danse nouvelle. Vêtue d'une ample tunique qu'elle anime par des mouvements de son buste, elle fait naître des motifs changeants inspirés de la nature, fleurs ou papillons. Ces métamorphoses sont accompagnés d'éclairages colorés spécialement conçus par la danseuse, dès lors surnommée « la fée lumière ». Arrivée à Paris en 1892, elle connaît un succès considérable. Poursuivant ses recherches sur les formes et les couleurs, elle incarne l'Art nouveau. **LOÏE FULLER DANSANT**, non daté [avant 1916], photo Harry C. Ellis (1857-1925), Paris, musée Rodin, Ph.01318.

CHOIX D'ŒUVRE

MERCURE AVEC DRAPERIE, vers 1900-1910 ?, plâtre et tissu enduit de plâtre, Paris, musée Rodin, S.03697. Cette œuvre est un des exemples de l'usage que Rodin fait du textile dans ses sculptures. De manière classique, il sculpte d'abord des figures nues, avant de les « vêtir ». Il peut utiliser pour cela un tissu qu'il arrange autour de la sculpture et, parfois, enduit la toile d'une fine couche de plâtre pour maintenir en place le drapé. C'est le cas du Mercure dont le drapé mouvementé devient en élément sculpté à part entière. Ainsi porté par son voile, Mercure n'est pas sans évoquer Loïe Fuller.



«S'il n'y avait pas de modelé intérieur, le contour ne pourrait pas être gras, souple ; il serait sec, avec une ombre droite.», « Pensées inédites de Rodin », in *L'art et les artistes*, 1914

SECTION 4—

« COMME LE CORPS PARLE PLUS LOIN QUE L'ESPRIT ! » AUGUSTE RODIN

L'idée que le corps peut traduire pensées et sentiments est au cœur des transformations chorégraphiques des années 1890. La danse est un langage fait de gestes et d'attitudes qui s'enchaînent selon des rythmes différents. Le motif ainsi dessiné prend la forme d'une ligne, sinueuse ou brisée, sur laquelle Rodin s'arrête. Le Faune de Nijinski, tout en angles, provoque une impression très différente de celle donnée par la souple cambrure des danseuses ou les ondulations mystérieuses qui parcourent les bras des Cambodgiennes. Cet intérêt se concentre parfois sur certains détails du corps, pieds, bras et mains, outils privilégiés de l'expression du danseur, auxquels Rodin accorde un rôle particulier.

Au-delà de cette grammaire du geste, le corps possède le pouvoir d'évoquer, par associations d'idées, d'autres choses que lui-même, comme dans la poésie symboliste contemporaine. La grâce de certains assemblages que Rodin réalise à partir de figures autonomes renvoie aux portés audacieux que pratiquent les danseurs. Associations de corps en plâtre ou annotations poétiques écrites sur certains dessins font naître, sous les yeux du spectateur, des images nouvelles.

La section s'attache à montrer la ligne dessinée par le corps de celui qui danse. Au revers du panneau de projection du film sur Loïe Fuller, un ensemble d'œuvres témoigne de l'effet des draperies qui enveloppent le corps immobile. Les lignes brisées de Nijinski **[→FOCUS]** répondent à la douceur et aux courbes de la danseuse Adorée Villany comme aux reliefs indiens de la collection de Rodin.



[→FOCUS] Ruth Saint-Denis (1879-1968). Ruth Saint Denis est une danseuse et chorégraphe américaine. Formée selon les principes de François Delsarte qui prône l'harmonie de l'âme et du corps, elle pratique la danse comme un véritable exercice spirituel. Passionnée par les danses orientales et asiatiques, elle choisit de mettre en scène les amours du dieu Krishna dans Radha, sa première chorégraphie créée en 1906. En 1910, elle interprète Le Yogi, pièce ascétique faite de gestes lents et concentrés, mêlés à des postures du yoga. **RUTH SAINT DENIS DANS LA POSE DU YOGI**, 1908, photographe Stéphanie Ludwig (1871-1943), Paris, musée Rodin, Ph.06757.

CHOIX D'ŒUVRES



FEMME DANSANT TORSE NU: RUTH SAINT DENIS, Vers 1907, crayon au graphite sur papier vélin, Paris, musée Rodin, D.05697, donation Rodin 1916. Ces deux dessins appartiennent à une série de huit qui représentent tous la même femme, dansant, le buste nu, les bras plus ou moins écartés. Ils présentent beau-

coup de similarités avec la photographie de Ruth Saint Denis dans *Le Yogi*. La torsion du buste rend perceptible le mouvement tournant qu'elle effectue, sans doute, sous les yeux de Rodin.



[→FOCUS] **Vaslav Nijinski (1889-1950)**: Danseur et chorégraphe russe, Vaslav Nijinski rencontre Serge de Diaghilev en 1908 et intègre les Ballets russes dont il contribue à renouveler le style et le répertoire. Célèbre pour sa souplesse et l'énergie de ses sauts, il puise une partie de son inspiration dans l'Antiquité. En 1912, son incarnation du héros de *L'Après-midi d'un faune*, pleine de sensualité brute, fait scandale. Avec des spectacles dont les musiques et les décors sont dûs à des artistes contemporains, les Ballets russes symbolisent la modernité. **DANSEUSE DES BALLETS RUSSES. POSITION DES DANSES DU « SACRE DU PRINTEMPS »**, Paris, musée Rodin, Ph.14864.



LE JOUR, vers 1912, crayon au graphite sur plâtre avec un dessin représentant Nijinski, réalisé sur la base, Paris, musée Rodin, S.02783. En 1912, Rodin assiste à la première représentation du ballet *l'Après-midi d'un faune*. Il est frappé par le jeu de Vaslav Nijinski, ses « gestes d'une animalité à demi-consciente ». Si le danseur est bien venu dans l'atelier du sculpteur, peu d'œuvres peuvent lui être rattachées avec certitude. Sur ce dessin, curieusement tracé sur une base en plâtre, le modèle est assez aisément identifiable par la ligne oblique tracée par les épaules, la position des bras et des jambes et l'inscription « faune ».



Inde du Sud, Panneau sculpté, **DOURGÂ, DIVINITÉ GUERRIÈRE, ÉPOUSE DE CIVA, SOUS SA FORME COMBATTANTE**, XVIIe- XVIIIe siècle, bois (teck), Paris, musée Rodin, Co.00104. Après 1910, l'Égypte et l'Asie sont les dernières passions de Rodin collectionneur. En 1914, le sculpteur achète « quinze sculptures bois et pierres de temples hindous » pour 10 000 F chez le marchand Léon Marseille à Paris. Ces deux panneaux sculptés viennent conforter ses recherches sur la figure humaine. Les contorsions des divinités indoues donnent à voir des corps presque disloqués et renouvellent la vision classique donnée par les canons de la Grèce ou de la Renaissance.

La vitrine centrale contient un ensemble de sculptures par assemblage de Rodin qui n'est pas directement inspiré de mouvements de danse mais qui ont été des sources d'inspiration pour des chorégraphes modernes et contemporains.

EN SAVOIR PLUS— L'ASSEMBLAGE CHEZ RODIN. Rodin a mis progressivement au centre de sa création non pas le travail fini mais le processus de création lui-même, jamais achevé, et son travail va s'accorder à la mesure d'un mouvement temporel sans limite. Dans cette perspective, les figures n'appartiennent plus à une œuvre singulière. L'artiste multiplie les tirages en plâtre et rapproche des éléments préexistants ou des morceaux d'œuvres. Il joue des disparités d'échelle, de l'hybridation et donne naissance à une infinité de propositions à partir d'un nombre limité de formes. Cette pratique combinatoire, élaborée dans le secret de l'atelier, est une des caractéristiques les plus sensibles de la modernité de Rodin.

CHOIX D'ŒUVRES

ASSEMBLAGE: PETITE OMBRE ET NU FÉMININ, avant 1889 ?, plâtre, Paris, musée Rodin, S.02689. **ASSEMBLAGE: PETITE OMBRE PORTANT LE TORSE DE LA DOULEUR**, avant 1889 ?, plâtre, Paris, musée Rodin, S.02575. Ces assemblages sont réalisés avec des figures de mêmes proportions, placées de manière à ce qu'une figure masculine en porte une autre, le plus souvent féminine. Le sculpteur combine les corps comme s'il s'agissait d'êtres vivants. Parfois, la même figure masculine porte deux figures féminines différentes, comme un danseur dont la «partenaire» changerait de position. L'impression de grâce ou d'effort est comparable à celle des portés réalisés par les couples de danseurs.



Rodin accorde une attention particulière à l'expressivité des mains qui est ici traduite par la mise en résonance de la danse des mains de Loïe Fuller et par les moulages sur nature de bras et mains de danseuses.

MOULAGE DU BRAS GAUCHE TENDU, MAIN RELEVÉE D'UNE DANSEUSE IJAVANAISE ?, vers 1900, plâtre, Paris, musée Rodin, S.06336. Ces deux épreuves en plâtre, acquises par Rodin, sont les témoins de l'engouement suscité par la souplesse et les mouvements de bras singuliers des danseuses asiatiques venues se produire en Europe. Pour documenter ces pratiques et les diffuser, on réalise alors des moulages sur nature, en fabriquant un moule en plâtre directement sur les bras des danseuses.



SECTION 5— LE CORPS, UNE ARCHITECTURE VIVANTE

En 1914, Rodin écrit dans *Les Cathédrales de France* [→ FOCUS] que «la cathédrale est construite comme un corps vivant». Il reprend l'idée que l'édifice est un organisme, composé d'une ossature et d'organes dont chacun est indispensable à l'ensemble. Il met en évidence, également, que le corps et l'architecture sont des constructions qui reposent sur un équilibre dynamique entre des forces contraires.

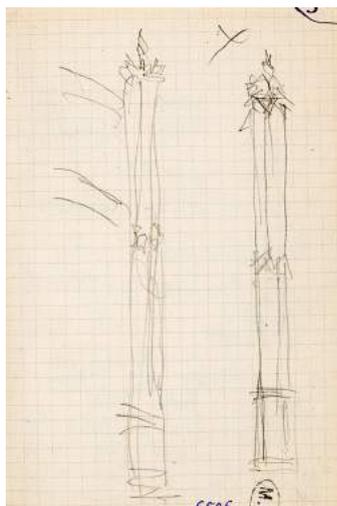
Dans ce domaine encore, leur maîtrise de la répartition des masses et du centre de gravité fait des danseurs les meilleurs modèles. Le motif de l'atlante, figure humaine dotée d'une fonction architecturale de soutien, est traité à plusieurs reprises dans les dessins de Rodin. Qu'il soit penché vers l'avant ou cambré, le corps agit alors comme un ressort. La même logique guide certaines attitudes des *Mouvements de danse* et celle des acrobates qui font le «pont». Cet équilibre dynamique peut aussi être obtenu par l'assemblage de deux ou trois figures, corps affrontés selon un principe similaire à celui de la voûte en berceau.

[→ FOCUS] **LES CATHÉDRALES DE FRANCE.** L'intérêt de Rodin pour l'architecture ne s'arrête pas aux constructions nouvelles : il se révèle plus étendu et éclectique. En 1875, quittant momentanément la Belgique pour se rendre en Italie, il passe par Reims, où il est fortement impressionné par la cathédrale et ses sculptures. À l'automne 1877, il entreprend sa « tournée des cathédrales », qui le mène aux quatre coins de la France. Il ne se limite pas aux chefs-d'œuvre de l'architecture gothique, mais visite régulièrement, jusque dans les premières années du xx^e siècle, églises et châteaux d'époques romane, gothique, renaissance et classique. [...] La sensibilité de Rodin à la force expressive de ces bâtiments souvent abondamment ornés de sculptures aboutit à la publication en mars 1914 de son livre *Les Cathédrales de France*, préfacé par Charles Morice, et qui rassemble les notes, croquis et dessins accumulés depuis les premières visites de la fin des années 1870.

« Les porte-à-faux compensés,
ces gestes perpétuels et inconscients
de la vie, nous expliquent le principe
que les architectes de l'arc-boutant
ont appliqué. » A. Rodin, *Les Cathédrales
de France*, 1914

La section aborde l'architecture comparée à un organisme vivant et la façon dont la neutralisation réciproque des forces crée un équilibre dynamique.

CHOIX D'ŒUVRES



DEUX CONTREFORTS DE LA CATHÉDRALE DE BEAUVAIS (OISE), entre 1906 et 1913 ?, crayon au graphite sur papier quadrillé, Paris, musée Rodin, D.06506, Carnet 24. Rodin visite les cathédrales qu'il dessine inlassablement pour mieux les comprendre. Celle de Beauvais présente la plus haute voûte du monde gothique, prouesse rendue possible par la science des architectes du XIII^e siècle. Leur maîtrise de la construction de l'arc-boutant, qui épaulé le mur et contient le poids de la voûte, est comparable à celle que les danseurs ont de leur propre équilibre. Rodin fait cette comparaison entre la danse et l'architecture qu'il voit comme deux arts de la construction.

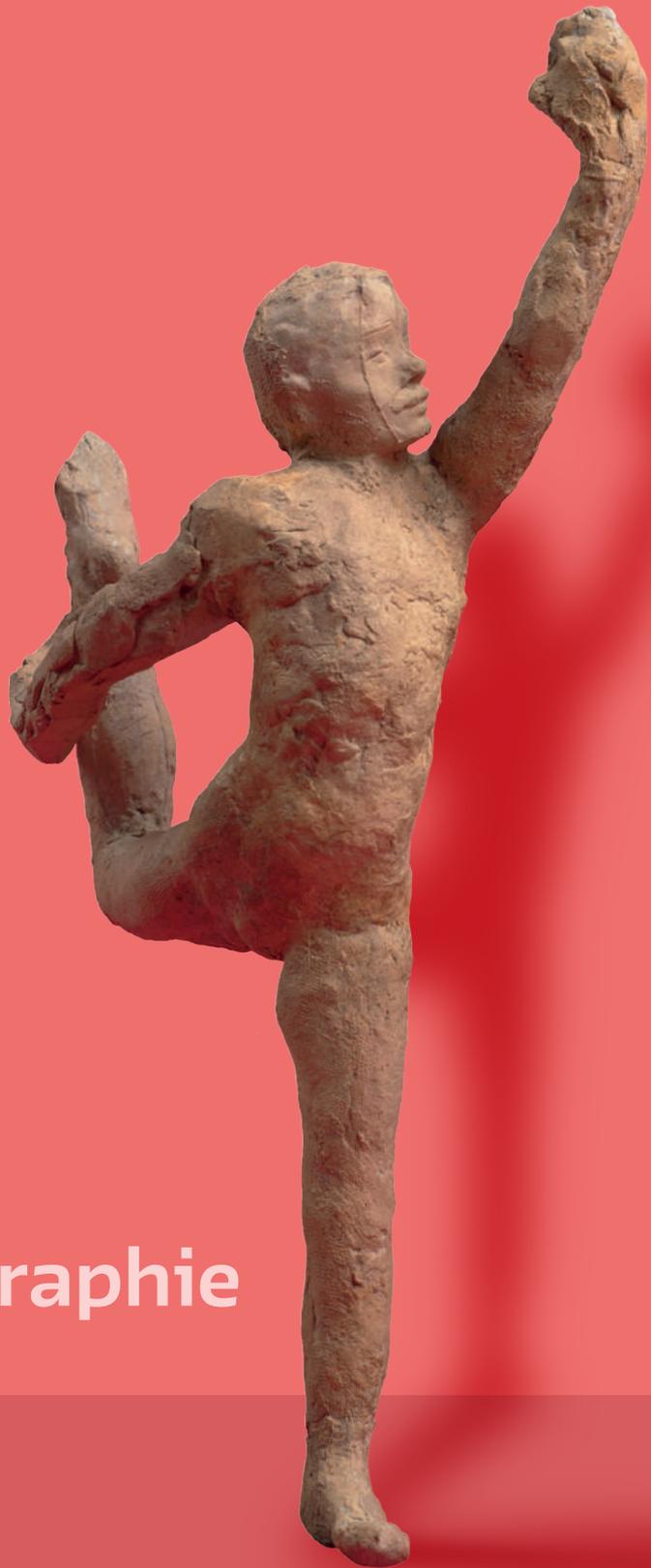


LES TROIS FAUNESSES, avant 1896, plâtre, assemblage de trois épreuves de la Petite Faunesse, Paris, musée Rodin, S.01163. Cette œuvre est constituée de l'assemblage de trois exemplaires de la même petite sculpture. Isolément, la *Petite Faunesse* ne tient pas debout. C'est en les appuyant les unes sur les autres que Rodin stabilise son groupe. Légèrement penchées vers l'avant, réunies par leurs bras entremêlés, les *Trois Faunesse*s ont un équilibre qui s'apparente à celui de la voûte d'ogive médiévale. Ne posant qu'un pied par terre, elles ont aussi l'air de danser.



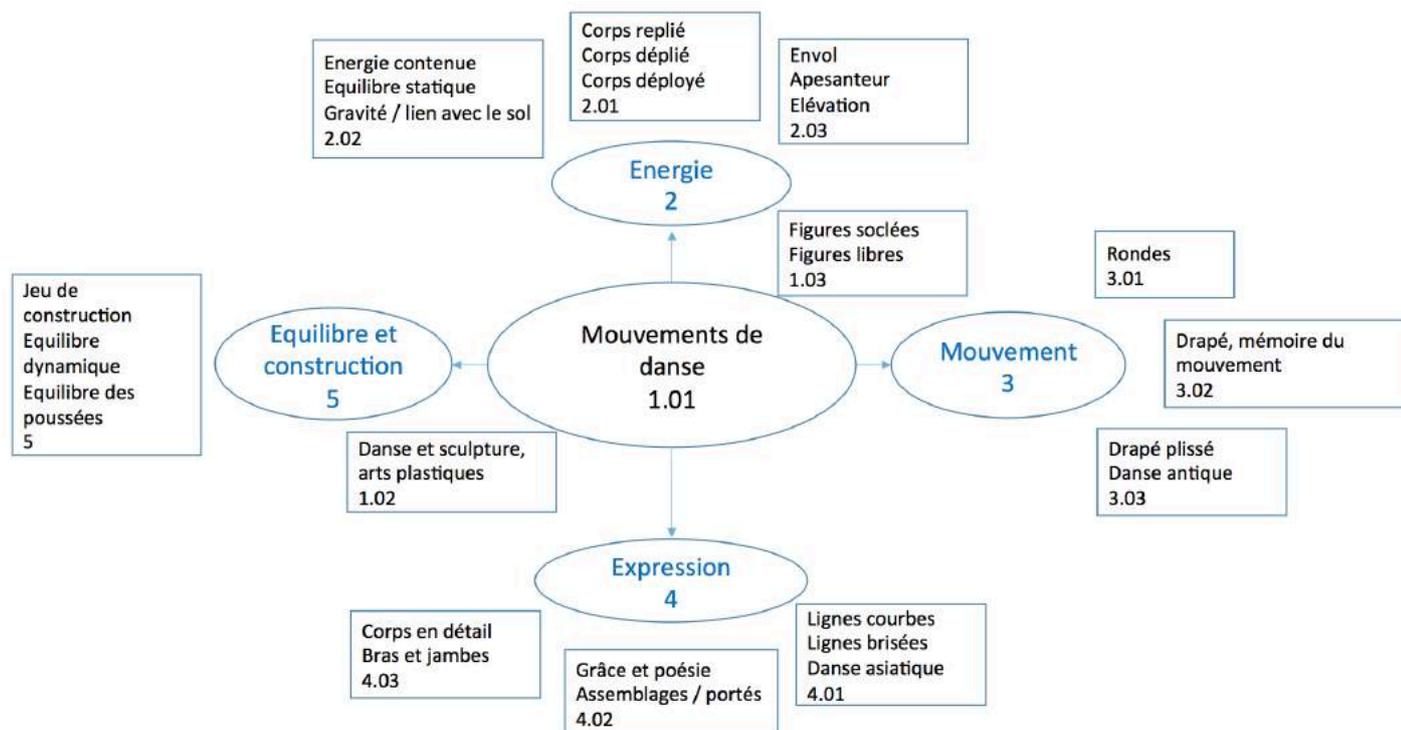
HOMME NU FAISANT LE « PONT », vers 1900, crayon au graphite et tâche d'aquarelle sur papier vélin crème, Paris, musée Rodin, D.00584. Rodin dessine des hommes et des femmes dans des positions acrobatiques : équilibre sur une jambe, « pont » ... Cette dernière position, courante en gymnastique, consiste à former une arche en renversant son corps en arrière, seuls les mains et les pieds étant en contact avec le sol. Le registre lexical du terme renvoie à l'architecture et matérialise le lien qu'établit Rodin entre le corps et la construction dont l'équilibre repose sur des forces contraires.

« Le corps humain courbé en arrière est comme un ressort, comme un bel arc sur lequel Eros ajuste ses flèches invisibles. » A. Rodin, *L'Art, Entretiens avec Paul Gsell*, 1914



La scénographie

DE LA CONCEPTION DE L'EXPOSITION À SA SCÉNOGRAPHIE



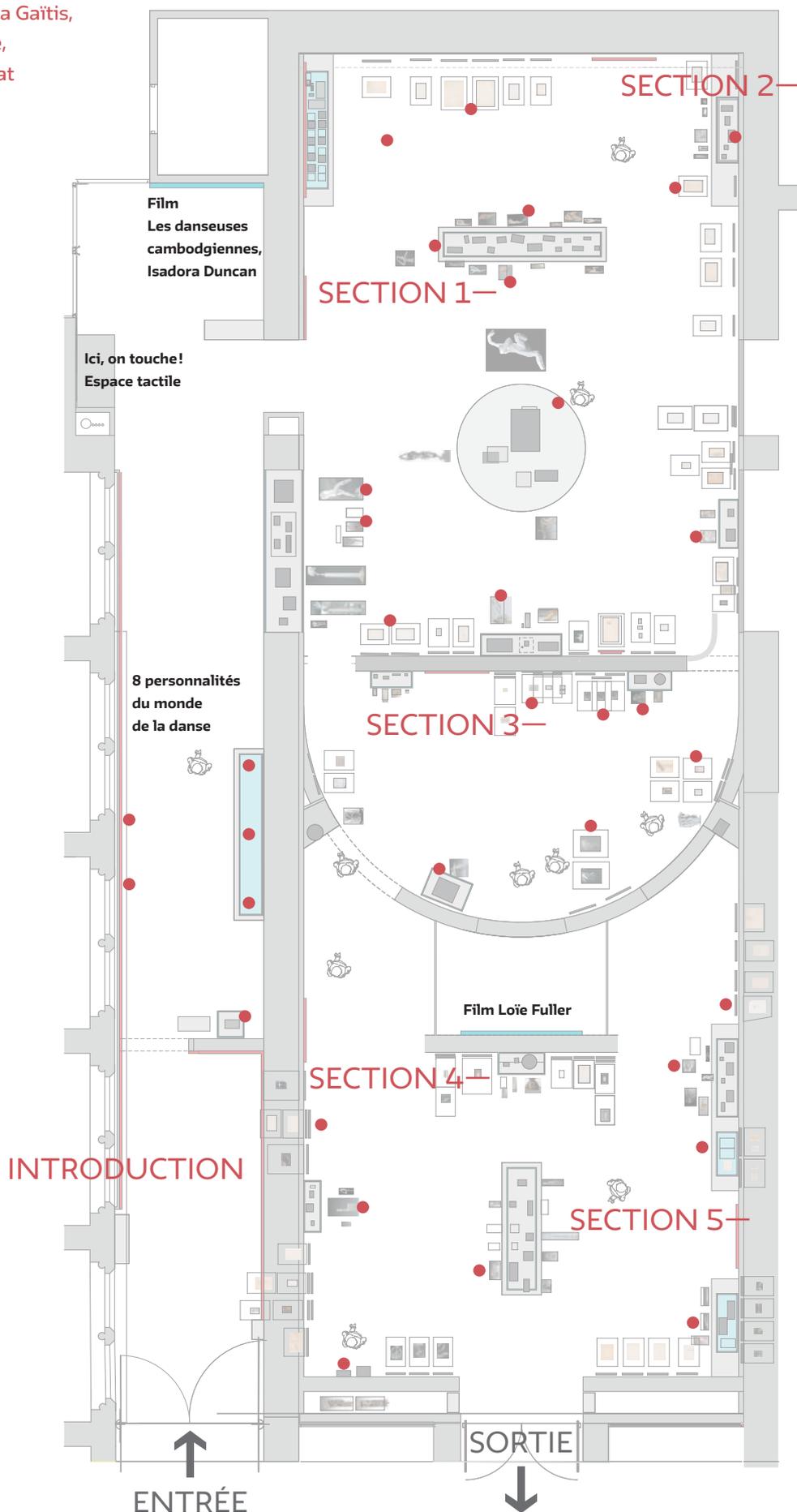
Comme le révèle ce schéma, la quinzaine de statues connues sous le nom de *Mouvements de danse* est à l'origine et au cœur du projet de l'exposition. Quatre directions émanent de cette première section, dans la visée des points cardinaux qui permettront d'ordonner toutes les nuances du propos.

Le plan montre la manière dont le scénographe doit adapter la pensée du commissaire aux contraintes matérielles de l'espace qui lui est confié et à la circulation des visiteurs, en transcrivant ici une forme globale et rayonnante dans un parcours linéaire.

PLAN DE L'EXPOSITION

Scénographie de Loretta Gaïtis,
architecte scénographe,
assistée de Irène Charrat

● œuvre commentée



CRÉDITS PHOTOS

© agence photographique
du musée Rodin,
ph. P. Hisbacq : p. 14
(milieu, bas), 17 (bas),
25 (milieu),
26 (milieu et droite)

© agence photographique
du musée Rodin,
ph. J. Manoukian :
p. 12, 14 (haut), 15
(1^{ère} col. haut), 16 (haut),
17 (haut), 18 (gauche),
19

© musée Rodin,
ph. J. de Calan : p. 15
(2^e col. haut), 16 (bas),
18 (droite), 20 (gauche),
21, 24, 28 (haut et bas)
13 (bas), 15, 20 (bas)

© musée Rodin,
ph. C. Baraja : p. 15
(1^{ère} col. milieu et bas,
22 (haut), 23, 25 (bas),
28 (milieu)

© musée Rodin,
ph. H. Lewandowski :
couverture,
p. 7, 26 (gauche), 27

DIRECTRICE DE LA PUBLICATION

Catherine Chevillot
Conservateur général
du patrimoine,
directrice du musée Rodin

**DOSSIER ÉLABORÉ PAR
LE SERVICE CULTUREL**
à l'occasion de l'exposition
Rodin et la danse
du 6 avril au 22 juillet 2018
au musée Rodin, Paris

CONCEPTION ET COORDINATION

Isabelle Bissière,
Chef de service
et Véronique Garnier,
chargée d'action culturelle
en collaboration avec
Eva Bouillo, Sophie Girard,
et Céline van Brabant,
chargées d'action culturelle

CONCEPTION GRAPHIQUE

Intégral Ruedi Baur Paris

avril 2018

