

RÊVE D'ÉGYPTE

in fine

MUSÉE
RODIN

RÊVE D'ÉGYPTE

« Lorsque le ciel n'avait pas pris naissance,
lorsque la terre n'avait pas pris naissance,
alors que les hommes n'avaient pas pris naissance,
alors que les dieux n'avaient pas été enfantés
et que (même) la mort n'avait pas pris naissance ».

*Le Noun ou le monde d'avant la création,
Textes des Pyramides*

Sommaire

11	COMME UN COLOSSE ÉGYPTIEN – Amélie Simier
13	VERS L'ÉGYPTE – Bénédicte Garnier
20	AUGUSTE RODIN ET L'ÉGYPTE : CHRONOLOGIE CROISÉE Bénédicte Garnier, Eléa Le Gloan, Marie Clergue et Ophilia Ramnauth
26	L'ÉGYPTE À L'ÉPOQUE DE RODIN
29	Égypte et égyptologie à Paris au temps de Rodin — Élisabeth David
36	Theodor Graf et les portraits du Fayoum — Marie Clergue
39	L'artiste Rodin face à l'artiste égyptien — Dimitri Laboury, Alessio Delli Castelli, Faustine Boulay
48	RODIN L'ÉGYPTIEN
51	Écrire l'Égypte — Bénédicte Garnier
54	Modèle égyptien — Auguste Rodin
56	Le premier musée égyptien à Meudon — Bénédicte Garnier
67	Premières acquisitions, première collection — Bénédicte Garnier
73	Belle comme de l'égyptien — Bénédicte Garnier
78	L'Égypte, terre de rêve — Bénédicte Garnier
81	Rainer Maria Rilke, Clara Westhoff et Rodin : l'expérience du voyage en Égypte — Marie Clergue
87	Représenter, écrire, symboliser — Bénédicte Garnier
111	LA DERNIÈRE ÉGYPTE DE RODIN
113	À l'égyptienne. Rodin, les danseurs et l'Égypte — Christine Lancestremère
123	Une collection de musée — Bénédicte Garnier
137	Rodin et la fresque : une ambition contrariée — Sophie Biass-Fabiani
145	Collectionner sans voir — Bénédicte Garnier
156	Kichizo Inagaki, assembleur de fragments égyptiens — Bénédicte Garnier
159	Tout est de Rodin — Bénédicte Garnier
169	REDÉCOUVERTE D'UNE COLLECTION ÉGYPTIENNE
171	Regard égyptologique sur la collection d'Auguste Rodin — Nathalie Kayser-Lienhard
182	Panorama des antiquités égyptiennes de la collection de Rodin
184	ANNEXES
186	Bibliographie générale
190	Index
192	Crédits photographiques

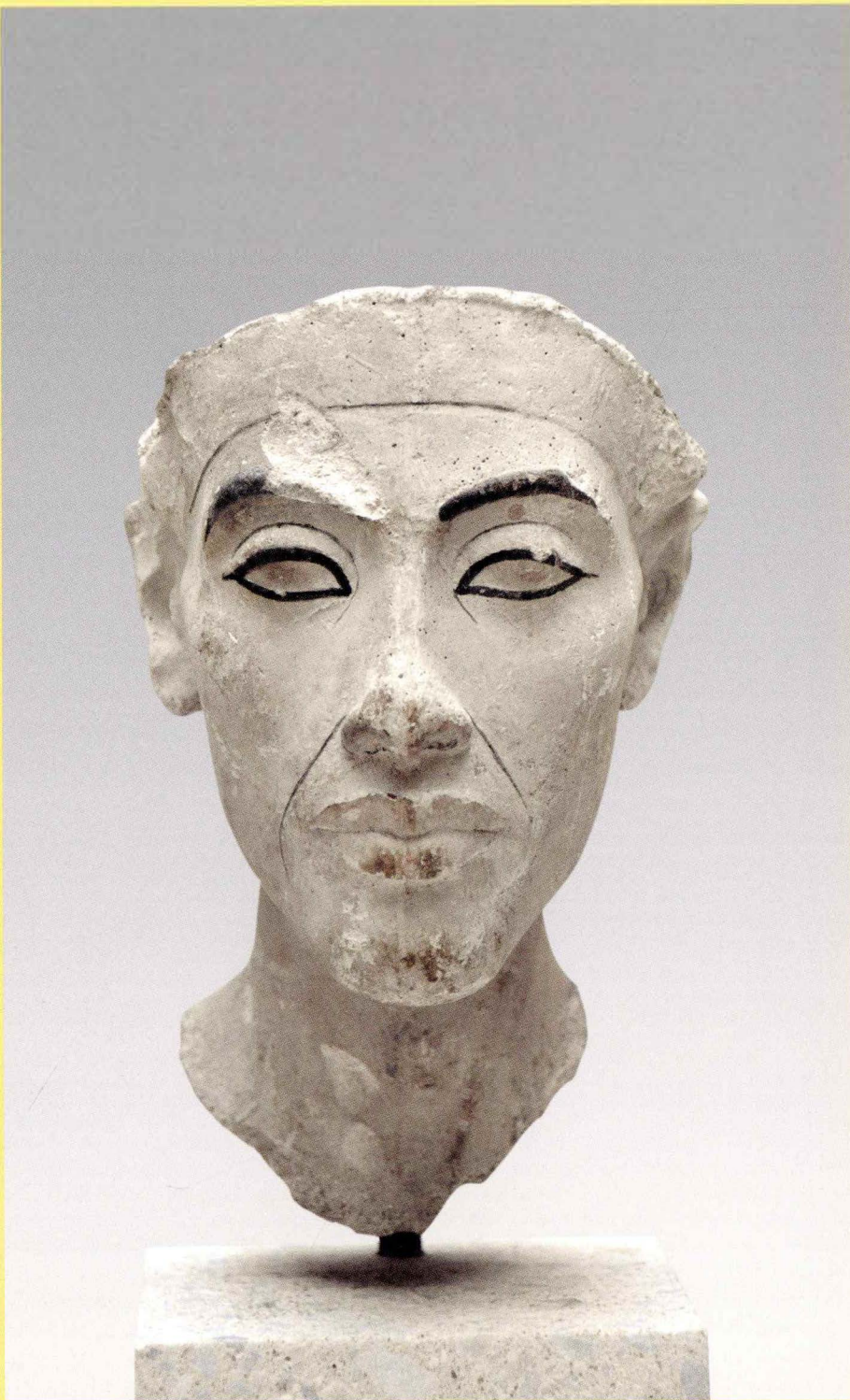


Fig. 1 Étude de tête d'Amenhotep IV
– Akhenaton. Égypte, Nouvel Empire, XVIII^e dyn.,
règne d'Amenhotep IV – Akhenaton. Plâtre.
Berlin, Neues Museum, 21.351.

L'artiste Rodin face à l'artiste égyptien

Dimitri Laboury, Alessio Delli Castelli,
Faustine Boulay

« Un art qui a de la vie ne reproduit pas le passé ; il le continue. »
« Plus que tout l'Égyptien m'attire, il est pur. L'élégance de l'esprit s'enguirlande à toutes ses œuvres. »
Auguste Rodin

L'intérêt qu'Auguste Rodin développa pour l'art égyptien – et l'on peut sans doute parler de passion, au vu de l'ampleur de sa collection – est le fruit d'un cheminement artistique – et, de ce fait, intellectuel – qui caractérise l'ensemble de son œuvre et de sa contribution à l'émergence de l'art qu'il est aujourd'hui convenu de qualifier de moderne ou de contemporain. En effet, Bénédicte Garnier l'a bien montré, on ne trouve guère de trace d'une quelconque marque d'attention de sa part pour l'art de l'Égypte antique avant la fin des années 1870, ou même le début de la décennie qui suit, lorsque Rodin a donc passé le cap de la quarantaine et connaît enfin le succès. Suivant l'usage de l'époque, il avait principalement façonné sa culture artistique en s'appropriant, en particulier par le dessin, l'art alors reconnu comme classique, c'est-à-dire, pour l'Antiquité, avant tout – voire exclusivement – l'art gréco-romain. C'est seulement après avoir décanté cet art dit classique, aux fondements de la tradition occidentale de son temps, puis sa renaissance, aux xv^e et xvi^e siècles, que Rodin, en pleine phase d'exploration et d'approfondissement de son propre style, va être à même d'aborder l'art égyptien. Et, comme l'écrit B. Garnier, « à partir des années 1890-1900, Rodin, après s'être passionné pour l'art de Michel-Ange, revint à l'antique, qu'il regardait désormais avec les yeux de la maturité. Commença alors son long cheminement vers l'art égyptien, qui passa par l'acquisition d'objets pour sa collection¹ » durant tout le dernier tiers de sa vie.

Ce Rodin de la maturité, animé par une démarche de retour aux sources, et à l'essentiel, après avoir exploré les racines de sa propre tradition occidentale, va poser sur l'art égyptien un regard assez singulier pour son époque. En effet, en dépit de ce que pourraient laisser imaginer les certaines d'œuvres égyptiennes qu'il rassemble alors, son intention n'est pas tant de collectionner, ni même de copier. L'art égyptien perd pourtant au cours du xix^e siècle son statut de curiosité, d'exotica, et acquiert de plus en plus une valeur marchande, grandissante, qui suscite la création de grandes collections revendues à prix d'or ; c'est ainsi que se sont constituées les premières collections égyptiennes du Louvre, du British Museum ou du Museo Egizio de Turin, mais aussi plusieurs collections privées, dont certaines sont particulièrement prestigieuses. En outre, et dans ce contexte d'égyptophilie croissante, après diverses modes « à l'égyptienne », et notamment le style « retour d'Égypte » qu'avait insufflé Napoléon Bonaparte, nombreux sont les artistes, en France comme ailleurs, qui pratiquent l'égyptomanie, c'est-à-dire qui produisent des œuvres qui imitent, non sans les détourner, le style ou les usages iconographiques de l'art égyptien². Ce que recherche Rodin est très différent ; il veut s'imprégner et s'inspirer de l'esprit de l'art égyptien, qu'il décrit comme « grand et vivant à la fois », afin de le prolonger ou, plus exactement, d'inscrire son œuvre dans sa continuité.

Ses propos à ce sujet sont tout à fait explicites, même si ses œuvres elles-mêmes le laissent peut-être moins facilement percevoir, en tout cas à première vue. Son célèbre *Balzac* (cat. 14) nous en fournit un magnifique exemple. Le refus de la sculpture au salon de 1898 fit dire à l'artiste :

« On a ricané autour de mon œuvre, copieusement. C'est l'éternelle histoire, quand on ne veut pas faire comme tout le monde ! Ce fameux sac, comme on disait, ce qu'il y avait d'étude dessous, de modelé patient, personne ne peut le deviner. Il faut être du métier ! On n'a pas voulu voir mon désir de monter cette statue comme un Memnon, comme un colosse égyptien³. »

1 Garnier, 2017, p. 2.

2 À ce sujet, on se reportera aux incontournables Humbert, 1989, et Paris, 1994.

3 Coquiote, 1917, p. 108.

Éclairée par ce commentaire, la statue, qui a souvent été présentée comme la première œuvre de la sculpture moderne, révèle toute sa parenté esthétique avec l'art égyptien. On y retrouve en effet la monumentalité formelle que l'art de l'Égypte antique a su si bien cultiver, y compris pour des œuvres de dimensions inférieures à la taille humaine (fig. 2)⁴. Il en va de même pour le jeu sur la matière qui le caractérise, avec cette combinaison – pré-michelangélesque – du matériau d'apparence brute et des parties carnées soigneusement finies, ce contraste entre un ample manteau et le visage qu'il contribue à mettre en évidence, et une compacité de forme qui inscrit la statue visuellement dans le règne naturel – et éternel – du minéral, lui conférant, selon l'heureuse expression de l'historien de l'art et égyptologue belge Roland Tefnin, « l'évidence géologique du galet⁵ ». On retrouve cette même « leçon » (le terme est de Rodin⁶) de l'art égyptien dans d'autres œuvres de l'époque, comme *La Pensée* (1890) (cat. 15), qui semble faire un écho direct aux statues cubes de l'Égypte antique (fig. 4); en termes d'intericonicité, on parlerait d'une citation⁷. De toute évidence, l'artiste Rodin a voulu s'inscrire dans la continuité esthétique de l'artiste égyptien.

L'attitude d'Auguste Rodin vis-à-vis de l'art et de l'artiste de l'Égypte pharaonique est d'autant plus singulière que l'égyptologie du tournant des XIX^e et XX^e siècles n'accède globalement pas à ce niveau de compréhension des œuvres qui constituent – pourtant – l'un de ses objets d'étude. En effet, en dépit des vibrants plaidoyers de Jean-François Champollion, fondateur de la discipline, contre l'ineptie d'une telle vision (notamment dans sa *Lettre au duc de Blacas*, en 1824), l'art égyptien reste fondamentalement perçu au travers du filtre de l'art grec, inféodé à celui-ci et généralement privé du statut d'art véritable ou digne de ce nom, dont le seul mérite artistique aurait été d'avoir préparé l'avènement du miracle grec. Ce regard profondément « hellénocentré », hérité du très influent ouvrage de Johann Joachim Winckelmann *Geschichte der Kunst des Altertums* (« Histoire de l'art de l'Antiquité », en 1764), et que Rodin parvint, quant à lui, à dépasser, va longtemps perdurer en égyptologie – et continue d'ailleurs aujourd'hui d'entraver l'étude proprement artistique de l'art égyptien, comme si ce dernier devait, encore, se justifier par rapport au modèle grec. Ainsi que le dénonce l'historienne de l'art et égyptologue allemande Hedwig Fechheimer en 1914, trois ans avant le décès de Rodin (une édition française de son livre paraîtra en 1920) :

« Pour ces classicistes de l'art (*künstlerischen Klassizisten*), les sculptures égyptiennes sont considérées comme des tentatives imparfaites de leurs créateurs – inanimées et rigides – et leur composition architectonique (*architektonischer Aufbau*) comme une incapacité à représenter le mouvement. Ce sont les historiens et les philologues qui ont le plus contribué à l'étude de l'Égypte. Ils voient dans les œuvres d'art avant tout le document⁸. »

La vision développée par Rodin durant la seconde phase de sa carrière est donc à l'exact opposé de cette opinion dominante au sein de l'égyptologie de son temps, lui qui loue précisément la « grandeur de vérité » de l'art égyptien, sa « simplicité grandiose sans cesser d'exprimer la vie », sa capacité à représenter « l'éternité d'un type vivant » et, précisément, le mouvement, dans l'immobilité inhérente à l'objet qu'est toute statue.

On le sait, une fois encore grâce aux recherches de B. Garnier, les contacts de Rodin avec le monde de l'égyptologie resteront minimes : sa bibliothèque renferme à peine une demi-douzaine d'ouvrages consacrés à l'art ou à l'histoire de l'art égyptien ; et il déclina même l'invitation qui lui avait été faite en 1906 de visiter l'Égypte en compagnie de l'égyptologue Georges Foucart, professeur à l'université d'Aix-en-Provence et futur directeur de l'Institut français d'archéologie orientale⁹. De son vivant, l'égyptologie est pourtant devenue un fleuron, une véritable discipline nationale pour la France, qui revendique, à juste titre, son invention et use de tous ses ressorts politiques et diplomatiques pour garder la mainmise sur l'archéologie égyptienne, via le Service des antiquités de l'Égypte, depuis sa création par Auguste Mariette en 1858, et la mission permanente sur place que constitue l'institut évoqué plus haut, fondé en 1880 sous le nom d'École du Caire (en parallèle des Écoles d'Athènes et de Rome¹⁰). Mais Rodin fit manifestement peu de cas de l'opinion et des commentaires de ces savants, qui ont avant tout un usage documentaire des images égyptiennes, les lisent volontiers comme des compositions hiéroglyphiques et – au mieux – cherchent à leur rendre leur historicité ; en d'autres termes, ils méconnaissent leur valeur artistique. À l'inverse, ce qui intéresse Rodin, c'est l'objet et sa forme, dans son intemporalité, capables d'exprimer le vrai, avec justesse, et de nous toucher à travers le temps :

« L'artiste ne juge guère que par la beauté et par l'âme de l'œuvre¹¹. »

Étant donné sa formation et ses techniques de prédilection, l'artiste Rodin pose un regard qui est profondément esthétique au sens étymologique du terme – *aïsthesis* en grec désignant la perception sensorielle et cognitive – et tout particulièrement haptique, accordant

4 La collection rassemblée par Rodin compte une statuette fragmentaire exactement de même type iconographique, de même datation, de semblables dimensions et également en calcaire : Co.00785. Rivière, 1929, p. 240, proposait un parallèle avec une autre sculpture exactement du même type, mais intégrée dans une composition plus complexe, conservée au Louvre (E 11573).

5 Tefnin, 1992, p. 149.

6 Rodin, 1909. Il sera réutilisé dans le commentaire de son œuvre par Rivière, 1929.

7 La collection de Rodin comportait au moins une statue cube : Co.05697. Par ailleurs, de nombreux exemples étaient déjà visibles au Louvre à l'époque (par exemple A 84/N 85, A 91/N 92, A 92/N 93, A 119/E 5830, A 134/E 7827, ou encore E 10366 inscrite dans l'inventaire en 1890). Pour le concept d'intericonicité appliqué à l'art égyptien, on se reportera à Laboury, 2017.

8 Fechheimer, 1914, p. 2. L'auteure attribue la perspective téléologique qui aboutit à l'art grec dit classique dans l'approche de l'histoire de l'art égyptien à Julius Lange.

9 Garnier, 2017, p. 7-9.

10 Gady, 2021.

11 Gsell, 1914, p. 56.

une grande importance à la matérialité de l'œuvre et à ses pouvoirs de suggestion. En cela, l'art égyptien répond admirablement bien à son intérêt et à ses attentes, lui qui se caractérise par une volonté patente d'exploiter sans cesse le dialogue qui se crée dans toute représentation entre la forme et la matière qui lui permet d'exister, dans la perspective d'éterniser et de transcender son sujet. Rodin l'a bien compris, par son intuition et son regard d'artiste : l'art égyptien recherche également la forme pure, simple et juste, afin, à l'instar des hiéroglyphes, selon les propos des anciens Égyptiens eux-mêmes¹², de dire ce que la tradition philosophique occidentale depuis Platon appellera l'« essence des choses », par-delà les apparences. Comme Hegel a cherché à le théoriser, la préoccupation est sans doute commune à tous les arts à travers l'histoire de l'humanité, mais elle anime tout particulièrement les artistes comme Rodin, en cette aube de ce que l'on a convenu aujourd'hui d'appeler la « modernité ».

Par un singulier hasard de l'histoire, du vivant de Rodin, l'archéologie égyptienne a permis de mettre au jour les vestiges de plusieurs ateliers de sculpteurs pharaoniques qui datent précisément d'une des rares phases de l'histoire de l'art égyptien où celui-ci a remis en question son rapport à l'imitation (ou à la transposition figurative) de la nature, mais toujours dans une perspective de dire l'essence par-delà les apparences, « d'exprimer le vrai », comme l'aurait sans doute formulé Rodin. Il s'agit en particulier de la fouille entre 1911 et 1913 par l'équipe de la Deutsche Orient-Gesellschaft (ou Société allemande de l'Orient), sous la direction de l'architecte et archéologue Ludwig Borchardt, de l'atelier du « sculpteur et chef des travaux du roi » Thoutmose à Amarna, le site de l'antique Akhet-Aton, la résidence royale du pharaon Amenhotep IV – Akhenaton, un personnage qui est alors perçu comme l'inventeur du monothéisme et suscite, comme on peut s'y attendre, les passions en ce début de xx^e siècle¹³. Même si le célèbre buste de la reine Néfertiti, œuvre de Thoutmose aujourd'hui élevée au rang d'icône absolue de l'art égyptien, n'est pas immédiatement révélé au grand public, les résultats de la fouille de cet atelier sont à ce point spectaculaires qu'ils font aussitôt l'objet d'une exposition initialement temporaire au Neues Museum de Berlin, mais qui est prolongée de novembre 1913 à juin 1914. En pleine période de développement de l'expressionnisme, du cubisme et du futurisme, cette exposition des objets retrouvés dans l'atelier du sculpteur Thoutmose connaît un succès retentissant et attire les foules. Un article des *Berliner Neueste Nachrichten* daté du 11 décembre 1913 explique :

« On assiste à une multiplication des signes montrant que nous nous inscrivons dans une continuité intellectuelle avec l'Égypte bien plus nette qu'on ne le pensait auparavant. L'influence de l'art égyptien de l'Antiquité est de plus en plus évidente dans l'art de notre époque, en particulier la sculpture¹⁴. »

Auguste Rodin ne s'est, semble-t-il, jamais rendu à Berlin et il n'a donc probablement pas pu voir cette exposition lui-même. En revanche, Rainer Maria Rilke, l'ancien secrétaire du sculpteur, à qui Lou Andreas-Salomé avait écrit pour lui dire qu'il n'avait pu manquer de constater combien il ressemblait à plusieurs représentations d'Akhenaton dans cette exposition, la visita à de multiples reprises, la recommandant avec enthousiasme dans ses lettres et ses conversations¹⁵. Par ailleurs, le jeune critique d'art Adolf Behne établit à l'occasion de cette exposition des parallèles entre ces œuvres et celles, précisément, d'Auguste Rodin¹⁶.

Les trouvailles en question, qui interpellent tant les visiteurs de l'exposition d'art amarnien de 1913-1914, sont des études de visages en plâtre découvertes dans l'annexe de la salle de réception de la maison du sculpteur Thoutmose¹⁷. Un premier masque en plâtre de ce type avait été découvert une vingtaine d'années plus tôt, durant l'hiver 1891-1892, lors des premières fouilles sur le site d'Amarna, par William Matthew Flinders Petrie, aujourd'hui reconnu comme le père fondateur de l'archéologie égyptienne et de l'archéologie scientifique. De retour en Angleterre, il en discuta avec le sculpteur Alfred Gilbert et tous deux arrivèrent à la conclusion que l'objet en plâtre devait être un masque mortuaire, moulé à même le visage d'Akhenaton, ainsi miraculeusement préservé pour le ravissement de ses commentateurs modernes¹⁸. La même interprétation semble s'imposer aux yeux de la plupart des visiteurs de l'exposition berlinoise de 1913-1914, et, à l'époque, seul le directeur du département égyptien du musée, Heinrich Schäfer, très intéressé par l'art de son temps (comme en atteste son article de 1927 intitulé « *Ägyptische und heutige Kunst* », « art égyptien et art contemporain »), semble négliger cette question, pour souligner que la méthode sculpturale que l'on perçoit à travers ces œuvres consiste en une distanciation progressive de la nature¹⁹.

Outre que ces masques et visages en plâtre ne sont pas sans évoquer, d'une part, l'une des techniques de prédilection de Rodin, un temps staffeur ornamentaliste au tout début de sa carrière, et, d'autre part, les nombreux masques que le sculpteur français a produits lui aussi (on songe notamment à celui de son épouse, Rose Beuret, ou à celui de l'actrice japonaise Hanako

12 À ce propos, et entre autres références, voir l'excellente synthèse d'Assmann, 2002, p. 351-353.

13 Les fouilles de L. Borchardt n'ayant jamais fait l'objet d'une publication définitive, on se reportera utilement au catalogue de l'exposition Berlin, 2012, et à la synthèse de Phillips, 1991.

14 Wildung, 2012, p. 41-42.

15 Berlin, 2012, p. 456.

16 Wildung, 2012, p. 42.

17 Roeder, 1941.

18 Petrie, 1894, frontispice, p. 40 et pl. I-10.

19 Schäfer, Andrae, 1925, p. 81-86.

(cat. 94, p. 166), l'anecdote interpelle dans une perspective rodinienne car elle rappelle les critiques formulées à l'encontre de l'œuvre qui fit la célébrité de Rodin en 1877 : *L'Âge d'airain*. En effet, la statue, en plâtre, avait été jugée tellement réaliste, conférant une telle impression de vie, que l'artiste avait été accusé de l'avoir réalisée en moulage sur le vif. L'accusation est peut-être la plus offensante qui puisse s'adresser à un sculpteur de l'époque. Si Rodin eut l'opportunité de se défendre et de convaincre ses détracteurs, arguments matériels à l'appui, Thoutmose fut jugé par contumace, plus de trois millénaires après sa mort. Pourtant, l'analyse stylistique et technologique des études en plâtre retrouvées dans son domaine permet de le disculper sans l'ombre d'un doute.

En effet, une attention même superficielle au traitement de la bouche, des yeux et des sourcils de ces visages en plâtre permet, sans équivoque aucune, d'y reconnaître le vocabulaire stylistique de la statuaire de l'époque et non des traits naturels qui auraient été moulés sur le vif (fig. 1). L'examen de la surface des œuvres, avec des traces de coulage et de modelage (fig. 5), révèle qu'elles ont été réalisées à partir d'une esquisse en matériau meuble – plausiblement de l'argile – qui a ensuite disparu dans l'opération de création du moule en plâtre, dont les objets conservés constituent une épreuve en positif²⁰. Toute cette procédure technologique, complexe mais classique en histoire de l'art de la sculpture, combinée au fait que plusieurs de ces études montrent le même visage, mais à différentes étapes de sa réalisation (fig. 6), implique la présence d'une autorité de commande et de caution qui validait la production de l'image finale, réalisée, dans le cas du roi ou de la reine, sous la forme d'un buste modèle d'atelier sculpté en calcaire, finalisé au plâtre, puis décoré de subtiles peintures, ou même de dorure pour certains éléments de la parure. Enfin, l'analyse des proportions des visages (à l'aide d'enregistrement en trois dimensions) montre toute l'artificialité stylistiquement contrôlée de ces visages, construits, à l'évidence, sur la base d'une grille de proportions, dont le pas correspond précisément à l'unité métrique de l'époque (le doigt, soit 1,875 cm).

Dans ces conditions, force est de conclure que Thoutmose, tout comme Rodin, n'a pu mouler ses œuvres sur le vif mais les a au contraire minutieusement travaillées à partir d'une esquisse en matériau meuble, dont il augmentait la masse au fur et à mesure qu'il s'approchait de la forme recherchée. En d'autres termes, et pour se référer à la distinction que suggérait Leon Battista Alberti entre sculptures *per via di mettere* (par addition) et *per via di levare* (par soustraction), à l'instar de Rodin, que le cliché dépeint volontiers comme un sculpteur sur pierre – qu'il était en réalité fort peu –, le sculpteur pharaonique concevait lui aussi ses œuvres dans une procédure d'émergence de la forme par ajout et réajustement de matière, en dépit de ce que pourrait laisser penser la conservation de ses sculptures finales en pierres de toutes sortes. Et, de ce point de vue, si, dans l'histoire de l'art égyptien tel qu'il nous est parvenu, le cas du sculpteur Thoutmose est exceptionnel sur un plan documentaire, divers vestiges archéologiques convergents viennent confirmer qu'il illustre – en détail – la procédure habituelle de création d'un portrait dans l'Égypte antique²¹.

Les sculptures pharaoniques inachevées montrent par ailleurs que le bloc parallélépipédique de pierre à tailler recevait sur chacune de ses faces une projection orthogonale du sujet à représenter transcrite en dessin à l'aide d'une grille de proportions, soit une procédure qui révèle que la tridimensionnalité était conceptualisée comme une juxtaposition de plans – par définition bidimensionnels – qui finissaient, à travers l'opération de sculpture, par fusionner. Cette vision somme toute très abstraite et analytique servait à transposer dans une autre matière, typiquement la pierre, l'esquisse conçue en matériau malléable. En outre, plusieurs textes traitant de la « naissance » d'œuvres, et en particulier ce que l'égyptologie appelle le « rituel de la statue », qui fait partie du *rituel d'ouvrir la bouche et donner naissance* (au corps magique qu'est l'œuvre d'art consacrée dans l'Égypte antique), véhiculent une conception selon laquelle l'œuvre préexiste dans le bloc de pierre, doit être visualisée (notamment à l'aide de la grille, qui peut être désignée comme un filet de capture ou une toile d'araignée) et dégagée par l'acte de sculpture²². Même si une telle idée se retrouve chez bon nombre de sculpteurs à travers les âges, tel Michel-Ange, par exemple, là encore, le parallèle avec l'atelier de Rodin ne peut manquer d'attirer l'attention.

La découverte des études de visages en plâtre dans le domaine du sculpteur Thoutmose par Ludwig Borchardt et son équipe illustre en outre l'importance de la tête et du visage dans l'art pharaonique comme signe d'identification. Certes, le concept est de nature anthropologique et, de ce fait, très largement attesté, à nouveau, à travers toute l'histoire universelle de l'art et des représentations humaines, mais il prend un aspect assez particulier dans le contexte égyptien, avec diverses stratégies plastiques pour faire converger l'attention vers la tête (comme on l'a vu plus haut dans le commentaire du *Balzac* de Rodin), mais aussi avec

20 Laboury, 2005, 2009, p. 188-195; 2019; et à paraître.

21 Laboury, 2009, p. 188-195; et à paraître.

22 Fischer-Elfert, 1998.

le principe d'hybridisme, c'est-à-dire de combinaison d'un corps et d'une tête de deux espèces biologiques différentes, la tête restant toujours l'élément originel de la transformation et le corps pouvant être soumis à diverses métamorphoses (sphinx, divinités à tête animale mais corps humain...²³). Cette hybridité visuelle, caractéristique de l'iconographie égyptienne, qui a su la gérer plastiquement de façon toujours très heureuse et très équilibrée, n'est pas non plus sans évoquer certaines habitudes artistiques de Rodin.

Enfin, l'archéologie du site de l'atelier et du domaine du sculpteur royal Thoutmose à Amarna montre bien que, une fois encore, tout comme Rodin, afin de pouvoir honorer ses commandes et produire ses créations, le sculpteur égyptien employait toute une équipe de collaborateurs, en une sorte de petite ou moyenne entreprise de l'époque.

Toute cette convergence, dans les pratiques, mais aussi – et surtout – dans les conceptions qui les sous-tendent, Auguste Rodin n'aurait pu la trouver en étudiant le discours de l'égyptologie de son temps, bien en retard dans sa compréhension de l'art pharaonique. C'est par son regard et sa sensibilité d'artiste que Rodin est parvenu à aller à la rencontre de son homologue de l'Antiquité pharaonique, dont il voulait se sentir le continuateur et s'inspirer. Et son cheminement intuitif, par sa lecture sensorielle et esthétique des œuvres et sa fréquentation devenue quotidienne de l'art égyptien à travers sa collection, a porté ses fruits, dans sa propre production et sa quête artistique, mais aussi en faisant des émules. Rodin est en effet un des premiers parmi les artistes dits de la modernité à se revendiquer d'une inspiration et d'une continuité vis-à-vis de l'art égyptien. Il sera suivi sur cette voie par bien d'autres, comme Gauguin, Giacometti ou Paul Klee, pour n'en citer que quelques-uns, à tel point qu'en 1929 le critique d'art Georges Rivière écrivait, en conclusion d'un article intitulé « La leçon égyptienne dans l'œuvre d'Auguste Rodin » :

« À notre avis, le recours d'Auguste Rodin à l'enseignement de la sculpture égyptienne est peut-être ce qu'on peut citer de plus remarquable dans la carrière de cet artiste. »

Mais sa démarche a aussi nourri et influencé l'égyptologie dans son propre regard, d'une tout autre nature, sur l'art pharaonique. Délicieux renversement de situation, les égyptologues se sont en effet mis à citer son œuvre pour mieux appréhender l'art de l'Égypte antique²⁴, et, par là même, Rodin a fait, sans doute sans s'en rendre vraiment compte, considérablement évoluer l'histoire de l'art égyptien. Et c'est ainsi que, à la fin des années 1930, l'égyptologue et artiste Marcelle Baud en vint à adopter ses vues lorsqu'elle affirma que les artistes de la modernité « ont voulu réagir contre l'entraînement de certaines habitudes : celle de trop se fier à ce qu'on voit et celle de ne jamais réfléchir à la vraie forme du modèle », ce qui leur a « permis de comprendre l'art antique égyptien, dont ils sont inconsciemment les descendants, après deux millénaires d'interruption pendant lesquels l'art soumis à la perspective avait prévalu et s'était développé dans le temps, l'espace et les sensibilités [...]. Les tendances de l'art égyptien, si elles avaient été comprises et continuées, [...] » auraient constitué « la forme même de notre art du xx^e siècle²⁵ ».

23 Fischer, 1986.

24 Alessio Delli Castelli a recensé les citations suivantes : Borchardt, 1911, p. 11-12 ; Legrain, 1909 ; Fechheimer, 1914, p. 21-22 ; Wolf, 1951, p. 27 ; ou encore Roeder, 1956, p. 240.

25 Baud, 1978, p. 12-13.



Cat. 14 Auguste Rodin. *Balzac monumental*. 1898. Plâtre. H. 275 ; L. 121 ; P. 129 cm. Donation Rodin 1916, musée Rodin, S.03151

« Contemplons les Memnons, les Sphinx, tous les rochers sculptés de l'Égypte ou de l'Assyrie : ils nous frappent beaucoup plus par leurs masses que par toutes autres qualités : les attributs manquent – rien ne désigne l'intention des statuaires, et pourtant qui ne sent pas que ces pierres représentent des dominations, des divinités ? » (Propos de Jean P. Schmitt, 1898, p. 13.)



Fig. 2 *Homme enveloppé dans un manteau.* Égypte, Moyen Empire (2033-1650 av. J.-C.), XII^e dyn. Calcaire. Metropolitan Museum of Art, MMA 66.123.1.

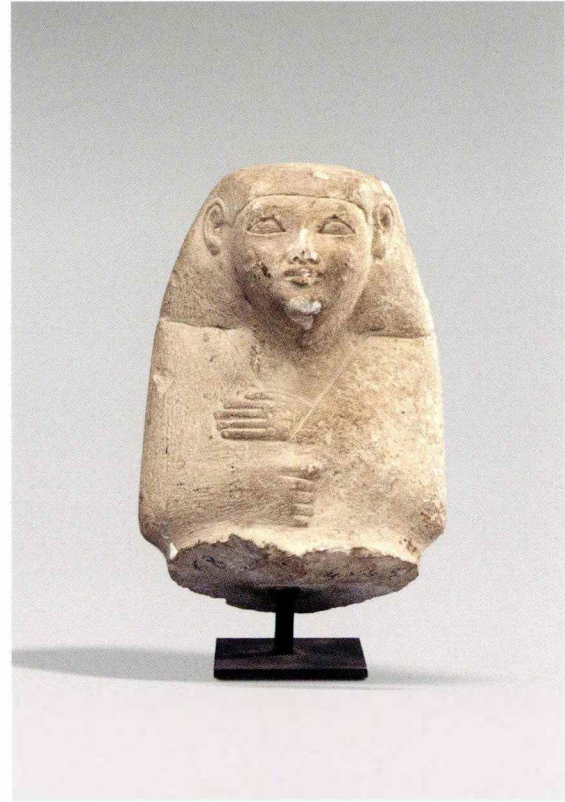


Fig. 3 *Homme enveloppé dans un manteau.* Égypte, Moyen Empire (2033-1650 av. J.-C.). Calcaire. Donation Rodin 1916, musée Rodin, Co.00785.



Fig. 4 Statue cube d'un homme assis. Égypte, Nouvel Empire (1550-1069 av. J.-C.) – I^{er} millénaire av. J.-C. Diorite. Acheté à Joseph Altounian en 1913, donation Rodin 1916, musée Rodin, Co.05697.

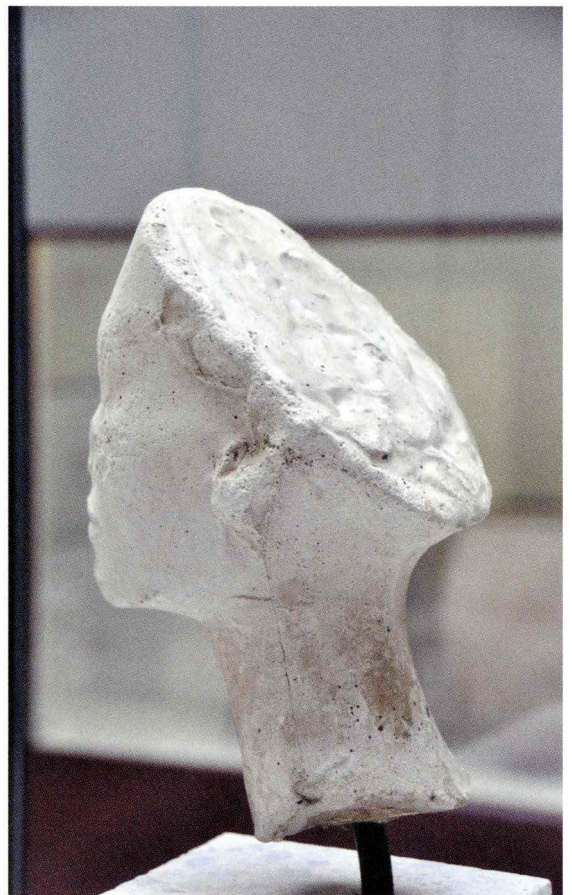
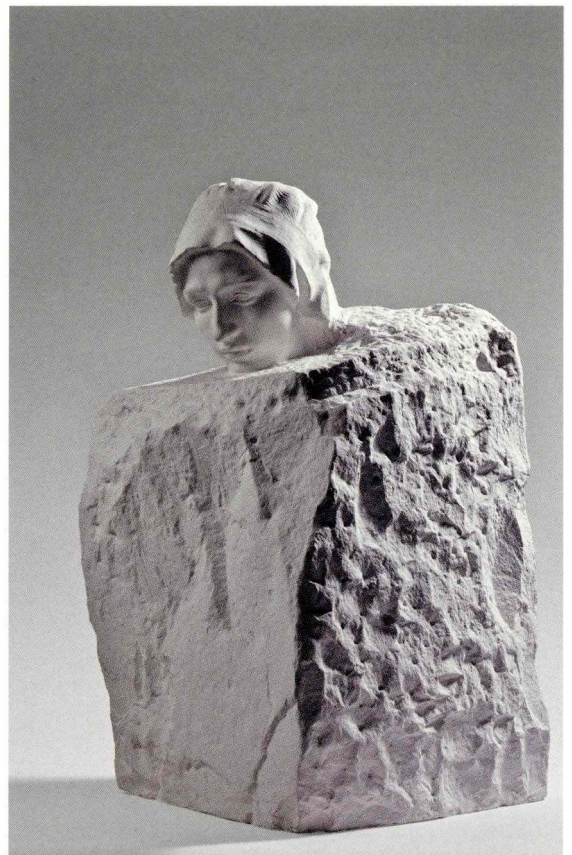


Fig. 5 Traces de coulage, moulage (coudre le long du cou) et modelage sur une étude de tête de Néfertiti. Égypte, Nouvel Empire, XVIII^e dyn., règne d'Amenhotep IV – Akhenaton. Plâtre. Berlin, Neues Museum, 21.349.

Cat. 15 Auguste Rodin. *La Pensée*. 1893-1895. Plâtre. H. 71,2 ; L. 42,1 ; P. 45,1 cm. Donation Rodin 1916, musée Rodin, S.02837.










Axe physiognomique		Akhénaton	Néfertiti	Néfernéferouaton	Toutankhamon
Axe typologique	Buste sculpté	 Berlin 21.360 (P47.2/19; H. 57) Louvre E 11076 (prov. inc.; H. 58)	 Berlin 21.300 (P47.2/19; H. 50)	 Berlin 21.496 (P49.6; H. 20)	
	Tour de tête	 Berlin 21.351 (P47.2/19; H. 26)	 Berlin 21.349 (P47.2/19; H. 25,6)		
	Visages	 Berlin 21.348 (P47.2/19; H. 30) Le Caire CG 753 (Amarna, Petrie; H. 26)	 Le Caire JE 59288 (Amarna, Pendlebury; H. 25)	 Berlin 21.340 (P47.2/19; H. 20,6) Berlin 21.354 (P47.2/19; H. 20)	 Berlin 21.280 (P47.2/19; H. 26,5) Berlin 21.228 (P47.2/19; H. 24) Berlin 21.239 (P47.2/19; H. 24)
	Masques	 Berlin 21.343 (P47.2/19; H. 14) Le Caire JE 59289 (Amarna, Pendlebury; H. 17)			 Londres BM EA 65517 (Amarna?; H. 13) Berlin 21.262 (P47.2/19; H. 26,7) Berlin 21.2356 (P47.2/19; H. 18) Berlin 21.341 (P47.2/19; H. 26,5)

Fig. 6 Tableau de répartition typologique et physiognomique des études de visages en plâtre retrouvées dans l'annexe de la salle de réception de la maison du sculpteur Thoutmose et autres objets amarniens assimilés (en gris), à la même échelle, d'après Laboury, 2019, p. 158, fig. 4.