PORTRAIT DE L'ARTISTE EN TORTIONNAIRE : LA CARICATURE CONTRE RODIN

Article extrait de la revue *Recherches contemporaines*, n° spé. "Image satirique", 1998

Bertrand TILLIER

Au moment où l'art éclate en d'innombrables tendances, qui provoquent souvent le scandale, l'avènement de Rodin dans la charge correspond à une mentalité contemporaine de la presse, de l'image et de l'opinion publique, cherchant à favoriser une distance par rapport au sculpteur et à son œuvre, foncièrement marginale. Sa présence dans la caricature trahit le refus d'une abondante critique dite "sérieuse", qui inspire l'ennui. En outre, ces images sont intéressantes en ce qu'elles expriment, par le crayon des caricaturistes, la *doxa*, telle que Roland Barthes l'a définie : "l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du naturel, la Violence du préjugé[1]".

Cette perception de Rodin revêt plusieurs aspects[2]. La représentation de l'artiste, qui pourrait faire l'objet d'une étude autonome, s'inscrit dans le cadre d'un exercice graphique très répandu au 19e siècle, qui se concentre sur la charge des célébrités du temps. Mais il est surtout la tardive victime d'une satire qui s'est beaucoup développée depuis les années 1840, au point de presque devenir un genre avec les Salons caricaturaux[3], issus de la conjonction de deux pratiques en vogue : la caricature et le Salon écrit. Toutefois, l'entrée tonitruante du sculpteur dans la caricature esthétique est ultérieure à cet engouement pour le Salon caricatural, tombé en désuétude à la fois sous le coup

1. In *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 51.

2. Pour une sélection de caricatures consacrées à Rodin et à son œuvre, cf. le catalogue de l'exposition *Rodin et la Caricature*, Paris, Musée Rodin, 1990.

3. Consulter le catalogue de l'expo-dossier, *Les Salons caricaturaux*, établi par Thierry Chabanne, Paris, Musée d'Orsay, 1990.

d'une usure du genre et avec la mort des deux têtes de Turc des dessinateurs et des critiques[1] : celle de Courbet en 1877 et celle de Manet en 1883.

Tout au long de sa carrière, la caricature va s'attaquer aux sujets des œuvres de Rodin et, dans une moindre mesure, à l'esthétique novatrice et souvent déroutante par laquelle il les traite. Sujets et formes ne sont donc pas épargnés par le crayon conservateur des caricaturistes, dont le rejet de l'innovation s'exprime ici principalement par le vocable du corps directement emprunté à sa sculpture.

En effet, les caricaturistes ont approché la production de l'artiste, et plus particulièrement les sujets de son œuvre, par une lecture partielle opérée au premier degré. La caricature entre alors dans un propos qui relève de l'imitation burlesque de l'œuvre, sur un mode parodique, dont la dynamique est une contrefaçon grossière, à la différence du pastiche qui imite plus subtilement. La parodie procède donc par une dérision du sujet, soit en raillant des sculptures précises et isolées – dont le titre apparaît souvent par citation dans la légende –, soit en soulignant un thème jugé trop récurrent, dont le dessinateur fait un travers générique de l'œuvre entier, pour dénoncer le manque d'imagination flagrant de l'artiste.

Quand elle jette son dévolu sur des sculptures précises, la caricature s'attaque à la représentation du corps donnée par Rodin dans ses œuvres, provoquant ainsi une sorte de mise en abyme. L'exercice de citation cherche alors à souligner le défaut d'une figure, l'emphase ridicule et déplacée d'un mouvement ou l'étrangeté d'une attitude figée. De manière abrupte et primaire, elle raille l'apparence visuelle de l'œuvre, en la condensant dans un raccourci. Quand Rodin expose au Salon son *Monument à Victor Hugo*, le dessinateur Paul Iribe[2] représente ainsi le monument de dos, certainement pour insister sur la nudité et l'attitude du poète. Le caricaturiste s'attaque à la peau d'Hugo, en multipliant les repères du pointomètre tout au long du corps du poète. Certaines excroissances sont velues, devenant par analogie les répugnantes pustules de "la furonculose de Victor Hugo", comme l'indique la légende. En fait, Iribe désacralise Rodin et considère Hugo comme une victime, en dénonçant ce que le sculpteur présente comme un fervent hommage au Grand Homme. À cette fin, il s'en prend à l'apparence la plus simple de l'œuvre. C'est aussi le choix du caricaturiste du *Charivari*[3], qui montre le poète de face, le corps déformé par d'énormes abcès, tandis que la légende ne laisse aucun doute sur la nature de la maladie qu'elle nomme "peste bubonique". Ces deux charges montrent les aspérités abjectes infligées au poète, en les amplifiant surtout sur les contours qui se hérissent ainsi ponctuellement. Peut-être faut-il y voir une allusion au

1. *Ibid.*, p. 20-22.
2. In *Sans gêne*, livraison du 11 mai 1901.
3. Caricature anonyme, in *Le Charivari*, 21 mai 1901.

reproche qu'Albert Kaempfen, directeur de l'administration des Beaux-Arts, adressa à Rodin, en découvrant le monument qui, selon lui, "ne se silhouettait pas" suffisamment pour entrer au Panthéon, auquel il était destiné.

Si ces deux charges jouent avec l'apparence la plus simple de l'œuvre, par son exécution technique, la caricature peut aussi s'attaquer au contenu iconographique d'un monument, pour y dénoncer une prédilection de l'artiste. Dans une planche intitulée "Rodin raconté aux enfants (Images à l'instar d'Epinal)[1]", Léon Peltier consacre une vignette à la *Porte de l'Enfer* (*fig. 1*). "Auguste reçoit de l'Éternel la commande d'une *Porte de l'Enfer* destinée à épouvanter les réprouvés. Il prend ses modèles à la Cour des miracles et ne sculpte que des manchots et des culs-de-jatte", dit la légende. L'œuvre monumentale, d'un programme riche et complexe, est donc ramenée, par le biais d'un raccourci du corps, à un assemblage d'estropiés qu'illustre le dessin, où la frontalité du bas-relief a été retenue, afin de mettre en évidence les moignons des manchots, des culs-de-jatte et des amputés. La caricature condense ici l'œuvre en un goût suspect de Rodin pour les corps atrophiés.

Le mouvement est aussi une des cibles favorites des caricaturistes quand ils s'emparent de la sculpture de Rodin. Ainsi, José Belon[2] nous montre, au milieu de plusieurs œuvres monumentales, le couple du *Baiser*, célèbre pour son réalisme, qui semble emporté dans un élan passionné, puisque le baiser ne suffit plus à combler l'appétit des deux amants devenus entreprenants. Le dessinateur a amplifié l'attitude enlacée du couple. Les gestes délicats de l'œuvre sont en effet plus pressants dans la charge. La tension, latente dans la sculpture, est exprimée sans équivoque dans le groupe caricaturé, abandonné à l'extase amoureuse la plus libre. Sculpter le mouvement revient inévitablement à le figer. La caricature n'épargne pas Rodin dans sa recherche, opérant un détournement graphique d'une sculpture précise, pour en dénoncer le ridicule ou l'ineptie. Selon un procédé de transposition, le caricatural de l'œuvre devient le caricaturable de la charge.

1. In *Le Rire*, 25 juin 1912.
2. In *Le Charivari*, 26 juillet 1899.

Fig. 1. – Léon Peltier, *Le Rire*, 25 juin 1912.

Le débat autour du *Penseur* exprime ce qui est également sous-jacent pour la plupart des charges : la nudité ici exposée à l'entrée du Panthéon. La

caricature s'empare du corps musclé du *Penseur* pour dénoncer son incompatibilité avec le sujet et l'ambition même de l'œuvre. La sculpture dite "académique" aurait représenté la grandeur de l'idée sur un mode allégorique. Ce qui déplaît à la critique – et par conséquent ce qui attire les caricaturistes –, c'est l'idée d'une vulgarité contenue dans la vision de Rodin, par l'entremise de ce corps entièrement nu, surdéveloppé, de facture jugée grossière et dépourvue de dimension esthétique. La légende d'une charge du *Supplément*[1] l'explique, après qu'un fou eut escaladé les grilles du Panthéon pour tenter de détruire à la hache la version en plâtre. "Le Vandale qui a détruit le *Penseur* de Rodin [...] a simplement voulu le voir remplacer par une *Penseuse*." La caricature démontre ainsi que l'œuvre n'a aucun sens et qu'elle ne peut exprimer le message que Rodin s'acharne à lui octroyer. De plus, l'interchangeabilité des sexes continue de contraindre cette figure dans un pur problème de *corps* impuissant à traduire en soi une quelconque signification.

Le seul détail susceptible de gêner les détracteurs de l'œuvre, dans leur affirmation d'une sculpture insensée, réside dans l'attitude alors atypique de ce *Penseur* au visage bestial, au front congestionné, contracté, menaçant, qui ne saurait en aucune façon illustrer la moindre activité cérébrale ! Dans une charge éloquente[2], Charles Léandre nous montre le *Panseur* sous les traits d'un être énorme, dénudé, inscrit à mi-chemin entre l'homme et l'animal. Le profil permet de révéler le bien-fondé de la position "pansive" de ce monstre, assis sur une sorte d'énorme pot de chambre, dans lequel il défèque patiemment. Son attitude résignée le montre dans l'expectative d'une fin proche, tandis qu'il *pense* : "Je suis comme Clemenceau... Je sens que je vais avoir besoin de petits papiers !" Cette phrase, qui reprend une formule célèbre, introduit l'œuvre dans une sphère politique, par l'allusion qu'elle contient aux débats récents sur le droit syndical des fonctionnaires. Mais elle projette surtout la charge dans un répertoire scatologique. La pensée du *Panseur* au ventre gonflé d'excréments est peu noble. Et les "petits papiers" s'avèrent disproportionnés par rapport au corps et au pot énormes du monstre. La scatologie n'est pas rare en caricature. Elle est même une dynamique particulièrement efficace qui atteint la "victime" dans ses fonctions physiologiques les plus intimes. Le symboliste Péladan décrétait en 1904 : "Le *Penseur* n'a pas d'occiput et suggère une idée scatologique[3]." La pose figée de la statue est à l'origine de ce détournement qui tend à faire de l'œuvre un corps réel doué de capacités cérébrales réduites et de facultés physiologiques abondantes, dans un déséquilibre provoqué entre matière grise et matière fécale.

1. In livraison du 4 mars 1905.
2. In *Le Rire*, "Le Panseur", 11 mai 1907.
3. In *Les Arts et la Vie*, "Hommage au *Penseur*", septembre 1904, p. 133.

La présence de la femme et de sa nudité est un autre travers dénoncé par les caricaturistes, comme une permanence facile et fâcheuse. Le corps féminin devient l'image d'une sensualité échevelée que Rodin expose au regard de tous, poussant le corps à un impudique et pornographique exhibitionnisme. Dans la charge de Louis Morin[1], les anatomies sont montrées dans des positions qui mettent en valeur les parties les plus expressives de la féminité (*fig. 2*). Rendues obscènes, elles deviennent des Vénus en négatif, où croupes, cuisses et seins sont dévoilés sans la moindre retenue.

Fig. 2. – Louis Morin, *Le Courrier français*, 17 mars 1901.

En 1893, le directeur du Musée de Hambourg, Alfred Lichtwark, écrit un rapport étonnant sur la perception de l'œuvre de Rodin : "Comme me l'a dit assez crûment un de ces messieurs, *Rodin n'est plus qu'un faiseur de fesses* ; en effet le dénominateur commun de toutes ces petites pêcheresses, c'est qu'elles pressent leur visage sur ou dans la pierre, mais livrent en échange au regard une autre partie du corps qui passe généralement pour moins apte à refléter les tourments de l'âme." La charge de Morin est proche, quand elle représente les murs de l'atelier pavoisés de dessins de corps dénudés, tandis que l'espace est encombré de sellettes sur lesquelles se dressent des femmes nues, figées dans

1. "Rodin sculptant dans son atelier", in *Le Courrier français*, 17 mars 1901.

d'étonnantes expressions. La figure féminine à laquelle Rodin travaille est dans une position telle qu'elle ne peut offrir à son regard que la raie de ses fesses, enchâssée par le jeu des mains du sculpteur. La légende est d'ailleurs sans équivoque, tant elle dit l'opinion grivoise du dessinateur : Rodin affranchit la sculpture "en entrouvrant les cuisses féminines qui, depuis les premiers âges de la sculpture égyptienne, étaient restées hermétiquement closes".

Dans ce même dessin, Morin renverse les corps au point de les mettre sur la tête, les jambes en l'air. Les visages sont occultés par les chevelures qui s'étalent ou par les bras gesticulant. Les fesses deviennent ainsi – dans son discours raillant le goût de Rodin pour les femmes et les positions compliquées – le véritable sujet de sculptures rendues acéphales. Si cette charge relève du pastiche, celle de Caran d'Ache procède de la raillerie plus grossière et franchement parodique[1]. Le sculpteur s'essuie les mains entre deux de ses sculptures dont l'une montre une croupe généreuse, tandis que l'autre arbore une poitrine bien ronde. Rodin ne serait pas le sculpteur de la femme et encore moins celui de la féminité. Il se complaît au contraire dans les chairs monstrueuses, lourdes et grasses, dépourvues de toute grâce. Caran d'Ache entre ainsi dans le débat suggéré par certaines œuvres, comme *Celle qui fut la Belle Heaulmière*, qui choquèrent l'opinion publique. À l'atrophie des chairs émaciées, vieillies et tombantes de cette sculpture, Caran d'Ache oppose une hypertrophie touchant les parties déjà les plus volumineuses de l'anatomie féminine.

Le vocable du corps féminin permet aussi aux caricaturistes de railler les attitudes "incohérentes" du corps dans son œuvre. La charge de Morin insiste fortement sur les poses de ces figures juchées sur la tête, dans des positions acrobatiques, remuant des jambes musculeuses à la recherche d'un point d'équilibre précaire. Et le modèle rappelle la complexité des attentes de Rodin, répétée dans la figurine-réplique en cours d'élaboration. À l'arrière-plan de cette même image, un couple est enlacé dans une position confuse et alambiquée, de laquelle n'émergent qu'un bras et deux jambes, sans qu'il soit possible au spectateur de savoir à qui chacun de ces membres appartient vraiment ! Ce genre d'œuvre est alors choquant, puisqu'il n'entre pas dans l'esthétique bourgeoise de cette époque, qui hurle à la pornographie. Cette sculpture fictive raille donc les nombreux couples enlacés, qui envahissent la production de Rodin dans les années 1880-1890. Mais, débordant une critique strictement artistique, cette création glisse vers une dimension morale, pour renvoyer à l'idée de débauche(s).

La vision de la sensualité, de l'amour et de la femme n'est pas la cible exclusive des caricaturistes. Continuant sa quête de ridicule, la satire graphique s'attaque au goût prononcé du sculpteur pour les corps mutilés et

1. In *Le Journal*, 17 février 1905.

fragmentés, dont elle fait un autre travers de l'œuvre. Cette propension de l'artiste à la fragmentation du corps renvoie évidemment à l'image de Rodin même comme brute, monstre et satyre. Les critiques sont les plus virulentes quand il mutile les jambes, la tête ou les bras, autant de membres considérés comme superflus par rapport à la prééminence des seins et des fesses. C'est ce que résume Sem, dans son dessin "Tangoville[1]", où Rodin – considéré comme "le plus grand sculpteur vivant de morceaux" – s'adonne à une danse macabre avec un corps mutilé.

C'est à la fin de sa vie, dans les années 1900-1910, que Rodin s'intéresse le plus au fragment. C'est aussi à cette période que la caricature cristallise cette orientation précise de l'œuvre du sculpteur, qui parle d'*inachèvement*. Mais la critique et le public y perçoivent surtout, d'une manière littérale, une pratique délibérée de la mutilation. Georges Pavis montre ainsi le sculpteur installé dans son atelier encombré de sculptures atrophiées et s'indignant à la lecture d'un fait divers rapporté par la presse : "Oh ! la canaille, le misérable, il a coupé une malheureuse femme en morceaux ![2]"

Dans une autre charge, des corps ayant subi d'atroces sévices sont représentés alignés, et assimilés par les membres d'une commission d'enquête à des modèles susceptibles d'intéresser Rodin[3] ! Le fait divers que l'on baptisa "les atrocités balkaniques" devient alors le réservoir de modèles idéal. Ce ne sont que des fragments de corps sauvagement découpés : un tronc dénué de tête, de bras, de cuisses et amputé d'un sein ; un homme pendu par le cou, dont il ne subsiste plus que le torse et les bras ballants ; un pied isolé… De plus, comme pour répéter une négation de l'anatomie, les fragments dépecés ont été cyniquement agencés selon des combinaisons incongrues : d'une tête au crâne ouvert émerge une main ; une autre tête est juchée sur un pied… En découvrant ce massacre, les enquêteurs ne peuvent s'empêcher de déclarer : "Oh ! les beaux modèles pour Rodin !…" Par ce téléscopage, ses sculptures fragmentaires relèvent de la barbarie et de l'obsession pathologique à trancher les membres de ses statues.

Cette charge de Rousseau introduit aussi, par les corps suppliciés qu'elle expose, une autre référence à l'art de Rodin : l'assemblage[4], que le sculpteur expérimente en ces mêmes années. Peu lui importe que le corps humain soit complet, puisque seuls le mouvement et la forme comptent, comme l'explique Rilke en 1903 : "... des parties de corps différents qui, par une nécessité intérieure, adhèrent les unes aux autres, se rangent pour lui d'elles-mêmes en un

1. In *L'Illustration*, 16 août 1913.
2. In *Le Sourire*, 16 février 1911.
3. Charge de Rousseau parue dans *Le Charivari*, 30 novembre 1913.
4. Sur cette pratique tardive de Rodin, consulter le catalogue de l'exposition *Le Corps en morceaux*, Paris, Musée d'Orsay, 1990, p. 241 à 251.

organisme..." Le caricaturiste dénonce les violences faites au corps, ainsi que le caractère superficiel et bricolé de compositions où Rodin se contente d'inverser des éléments toujours déclinés. Il souligne en outre l'incohérence du sujet confinant à l'ineptie et à l'absurdité, de même qu'il exagère le risible et l'invraisemblance. Rousseau entreprend donc, par ce dramatique fait divers, de soustraire les sculptures expérimentales de Rodin au statut d'œuvre d'art. Il les nie radicalement en assimilant ces corps sculptés à des corps réels, par un procédé de "résurrection" des œuvres[1], qui feint de rendre vivant et animé le *représenté*, dans un souci dérisoire issu du mythe des raisins de Zeuxis ou du rideau de Parrhasios. Ces assemblages obtiennent, à l'époque, d'autant plus difficilement le statut d'œuvre d'art que le plâtre n'est pas un matériau noble, qui cristallise l'œuvre dans un état intermédiaire. Un assemblage en plâtre ne saurait être une création aboutie. C'est aussi pourquoi la caricature enferme ces œuvres dans la réalité physique exclusive de corps sauvagement mutilés.

La métamorphose du corps, dans la raillerie multiple de l'œuvre de Rodin, permet de cerner des sculptures isolées, comme l'œuvre entier, pour détourner ses innovations en défauts, imperfections, travers et obsessions. Toutefois, l'œuvre n'existe dans les images satiriques, que si elle est posée comme un substitut du corps humain, devenu le support de tous les sévices et l'exutoire de la brutalité de Rodin. Mais la caricature n'épargne pas les innovations esthétiques présentées par le sculpteur, bien que les charges d'ordre purement esthétique soient plus rares, dans ce corpus qui préfère se livrer à la simple satire des sujets.

L'inachèvement formel a ainsi beaucoup intéressé les caricaturistes, tant la technique du *non finito*, inspirée de Michel-Ange, était chère à Rodin. Ainsi, George-Edward[2] représente le sculpteur en discussion avec un visiteur devant ce que Rodin appelle le *buste* de Clemenceau et qui n'est en réalité qu'un *bloc* de pierre, d'une taille considérable, duquel se dégage avec peine, et dans des proportions réduites, le faciès du modèle (*fig. 3*). Le *non finito* a même transformé la ronde-bosse en un "presque relief", tandis que le buste s'estompe au profit du *bloc*, qui motive la charge et sa signification. George-Edward présente ici une innovation formelle, dont il fait une suite logique du caricatural de l'esthétique de Rodin, et dénonce ce que, scandaleusement, le sculpteur ose appeler de l'art : un vulgaire bloc à peine équarri et informe. Cette dénonciation est courante, dans la caricature esthétique du 19e siècle qui, soumise à un goût bourgeois, ne jure que par la facture soignée et l'aspect décoratif d'une œuvre finie et léchée. Les valeurs morales influent aussi, dans la mesure où une œuvre d'art est un travail qui se paie et s'évalue à l'aune de la tâche accomplie. Rodin

1. Selon la définition de T. Chabanne, in catalogue de l'expo-dossier, *Les Salons caricaturaux, op. cit.*, p. 33.
2. In *Comoedia*, 1er mai 1912.

apparaît alors comme un charlatan ou un escroc, dans une caricature qui devient éminemment conservatrice. La légende volubile est aussi l'occasion de justifier, par la bouche de l'artiste, l'orientation esthétique dérisoire choisie : "– Pas fini ! pas fini ! mon Clemenceau engagé dans ce bloc !… Vous ne comprenez pas ?… Ce bloc ?… son bloc de la Révolution dont il a dit qu'on ne pouvait rien détacher !…" Le dessinateur fait allusion au célèbre mot de Clemenceau sur la Révolution française[1], pour signifier la façon primaire dont Rodin élabore une esthétique personnelle – qu'il considère implicitement comme révolutionnaire – d'après l'interprétation hasardeuse et scabreuse des bons mots de son modèle, pour devenir la victime d'un calembour ridicule. Cette charge s'attaque alors autant à l'art du portrait tel que le définit Rodin, physique et psychologique, qu'à son esthétique du *non finito*. Au manque de finesse intellectuelle de l'artiste répond une absence de délicatesse plastique.

Fig. 3. –George-Edouard, *Comœdia*, 1er mai 1912.

Sous l'effet déformant de la caricature, le *non finito* glisse sensiblement vers l'informe et le difforme. Si peu d'images satiriques s'attaquent directement

[1] "Messieurs, que nous le voulions ou non, la Révolution française est un bloc dont on ne peut rien distraire" (Chambre des députés, 30 janvier 1891).

au *non finito*, en revanche un plus grand nombre raillent l'esthétique par une amplification extrême, qui donne naissance à des images où le bloc l'a définitivement emporté sur le sujet représenté, pour engloutir ce dernier devenu illisible, en procédant à rebours de la technique même de Rodin qui cherche à extraire ses figures de la matière. La caricature effectue donc un renversement complet de l'élaboration et de la lecture des œuvres. Dans une charge d'Henry Gerbault[1], l'informe a régné sur la création d'un buste de jeune fille. Celui-ci trône sur une cheminée, dans un intérieur bourgeois. Une dame respectable, tant par sa mise que par son imposante carrure, explique à un prétendant à sa progéniture absente : "On a eu raison de vous dire que ma fille était charmante. D'ailleurs, voici son buste par M. Rodin." Le ton est propre au journal, qui n'épargne pas plus le sculpteur que la bêtise et la fatuité de cette grosse matrone. De l'allure d'un buste, le difforme a préservé la vague forme d'une tête et d'un épaulement, ainsi que le piédouche.

Avec le scandale du *Balzac* et son intrusion dans le dessin de presse, la satire graphique s'attaque d'abord à une œuvre précise qui paraît concentrer – de 1896 à la mort de Rodin en 1917 – l'intérêt des caricaturistes fascinés, déroutés ou révoltés, en écho à la critique "sérieuse" contemporaine[2]. Elle cristallise ensuite, en s'emparant de cette œuvre devenue bruyante, toutes les attaques graphiques possibles, tant d'ordre iconographique qu'esthétique, raillant l'allure de l'écrivain statufié, comme la forme choisie par Rodin après de multiples atermoiements.

Pour cette œuvre commandée par la Société des gens de lettres, Rodin a longtemps hésité entre un portrait nu ou habillé de l'écrivain. Mais, en 1897, il revient à une image vêtue de l'écrivain. Il opte alors pour une effigie à la pose statique et au corps incliné vers l'arrière, drapé dans un long manteau proche de la coule de bure du romancier. Selon l'artiste, l'écrivain tient son pénis en érection, en signe de créativité fébrile, sous la robe de chambre aux manches vides rejetées sur les épaules.

L'œuvre définitive, exposée en 1898 à la Société nationale des beaux-arts, retient l'attention des caricaturistes et éveille leurs crayons. *Le Journal amusant* publie ainsi une charge intitulée "La statue de Balzac dans sa forme définitive"[3], présentant la sculpture à peine caricaturée, dont le dessinateur a repris la forme et l'attitude, mais en dotant l'illustre écrivain d'une grosse caisse de fanfare, pour insister sur le ridicule et le non-sens de la statue, dont l'attribut justifie l'allure, dans un souci de lisibilité (*fig. 4*). En outre, l'instrument péjorativement considéré comme émetteur d'un bruit grossier, réduit l'œuvre référente à une manifestation bruyante en quête de scandale. Ce choix

1. "Oh la pau, la pau, la pauvre fille", in *La Vie parisienne*, 11 juin 1898.
2. Si le scandale du *Balzac* s'étale dans la presse dès 1893, l'intérêt de la caricature est plus tardif.
3. Caricature anonyme publiée dans la livraison du 18 juin 1898.

n'est certainement pas sans lien avec le côté primaire de cet instrument, qui ne nécessite pas une grande virtuosité. À sa simplicité répond celle de la démarche artistique du sculpteur, ramenée à une sorte d'enfantillage. Enfin, la grosse caisse offre au caricaturiste l'avantage de justifier l'allure penchée du *Balzac*, tout en en masquant la forme phallique trop choquante. Cette charge manifeste donc un double souci de justification et de correction.

Fig. 4. – Anonyme, *Le Journal amusant*, 18 juin 1898.

Inconsciemment, Rodin aurait recouvert la nudité de son *Balzac* en érection d'un long manteau, comme pour atténuer cette figure phallique. Le

"symbole du manteau", décrit par Freud en 1913, est éminemment pénien, renforçant la signification crypto-phallique de l'œuvre, perçue par les contemporains de Rodin comme un *menhir*[1]. La vignette de Peltier faisant allusion au *Balzac*, dans "Rodin raconté aux enfants..." (*fig. 1*), n'est pas sans rapport avec cette connotation, quand elle raconte que cette statue "fait accoucher les femmes enceintes[2]". Nous confinons alors au *monstrueux*, dont l'imaginaire est finalement, pour les dessinateurs, le lieu décliné d'un refus catégorique de l'innovation.

---

1. Préhistoriens et psychanalystes considèrent le menhir comme un symbole de la force indestructible de l'élan vital.

2 Cf. note 1, p. 281.