

François Blanchetière, conservateur du patrimoine, *La Porte de l'enfer*, « Cette divine comédie plastique », *Rodin : Les Ombres*, cat. exp., Quimper, Musée des Beaux-Arts, 5 mars – 7 juin 2010, Éditions Somogy, Paris, 2010, p 30-39.

Jamais, sans doute, un chef-d'œuvre annoncé ne se sera fait autant attendre : la « porte décorative destinée au musée des Arts décoratifs<sup>2</sup> » dont Rodin reçut commande le 16 août 1880 fit l'objet de bien des commentaires laudateurs de la part des critiques qui eurent la chance de l'admirer dans l'atelier, mais, du vivant de l'artiste, jamais le public ne la vit sous sa forme complète. Elle ne fut en fait exposée qu'une seule fois, dans le cadre de la grande exposition personnelle que Rodin organisa place de l'Alma durant l'Exposition universelle de 1900; encore faut-il préciser qu'elle était alors présentée dans une version en plâtre, et dépourvue de tous les groupes et figures en haut relief, car ces derniers n'avaient pas été montés, pour une raison qui reste assez obscure (nous y reviendrons). Le seul groupe que Rodin ait fait installer sur sa *Porte*, tout en haut, était celui des *Trois Ombres*, preuve de son attachement à cet élément si important à la fois pour le sens et pour la composition de son grand chef-d'œuvre inachevé.

L'histoire de *La Porte de l'Enfer* (fig. 1), particulièrement complexe, commence par une décennie de grande activité créatrice, suivie d'une autre caractérisée au contraire par le désintérêt de Rodin pour son œuvre. Une nouvelle phase de travail intense précède l'exposition de 1900, puis le sculpteur y revient occasionnellement, mais sans jamais y mettre un point final.

## RODIN EN 1880

Il est important de replacer le début de cette aventure dans son contexte. En 1880, Rodin était un artiste encore peu connu, bien qu'il fût âgé de 40 ans déjà. Il avait passé l'essentiel des années 1870 en Belgique, à travailler sur divers chantiers de décoration monumentale ou à produire de petites sculptures décoratives<sup>3</sup>. Fasciné par Michel-Ange, il avait fait au début de 1876 un voyage initiatique en Italie, dont il avait ramené de très nombreux croquis réalisés d'après les œuvres qu'il avait admirées.

À son retour, il acheva *L'Âge d'airain*, une figure d'homme debout, grandeur nature, dont il espérait bien qu'elle lui vaudrait enfin la reconnaissance publique. Exposée en 1877 à Bruxelles puis à Paris, l'œuvre reçut un accueil mitigé : la critique loua la qualité de son modelé, mais on insinua que Rodin avait pu recourir au procédé du moulage sur nature. Le sculpteur, estimant que son honneur était mis en cause, décida de se défendre. Il fit envoyer à l'administration des Beaux-Arts des lettres d'artistes amis plaidant sa cause, ainsi que des photographies de son modèle. L'affaire eut le mérite d'attirer l'attention sur lui, et Rodin obtint finalement, en mai 1880, l'acquisition de son plâtre par l'État et la commande d'un exemplaire en bronze.

En 1879, il prit part à quelques concours, auxquels il échoua. En juin, il entra comme décorateur à la manufacture de porcelaine de Sèvres, ce qui lui assura durant plusieurs années un revenu assez régulier<sup>4</sup>. Enfin, son *Buste de saint Jean-Baptiste* reçut une mention honorable au Salon de cette année-là. Cette première récompense officielle, quoique modeste, était en quelque sorte la concrétisation de l'intérêt que son œuvre commençait à susciter dans le monde de l'art.

<sup>1</sup> Gustave Dargenty, « Exposition internationale, Galerie G. Petit », *Courrier de l'art*, 1886, p. 316.

<sup>2</sup> Termes employés dans l'arrêté ministériel pour décrire l'objet de la commande (Archives nationales, F21/2109).

<sup>3</sup> Cf. Vers *L'Âge d'airain*, *Rodin en Belgique*, Paris, musée Rodin, 18 mars au 15 juin 1997 (catalogue d'exposition).

<sup>4</sup> Cf. François Blanchetière, « Un franc-tireur inspiré. Rodin et la manufacture de Sèvres », dans le catalogue de l'exposition *Rodin. Les arts décoratifs*, Évian, 13 juin au 20 septembre 2009, et Paris, 15 avril au 22 août 2010, p.120-131.

## LA COMMANDE

L'année 1879 marque aussi, au plan politique, le début de la « République républicaine », symbolisée notamment par l'arrivée de Jules Ferry au ministère de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts. Ferry nomma au poste de sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts un homme qui allait jouer un rôle capital dans la carrière de Rodin : Edmond Turquet. Il se trouve que Turquet était parent avec un secrétaire de la manufacture de Sèvres, Maurice Haquette, qui était un ami de Rodin. Présentés l'un à l'autre, le sculpteur et l'homme politique nouèrent rapidement des relations amicales, qui expliquent sans doute en bonne partie l'heureuse issue de l'affaire de *L'Âge d'airain*, au début de l'année 1880. Turquet avait senti le talent chez Rodin, et il décida de lui confier une tâche importante : la conception d'une porte pour le grand musée des Arts décoratifs que l'on envisageait alors d'installer dans l'ancien palais de la Cour des Comptes, incendié durant la Commune. Les ruines de cet édifice se dressaient depuis près de dix ans en plein centre de Paris, à l'emplacement de l'actuel musée d'Orsay. Une telle commande émanant de l'État était bien entendu une véritable bénédiction pour Rodin, car elle marquait le début d'une carrière officielle. Cependant, il ne faudrait pas en exagérer l'importance. D'une part, la commande ne fit l'objet d'aucune publicité avant les derniers jours du sous-secrétariat de Turquet, en novembre 1881, soit près d'un an et demi après que l'arrêté eut été signé. D'autre part, le montant alloué était de 8000 francs, somme importante pour un artiste qui jusqu'alors avait dû multiplier les travaux alimentaires, mais certainement pas suffisante pour financer une porte monumentale comparable à *La Porte de l'Enfer* telle que nous la connaissons aujourd'hui<sup>5</sup>. C'est bel et bien l'enthousiasme créatif de Rodin qui fit prendre à l'œuvre une toute autre dimension au fil du temps.

À vrai dire, le projet du musée des Arts décoratifs était encore très flou, si bien que Rodin ne reçut probablement aucune consigne quant au cadre architectural dans lequel son œuvre, théoriquement, était appelée à s'inscrire en termes de dimensions, de style et de composition. L'arrêté de commande du 16 juin 1880 évoquait simplement des « bas-reliefs représentant La Divine Comédie du Dante ». Rodin était fasciné par ce grand poème italien du XVI<sup>e</sup> siècle, dans lequel Dante décrit son voyage mystique à travers l'Enfer et le Purgatoire pour atteindre le Paradis. Tout comme les écrivains et les artistes romantiques avant lui, il choisit de se concentrer sur la première partie de *La Divine Comédie*, qui regorge de scènes spectaculaires évoquant les tourments infligés aux damnés dans les neuf cercles de l'Enfer.

## PREMIÈRES ÉTAPES

Lorsqu'un sujet le passionnait, Rodin était capable de travailler avec une ardeur sans égale. Il se lança donc dans d'intenses recherches plastiques, à la fois sur le papier et par le modelage, si bien qu'il put rapidement annoncer à Turquet, sans doute dès octobre 1880 : « J'ai fait beaucoup de dessins et de maquettes en terre que je crois pouvoir soumettre à votre appréciation<sup>6</sup>. » Le commanditaire dut être satisfait, car Rodin reçut alors un tiers des 8 000 francs prévus. Cette somme lui permit de faire bâtir à la fin de l'année un grand coffrage de bois destiné à recevoir les figures et les groupes qui sortaient de son imagination à un rythme soutenu.

Rodin avait très certainement en tête plusieurs exemples de portes monumentales anciennes, notamment du Moyen Âge et de la Renaissance, mais aussi modernes, car le genre avait connu un regain d'intérêt au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Parmi ces exemples, le plus important est sans aucun doute la porte du Baptistère de Florence réalisée par Lorenzo Ghiberti entre 1425 et 1452 (fig. 2). À l'image de ce chef-

---

<sup>5</sup> À titre de comparaison, l'État paya 6000 francs à Rodin pour l'acquisition du bronze de son Saint Jean-Baptiste, en juin 1881, simple figure en pied grandeur nature.

<sup>6</sup> Lettre de Rodin à Turquet, non datée [début octobre 1880] (Archives nationales, F21/2109).

<sup>7</sup> Notamment les portes de l'église de la Madeleine, à Paris, réalisées par Henri de Triqueti entre 1834 et 1841.

d'œuvre, surnommé « La Porte du Paradis », Rodin conçut une première maquette, simple esquisse de porte formée de deux vantaux divisés verticalement en cinq panneaux. La deuxième maquette (cat. 9), partielle, ne montre que la partie supérieure de *La Porte*, mais elle est plus précise : on y distingue de nombreuses petites figures agglutinées dans des bas-reliefs strictement séparés. D'autres projets de ce type existent sous forme dessinée (fig. 3), qui montrent notamment des assemblées d'hommes enfermées dans des caissons séparés par des rinceaux. Ces ornements végétaux nous rappellent la vocation décorative initiale de *La Porte*, qui ne disparut jamais complètement, même lorsque l'œuvre devint une sculpture parfaitement autonome.

La troisième maquette (fig. 4) témoigne d'un changement décisif dans la conception de Rodin : les vantaux n'y sont plus divisés en caissons, leur surface est au contraire animée par des groupes qui émergent librement. Parmi ces groupes, on reconnaît trois sujets majeurs qui structuraient alors la composition : au bas du vantail de gauche, Paolo et Francesca, qui devint *Le Baiser* et que Rodin décida finalement de retirer en raison de son caractère trop idyllique pour le contexte infernal ; en pendant, sur le vantail de droite, Ugolin dévorant ses enfants ; et au centre du tympan, dominant l'ensemble, une représentation de Dante, le poète-créateur, qui connut bientôt la célébrité sous le nom de *Penseur*.

Il est impossible de dater avec précision chacun de ces projets sculptés ou dessinés, mais on peut considérer que les deux premières maquettes ont été créées durant l'été 1880, et que la troisième témoigne d'un état plus avancé, peut-être en 1881. La progression de la composition de *La Porte* ne fut certainement pas linéaire, et l'on peut penser, à la vue des nombreux petits dessins par lesquels Rodin notait ses idées, que la conception en caissons resta une option possible au moins jusqu'au milieu de l'année 1881. L'un de ces croquis montre plusieurs esquisses de *La Porte*, dont une divisée en caissons et une autre couronnée d'un groupe imposant, qui est probablement l'une des premières évocations des *Trois Ombres* (fig. 5).

Quoi qu'il en soit, les grandes lignes étaient fixées à la fin de 1881, car le 11 décembre Rodin écrivit à l'administration pour annoncer que la fonte se ferait en cinq parties : deux pilastres, deux vantaux et un entablement. Il est fort probable cependant qu'aucune de ces parties n'était alors définitivement composée, car ce n'est qu'au cours de l'année 1883 que Rodin procéda pour la première fois à un montage général de sa Porte<sup>8</sup>. »

## SOURCES D'INSPIRATION

Parallèlement à ses recherches de composition, Rodin créa un foisonnant répertoire de motifs inspirés des descriptions de Dante. Il n'eut jamais la tentation d'illustrer la totalité de *L'Enfer*, ce qui aurait constitué une tâche énorme et trop contraignante ; au contraire, ses dessins montrent qu'il sélectionna rapidement quelques sujets majeurs. On a sans doute pris trop au pied de la lettre la déclaration faite par Rodin en 1900 à un journaliste, selon laquelle il aurait « vécu un an entier avec Dante [...] dessinant les huit cercles de son Enfer » avant de réaliser que « [ses] dessins étaient trop éloignés de la réalité » et de tout recommencer en sculpture, « avec [ses] modèles<sup>9</sup>. » Il faut sans doute considérer ces mots comme une métaphore du processus long et complexe qui dans certains cas, lui était nécessaire pour accoucher d'une grande œuvre.

Le meilleur exemple en est certainement donné par l'histoire d'*Ugolin*, l'un des personnages les plus célèbres de *La Divine Comédie*, qui fit d'abord l'objet d'une importante série de dessins, puis d'une traduction en ronde bosse très différente. Rodin se focalisa non pas sur le châtiment de ce damné croisé par Dante dans le dernier cercle des Enfers, mais sur l'épisode tragique qui précéda sa mort : enfermé avec ses enfants, il finit par les dévorer quand la faim eut pris le pas sur sa raison. Dans ses premières

<sup>8</sup> Deux rapport de l'inspecteur des Beaux-Arts Roger Ballu permettent d'arriver à cette conclusion (23 janvier et 13 novembre 1883 - Archives nationales, F21/2109)

<sup>9</sup> Propos rapportés par Serge Basset, « La Porte de l'Enfer », *Le Matin*, 19 mars 1900.

recherches, inspirées par le célèbre groupe créé par Carpeaux sur ce même thème (1858-1862 - musée d'Orsay, Paris), Rodin a représenté Ugolin assis, ses fils à ses pieds ou sur ses genoux (fig. 6). C'est ainsi que le groupe apparaît dans la troisième maquette (voir fig. 4), mais le sculpteur choisit ensuite de rompre avec cette conception pour figurer Ugolin à genoux, désespéré, rampant sur le corps de ses enfants mourants (fig. 7), si bien que la sculpture n'a plus grand-chose à voir avec les dessins qui l'ont précédée - et qui ne sont donc pas des esquisses à proprement parler.

*Les Trois Ombres* sont un autre groupe inspiré directement par la lecture de Dante, mais sans véritable recherche dessinée au préalable. Comme l'explique par ailleurs Antoinette Le Normand-Romain, la figure initiale, trois fois répétée, dérive de l'*Adam* créé par Rodin en 1880, et cette image de damné doit beaucoup à la fascination éprouvée par Rodin pour Michel-Ange. Bien des personnages de *La Porte* ont d'ailleurs des poses inspirées du grand maître de la Renaissance, marquées par la torsion et l'expression physique des sentiments les plus extrêmes. Lors de son voyage en Italie, en 1876, Rodin avait dessiné de telles poses sur des feuilles qui lui servirent ensuite de réservoir d'idées. Par ailleurs, on peut considérer que la composition du *Jugement dernier* de Michel-Ange (1533- 1541 - chapelle Sixtine, Rome) est à l'origine de l'idée de composition unifiée pour les vantaux de *La Porte*.

Aux sources d'inspiration plastiques que constituent Ghisberti, Carpeaux et Michel-Ange, il faut ajouter d'importantes sources littéraires. Outre Dante, bien entendu, Rodin a beaucoup lu Victor Hugo et Charles Baudelaire. Il travaillait à un portrait du premier en 1882-1883, au moment précis où *La Porte* commençait à occuper l'essentiel de son temps, et bon nombre de dessins de cette période sont annotés du nom « Hugo » ou du titre de l'une de ses œuvres, « Contemplations » par exemple. Pour autant, il n'est pas aisé de déceler l'influence précise du grand poète romantique sur *La Porte*, mais le souffle lyrique de ses vers n'a visiblement pas laissé Rodin indifférent. Dans le cas de Baudelaire, l'influence est au contraire très évidente. Rodin s'est passionné pour *Les Fleurs du mal*<sup>10</sup>, et en particulier pour les femmes mystérieuses et sensuelles qui mènent les hommes à leur perte. Les nombreuses « Damnées » qui peuplent *La Porte*, souvent représentées dans des accouplements saphiques, témoignent de l'importance de cette veine baudelairienne.

## 1885-1887 : PREMIÈRES DESCRIPTIONS PRÉCISES

En 1884, Rodin estima probablement être parvenu à un état satisfaisant, car il commença à demander des devis à des fondeurs. Celui de Gonon fut accepté par l'État en 1885, et un crédit de 35 000 francs fut ouvert à partir de 1886 en vue de cette fonte.

Cette période du milieu des années 1880 vit surtout apparaître les premières descriptions précises de *La Porte*, ainsi que les premières photographies. En février 1885, le critique Octave Mirbeau, qui était un proche de Rodin, publia un important article<sup>11</sup> consacré au sculpteur et en particulier à sa porte, cette « œuvre gigantesque » sur laquelle il nous donne de précieux détails. Il évoque d'abord le tympan, où « figure le Dante très en saillie et se détachant complètement sur le fond, revêtu de bas-reliefs qui représentent l'arrivée aux enfers ». Puis ce sont les « battants de la porte », occupés chacun par un groupe en position médiane, *Ugolin* à droite et *Paolo et Francesca* à gauche. Ce dernier groupe correspond au *Baiser*, que Rodin n'avait pas encore retiré à cette date. Au-dessus se trouvent des bas-reliefs, et « chaque battant est couronné de masques tragiques »; au-dessous d'*Ugolin* et du *Baiser*, Mirbeau décrit « des bas-reliefs encore, sur lesquels saillent des masques de la douleur » encadrés de centaures enlevant des femmes. Rodin retira ces panneaux de sa composition après 1887, car ils apparaissent sur les plus anciennes photographies connues de *La Porte*, prises en avril de cette année-là (fig. 5 p. 23); il les conserva cependant, puisqu'ils font partie des collections du musée (fig. 8). Ils

10 . Il illustra d'ailleurs en 1888 un exemplaire de l'édition originale appartenant à Paul Gallimard, en reprenant des motifs créés pour *La Porte* de l'Enfer: *Le Penseur*, *La Méditation*, *La Martyre*, *Je suis belle...*

11 Octave Mirbeau, « Auguste Rodin », *La France*, 18 février 1885.

constituent l'un des meilleurs exemples des liens très forts qui unissent les motifs imaginés pour *La Porte* et les décors créés par l'artiste pour la manufacture de Sèvres à la même époque<sup>12</sup>. Ces liens se manifestent également dans les derniers éléments évoqués par Mirbeau, les piédroits ou pilastres latéraux, qui représentent « les amours maudites » à droite et « les limbes » à gauche.

En janvier 1886 parut une nouvelle description de *La Porte*, qui semble largement inspirée par celle de Mirbeau, à laquelle elle ajoute cependant la première évocation des *Trois Ombres*<sup>13</sup>. La description la plus complète date de la fin de l'année suivante, mais elle ne fut publiée qu'en 1889 et aux États-Unis, car elle émanait d'un sculpteur américain fasciné par Rodin, Truman H. Bartlett<sup>14</sup>. Elle correspond en tous points aux photographies prises par William Elborne dans l'atelier de Rodin (fig. 5 p. 23 et fig. 9 p. 37) : on remarque en particulier que *Le Baiser* a disparu et qu'*Ugolin* est passé sur le vantail de gauche. Par rapport à *La Porte* que nous connaissons, cette version antérieure était plus nettement décorative, conformément à sa vocation initiale : dans l'angle supérieur gauche, par exemple, le petit groupe de *La Jeune Mère à la grotte* (remplacé ensuite par *La Cariatide tombée portant sa pierre*) était encadré par d'élégantes volutes d'inspiration Renaissance, tandis que sous *Les Trois Ombres* plusieurs modillons rythmaient l'entablement du tympan, qui était lui-même animé de rinceaux à gauche et d'une frise de têtes à droite.

Une lithographie publiée par Bartlett (fig. 10) révèle encore quelques modifications faites au cours de l'année 1887 dans cette même partie sommitale de *La Porte* : les modillons ont disparu, remplacés par quatre consoles placées sous *Les Trois Ombres*, et la frise de têtes a laissé place à des ronces. Rodin travaillait donc toujours intensément à cette période, comme le suggère d'ailleurs l'apparence de l'œuvre sur les photos prises par Elborne ; bien des éléments sont partiels, ou mal ajustés, comme si le sculpteur était en train de réfléchir à leur positionnement ou à leur évolution.

## L'OCCASION MANQUÉE DE 1889

Cette phase de travail se poursuit en 1888, car Rodin espérait présenter sa *Porte* durant l'Exposition universelle de 1889. Depuis plusieurs années, la presse avait largement fait écho à sa gloire grandissante à l'occasion des comptes rendus des Salons annuels, et les critiques qui avaient eu la chance de voir, dans son atelier, *La Porte de l'Enfer* et *Les Bourgeois de Calais* ne tarissaient pas d'éloges à leur propos. Rodin devait donc ressentir une pression croissante en faveur de l'achèvement de son œuvre.

Cependant, le projet d'installer le musée national des Arts décoratifs à l'emplacement de la Cour des Comptes fut abandonné définitivement en 1888, au profit d'une proposition d'implantation dans le pavillon de Marsan du Palais du Louvre. Du même coup, la destination de *La Porte* devenait assez floue, et plus aucune urgence ne poussait Rodin à livrer son modèle en vue de la fonte. C'est peut-être pour cette raison qu'il décida de ne pas présenter d'œuvres dans le cadre de l'Exposition universelle, et qu'il accepta de monter une importante exposition personnelle à la galerie Georges Petit en compagnie de son ami Claude Monet.

Ainsi s'acheva la longue première période de création de *La Porte de l'Enfer*. On ne sait pas précisément dans quel état Rodin laissa l'œuvre en 1889, mais on pense qu'elle était très proche de ce que nous connaissons aujourd'hui (voir fig. 1) car il n'y travailla probablement pas, ou très peu, durant les années 1890. Sans doute lassé après dix ans de travail sur son grand projet, et délesté désormais de toute urgence à l'achever, il se consacra totalement à d'autres commandes importantes : il lui fallait terminer

<sup>12</sup> Cf. le catalogue de l'exposition *Rodin. Les arts décoratifs*, Évian, 13 juin au 20 septembre 2009, et Paris, 15 avril au 22 août 2010, n° 60 et 74 à 77.

<sup>13</sup> Félicien Champsaur, « Celui qui revient de l'Enfer: Auguste Rodin », *Le Figaro*, 16 janvier 1886 ; voir le texte d'Antoinette Le Normand-Romain dans [e présent catalogue.

<sup>14</sup> Truman H. Bartlett « Auguste Rodin, Sculptor », *American Architect and Building News*, vol. 25, 1889 ; texte réédité par Albert E. Elsen dans *Auguste Rodin. Readings on His Life and Work*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1965.



ses *Bourgeois de Calais* et son *Monument à Victor Hugo* ; surtout, il entamait une nouvelle phase d'intense création pour le *Balzac* que venait de lui commander la Société des gens de lettres<sup>15</sup>.

## LA PORTE ENFIN EXPOSÉE EN 1900

Couronnant une décennie qui avait permis à Rodin de s'imposer comme le plus grand sculpteur français, l'importante exposition personnelle qu'il organisa pendant l'Exposition universelle de Paris<sup>16</sup> lui apporta la consécration mondiale. Il était déterminé à y présenter sa *Porte*, contrairement à ce qu'il avait décidé en 1889, et cela supposait d'achever enfin son modèle. Une nouvelle période de travail commença donc, qui vit une armée de mouleurs et d'assistants s'affairer durant une année complète, de mai 1899 à mai 1900.

La quantité de travail avait-elle été sous-estimée ? Rodin préféra-t-il au dernier moment ne pas présenter son œuvre dans un état qui datait de dix ans auparavant ? Il est certain, en effet, que son esthétique avait changé entre-temps, notamment sous l'effet de ses recherches pour le *Balzac*, caractérisées par une plus grande fluidité du modelé et non plus par de forts contrastes d'ombre et de lumière. Toujours est-il que *La Porte* fut montée dans le pavillon construit pour l'exposition, place de l'Alma, mais sans les parties les plus en saillie (fig. 11). Le *Penseur* lui-même n'y figurait pas, non plus que les groupes et figures qui avaient été moulés à part en raison de leur situation en haut relief émergeant du fond. Seules *Les Trois Ombres*, on l'a dit, trônaient au sommet de l'œuvre ainsi dépouillée.

Le grand succès de l'exposition éclipsa la présentation partielle de *La Porte*, qui était pourtant attendue comme l'un des chefs-d'œuvre de son temps. Rodin ne s'expliqua jamais vraiment sur les causes réelles de cet état de fait, qui résulta peut-être plus de ses doutes et de sa difficulté à considérer une œuvre comme terminée, que d'un choix clairement établi. Il est en revanche tout à fait certain qu'il ne considérait pas son œuvre comme achevée sous cette forme « simplifiée », car il y revint occasionnellement dans les années qui suivirent. Des photographies prises en 1904 témoignent par exemple du retour, au bas du vantail de gauche, du masque de *La Pleureuse* et des bas-reliefs représentant des centaures, retirés après 1887 ; ils restèrent en place jusqu'à la fin de la vie de Rodin, comme le prouvent d'autres photographies montrant le sculpteur très âgé posant au pied de son œuvre. D'autre part, plusieurs projets virent le jour, qui poussèrent le sculpteur à se remettre au travail : ainsi, dans le cadre du transfert du musée du Luxembourg, dévolu aux artistes vivants, dans les locaux désaffectés du séminaire de Saint-Sulpice, il fut envisagé entre 1907 et 1910 d'installer *La Porte* dans la chapelle, qui aurait été consacrée aux œuvres de Rodin<sup>17</sup>.

L'état de *La Porte de l'Enfer* que nous connaissons aujourd'hui résulte de l'entreprise de remontage menée à la fin de l'année 1917 par Léonce Bénédite, le premier conservateur du musée Rodin. Les repères indiqués sur le plâtre de 1900 lui ont permis de reconstituer l'œuvre dans l'état qu'elle aurait eu à cette date, selon toute vraisemblance, si Rodin avait décidé de la faire monter intégralement. C'est à partir de ce plâtre « complété », à défaut d'être achevé, que les premiers exemplaires en bronze ont été réalisés, entre 1926 et 1929. Il en existe aujourd'hui sept de par le monde, qui permettent au public d'admirer ce grand chef-d'œuvre sur trois continents<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Cf. le catalogue de l'exposition 1898. *Le Balzac de Rodin*, Paris, musée Rodin, 16 juin au 13 septembre 1998.

<sup>16</sup> Voir le catalogue *Rodin en 1900*, Paris, musée du Luxembourg, 12 mars au 15 juillet 2001.

<sup>17</sup> Dans ce contexte, des fresques figurant le Paradis furent commandées à Rodin pour encadrer *La Porte de l'Enfer*. Il réalisa des essais avec l'aide d'artistes spécialistes de cette technique, mais le projet n'aboutit pas.

<sup>18</sup> Fonderie Alexis Rudier : Philadelphie, Rodin Museum (1926-1929) ; Paris, musée Rodin (1926-1929) ; Tokyo, National Museum of Western Art (1930-1933) ; Zürich, Kunsthaus (1942-1945) ; Fonderie de Coubertin : Stanford, Iris and B. Gerald Cantor Center for Visual Arts (1977-1981) ; Shizuoka, Prefectural Museum of Art (1990-1994) ; Séoul, Rodin Gallery (1994-1999). Voir Antoinette le Normand-Romain, *Rodin, La Porte de l'Enfer*, Paris, Éditions du musée Rodin, 2002.