

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 47 (1990)

Heft: 1: Beiträge zu Kunstwerken der Gottfried Keller-Stiftung

Artikel: Le temple de la Mélancolie, sculptures pour une architecture imaginaire
d'Auguste de Niederhäusern, dit Rodo

Autor: Lapaire, Claude

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169067>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Le temple de la Mélancolie, sculptures pour une architecture imaginaire d'Auguste de Niederhäusern, dit Rodo

par CLAUDE LAPAIRE



Fig.1 Petit temple de la Mélancolie, de A. de Niederhäusern. Maquette en plâtre, photographie de 1910. Collection privée.

La vie et l'œuvre d'Auguste de Niederhäusern sont mal connues. Mort à la veille de la première guerre mondiale, le sculpteur suisse, âgé de cinquante ans, avait déjà produit des œuvres importantes, remarquées par la critique, mais qui furent éclipsées par les événements politiques et l'intérêt que susciterent par la suite les nouvelles formes d'art du XX^e siècle. Quelques articles peu illustrés¹ et une thèse de doctorat de l'Université de Zurich, demeurée malheureusement inédite², n'ont pas suffi à maintenir vivace le souvenir de l'artiste.

La Fondation Gottfried Keller, dont Hanspeter Landolt fut l'actif et perspicace président, s'attacha dès 1913 à acquérir des sculptures de Niederhäusern. Elle en possède

aujourd'hui treize, parmi lesquelles figure un grand haut-relief intitulé *Désespérance*. Ce relief est l'élément central d'un triptyque réalisé entre 1906 et 1909 que l'artiste considérait comme l'une de ses œuvres majeures.

Auguste de Niederhäusern, dit Rodo, né à Vevey en 1863, s'établit à Genève avec sa famille en 1866. Formé à l'École des Arts Décoratifs, puis à l'École des Beaux-Arts de Genève, il s'installa définitivement à Paris en 1886. D'abord élève d'Henri Chapu à l'Académie Julian, puis d'Alexandre Falguière à l'École des Beaux-Arts, il travailla pour Rodin de 1892 à 1896. Entre 1897 et 1905, il consacra l'essentiel de ses forces au *Monument Paul Verlaine*, inauguré seulement en 1911, mais pratiquement achevé en 1905.³ Libéré de cette

tâche écrasante, mais non des soucis financiers qu'elle impliqua jusqu'au dernier jour, Rodo continua non seulement à participer aux divers concours organisés en Suisse pour des monuments publics et à faire les portraits de ses amis, mais se voua surtout à deux grandes entreprises: une cheminée monumentale que lui avait commandé le Prince de Wagram en 1906 et un *Temple de la Mélancolie*, commencé de sa propre initiative au cours de l'hiver 1905/06.

Le temple et sa signification

A propos de cette œuvre, très rarement citée, Daniel Baud-Bovy a reproduit un texte programmatique de Rodo, malheureusement sans en indiquer l'origine ni la date⁴: «Petit temple à la Mélancolie, dédié à Dante et à Beethoven. Les trois bas-reliefs qui sont sous le péristyle symbolisent notre vie, ses joies, ses espoirs et ses douleurs. C'est notre vie au-delà de laquelle rayonne l'abstrait, représenté par le groupe qui couronne l'architecture. Dans ce groupe, Dionysos initie Orphée. Accompagnés de la théorie des âmes victorieuses, ils parcourent l'espace, semant l'espérance sur la terre. Cette façade baigne dans les eaux d'un petit lac et s'y reflète. Au milieu de ce petit lac, je place mon jet d'eau. A l'intérieur de ce monument, seraient placées les plus belles œuvres des artistes. Des musiciens et des poètes y feraient représenter leurs poèmes et tous, enfin, y auraient leur dernière demeure. L'entrée se trouverait de l'autre côté, et devant cette entrée, s'érigerait un groupe symbolisant la pensée. Sur les faces latérales décorées de fresques, seraient des socles espacés, destinés aux bustes et effigies de ceux qui reposent à l'intérieur. Ce temple serait bâti sur une colline et regarderait les cimes neigeuses des Alpes.»

Nous avons eu la bonne fortune de retrouver récemment une photographie inédite, antérieure à 1910, montrant la maquette en plâtre du *Petit temple* (fig. 1). Cette maquette ne fut jamais exposée du vivant de l'artiste. On la vit pour la première fois à l'exposition retrospective organisée le 15 novembre 1913 au Salon d'automne, à Paris, où elle figurait sous le numéro 54 du catalogue spécial. Le plâtre a disparu, si bien que nous ne pouvons qu'en supputer les dimensions d'après d'anciennes photographies montrant Rodo dans son atelier, au 36, rue Dutot, à Paris. La maquette devait avoir environ 1,20 m de long et 1 m de haut.

Le temple, de type «in antis», s'élève sur un soubassement introduit par quatre degrés. Le pronaos est délimité au centre par deux colonnes et aux angles par des colonnes jumelées qui supportent l'entablement au-dessus duquel se dresse, comme une sorte de tympan, le groupe monumental de Dionysos initiant Orphée, accompagnés des âmes victorieuses.

Au fond du pronaos, dépourvu de porte, sont placés trois reliefs. Au centre, nous reconnaissons la *Mélancolie*, entourée, à gauche, d'*Adam et Eve* et, droite, du *Paradis perdu*. Le temple imaginé par Rodo s'inspire autant de l'Athnèna Nikè de l'Acropole que du portique du Panthéon

et, visiblement, notre artiste ne s'embarassa pas de contingences archéologiques.

La description que Rodo fit de son *Petit temple* correspond aux notions de «Gesamtkunstwerk», telles que Harald Szeemann a tenté récemment de les cerner en une exposition mémorable.⁵ Il est à la fois le Panthéon et le Mausolée des artistes et une sorte de Museion accueillant concerts et récitations. Dédié aux démiurges de la littérature et de la musique, Dante et Beethoven, il magnifie tous les arts. Le décor préparé par Rodo reprend la thématique globale du *Petit temple*: les grandes aspirations de l'homme, ses pulsions et sa soif d'idéal sont évoquées à travers des images de l'amour, de la désillusion et de la mélancolie, tandis qu'est affirmée la nécessité de l'initiation aux mystères dionysiaques et la prééminence de la pensée.

Rodo, intime de Verlaine dès 1886, proche de la revue *La Plume*, organe des Symbolistes, participa activement au mouvement de la Rose + Croix animé par le Sar Joséphin Péladan. Au premier Salon de la Rose + Croix, inauguré le 10 mars 1892 à la galerie Durand-Ruel, à Paris, il présenta six sculptures (catalogue N° 101 à 106) parmi lesquelles figuraient trois fragments de son *Poème alpestre*, une vaste composition, unique dans l'histoire de la sculpture, dont il ne reste que le plâtre de *L'Avalanche*.⁶ D'autres Suisses avaient pris part à cette manifestation: Vallotton, Grasset, Hodler, Schwabe et Trachsel.⁷ Les trois derniers étaient des camarades de Rodo, issus comme lui du même milieu artistique

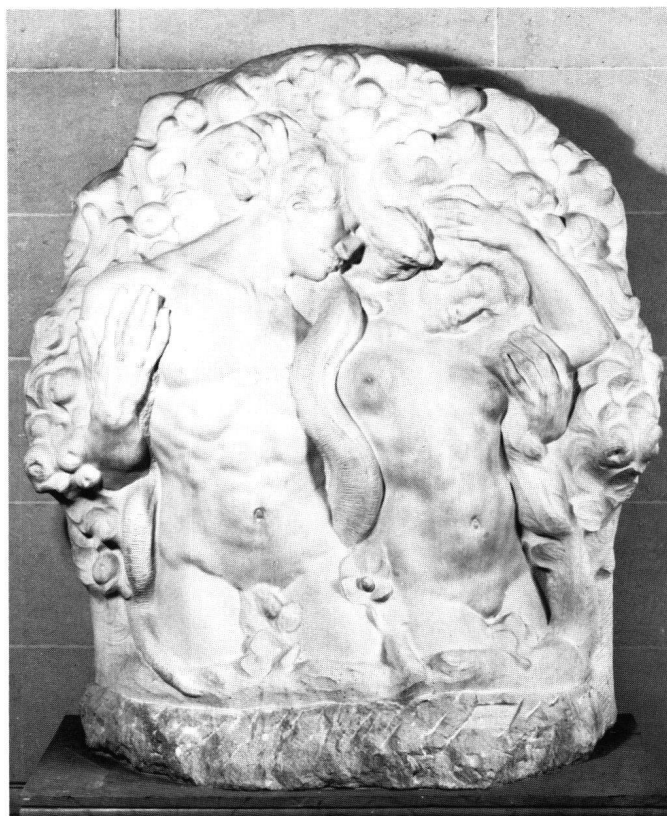


Fig.2 Adam et Eve, de A. de Niederhäusern, 1906. Pierre. Genève, Musée d'art et d'histoire.

genevois, membres du «Cercle indépendant» qu'avait fondé le poète genevois Louis Duchosal en 1887 et dont Jacques Dalcroze et Mathias Morhardt avaient également fait partie. Hodler exposait *Les Desanchantés*, grande toile placée entre *L'Avalanche* de Rodo et 32 aquarelles de Trachsel.⁸

Albert Trachsel avait commencé à travailler aux *Fêtes réelles* entre 1885 et 1886. Il ne publia ses aquarelles qu'en 1897, dans un album édité par le *Mercur de France*.⁹ Dans sa préface, il explique ses intentions: «L'auteur s'est proposé [...] de réaliser un poème architectural, d'échafauder un rêve de pierre. [...] Il a supposé que les divers temples ou palais représentés, étaient édifiés par une humanité fictive, une humanité idéale, en dehors du temps et de l'espace, des siècles et des latitudes, et qui aurait voulu représenter par les moyens architecturaux tous ses rêves, idées, émotions, sentiments essentiels, en partant des origines de toute vie, parcourant le cycle des faits intellectuels humains ou surhumains, pour aboutir aux finalités, à la paix, au calme, puis enfin à la mort.»

Nul doute que les planches de Trachsel marquèrent profondément Rodo, imprégné des idées symbolistes et des tendances de la Rose + Croix. On retrouve d'ailleurs certains titres des pages de l'album de Trachsel dans les termes ou les thèmes du programme de son *Temple de la Mélancolie*, comme: le Temple de la Montagne, le Palais des Extases, le Palais de la Fécondité, Mélancolie, le Temple de la Douleur, qui indiquent une étroite proximité d'esprit. Du point de vue formel, par contre, les deux œuvres divergent complètement. Trachsel dessine avec minutie ses temples et palais de rêve, tandis que Rodo se préoccupe seulement du décor sculpté, laissant le projet architectural à l'état d'esquisse.

Le décor sculpté

Les trois reliefs décorant le fond du pronaos du temple furent entrepris à partir de l'hiver 1905/06. En mai 1906, Rodo présenta *Adam et Eve*, «groupe en plâtre» au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, à Paris (catalogue N° 1188). Le critique Y. Rambosson, dans son article sur *La sculpture aux Salons*¹⁰, reproduit une photographie du plâtre de Rodo, qualifié de «nu plantureux». Celle-ci permet de constater qu'il n'y a pas de différences notables entre le plâtre et l'exécution en pierre, sinon le traitement de la base, non encore défini sur le plâtre. Le plâtre fut montré à Genève le 25 août, à l'Exposition municipale des Beaux-Arts (catalogue N° 272). Le relief en pierre fut présenté vers la fin de l'année à l'Exposition de la section de Bâle de la Société des peintres et sculpteurs (catalogue N° 161). Le plâtre a disparu, tandis que l'exemplaire en pierre fut acquis par le Musée d'art et d'histoire de Genève en 1925 (fig. 2). Une seconde version en pierre, identique à la première fut acquise avant la seconde guerre mondiale par Mme Georgine Claraz qui l'érigea en monument public dans le port du Basset, à Clarens.

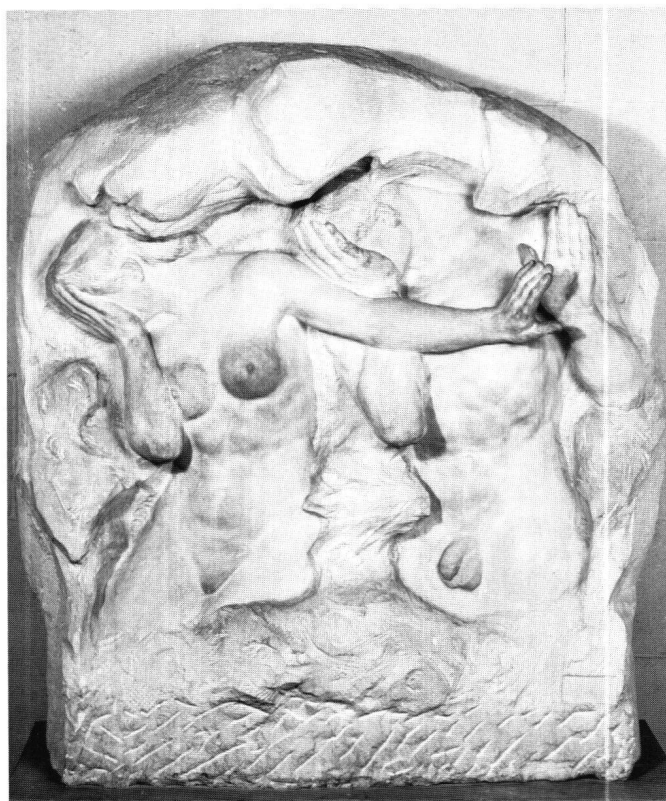


Fig. 3 Paradis perdu, de A. de Niederhäusern, 1909. Pierre. Genève, Musée d'art et d'histoire, Fondation Gottfried Keller.

Adam et Eve est un haut-relief de 156 cm de haut, 117 cm de large et 50 cm d'épaisseur, dont le dos est entièrement plat. Adam et Eve sont représentés à mi-cuisse, debout sous une guirlande de fleurs. Une branche épaisse encadre le bas des figures; des rameaux fleuris en sortent pour voiler les sexes. Les deux personnages penchent la tête à droite. L'homme a posé son bras gauche sur l'épaule de sa compagne, la saisissant sous l'aisselle, tandis qu'il replie son bras droit pour toucher sa propre épaule. Eve replie son bras gauche et passe sa main dans ses cheveux tout en mettant la main droite sur la tête de son compagnon. Tous deux, ainsi enlacés, ont les yeux clos et paraissent perdus dans leurs rêves. Entre les deux corps se glisse la masse ondulante et striée du serpent dont la tête ressort de la guirlande pour venir parler à l'oreille d'Eve. La composition calme et statique est dominée par l'axe vertical du serpent qui se plie aux formes pleines de la femme. Les deux corps sont traités avec un modelé très doux, différenciant la nature des deux êtres. Le relief exprime clairement l'instant «avant la faute», le moment où le désir surgit de la rêverie et où les corps ne sont pas encore complètement soumis aux pulsions profondes. Mais, curieusement, il s'en dégage une atmosphère de douloureuse tristesse qui a fait croire à Birgit Brunner-Littmann que Rodo avait représenté la situation «après la faute». Tout, dans cette œuvre, est en effet dominé par la retenue, l'harmonie et la douceur, teintées déjà d'une pointe de mélancolie.



Fig. 4 *Paradis perdu*, de A. de Niederhäusern, 1912. Pierre. Solothurn, Kunstmuseum. Photographie de 1912. Collection privée.

Un an après, au Salon de 1907, Rodo exposa la *Mélancolie*. Nous allons cependant nous tourner d'abord vers le *Paradis perdu*, conçu en 1909, mais qui est le pendant d'*Adam et Eve*.

Le relief en plâtre fut montré au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts en mai 1909, sous le titre *La fin d'un rêve* (catalogue N° 1950). Nous en avons retrouvé une photographie prise au Salon, mais demeurée inédite, qui permet de s'assurer qu'entre le plâtre et l'exécution en pierre (version de Genève), il n'y a que des différences de traitement des surfaces. La pierre ne fut présentée qu'à la XI^e Exposition internationale des Beaux-Arts de Munich, le 24 mai 1913 (catalogue N° 2238). Entre-temps, Rodo exécuta de son relief une version plus petite qu'il montra le 15 septembre 1912, sous le titre *Paradis perdu*, à l'Exposition nationale suisse des Beaux-Arts à Neuchâtel (catalogue N° 791). A cette occasion, le relief fut acheté avec une subvention de la Confédération suisse par le Musée des Beaux-Arts de Soleure.

Le haut-relief en pierre du *Paradis perdu*, acquis en 1925 par la Fondation Gottfried Keller sous le titre *La Désespérance* et déposé au Musée d'art et d'histoire de Genève, est identique à l'exemplaire présenté à Munich en 1913 et au plâtre du Salon de 1909 (fig. 3). Il mesure 161 cm de haut, 151 cm de large et 45 cm d'épaisseur. Son dos est plat. La composition reprend celle d'*Adam et Eve*: le couple est debout à mi-cuisse, entouré d'éléments rocheux qui semblent reprendre la forme des guirlandes de l'autre relief, en leur donnant une apparence pétrifiée. Eve est à gauche; elle cache son visage dans sa main droite et, de son bras gauche étendu, repousse Adam qui se tient dans une même position. Celui-ci lève sa main gauche, ouverte, comme pour toucher une dernière fois l'aimée. Les deux corps, tordus dans la souffrance et le désespoir, sont séparés par une masse rocheuse, analogue dans sa disposition, au serpent de l'autre relief. Cette fois-ci, les sexes ne sont pas cachés. Le modelé est violent: des ombres puissantes souli-

gnent les formes des deux figures penchées en avant; les corps sont sculptés par plans serrés, opposés, sans différence de traitement entre les chairs féminines ou masculines. Toute l'attention est concentrée sur le geste émouvant, par sa vigueur et sa gravité, des mains du couple, mains qui viennent de s'étreindre et déjà se repoussent. L'harmonie d'*Adam et Eve* a fait place à une composition tourmentée, fondée sur la rupture de l'équilibre des masses.

La version en pierre du Musée de Soleure (fig. 4), haute de 53 cm et large de 74 cm, signée et datée «Rodo 1912», résume en la simplifiant celle de Genève, dont elle diffère aussi par les proportions et les dimensions réduites. Les deux figures se détachent à peine de l'entourage de pierre, très sommairement dégrossi. Leurs positions sont les mêmes, sauf les mains – sur la droite – qui se touchent encore légèrement: Eve semble vouloir effleurer une dernière fois la main de son compagnon qui élève la sienne, grande ouverte, dans un signe de refus catégorique. Le modelé est très doux, empreint d'un «sfumato» qui donne à l'œuvre une unité et une tranquillité que n'a pas la version de Genève.

Un an après *Adam et Eve* et avant d'avoir achevé le *Paradis perdu*, Rodo exposa *Mélancolie*, en pierre (fig. 5), au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts à Paris, en mai 1907



Fig. 5 *Mélancolie*, de A. de Niederhäusern, 1907. Pierre. Genève, Musée d'art et d'histoire.



Fig. 6 L'artiste devant son œuvre. Photographie de 1911. Collection privée.

(catalogue N° 2038). A côté de cette pierre nouvellement issue de l'atelier, il avait placé le plâtre d'*Adam et Eve* (catalogue N° 2039), pour bien montrer les rapports entre les deux œuvres. En juillet 1909, il mit sa *Mélancolie* à la place d'honneur de l'Exposition internationale des Beaux-Arts qu'il avait organisée avec Hodler, Amiet et Trachsel à Interlaken. Au catalogue, l'œuvre figure avec la remarque: «bas-relief en plâtre avec photographies». C'étaient sans doute les images des deux autres reliefs et peut-être du *Petit temple de la Mélancolie*. On retrouve la pierre en mai 1911 au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts (catalogue N° 1960). Une photographie montre Rodo au Salon de 1911, debout à côté de son relief en pierre (encore non signé) et devant son groupe *Les Baigneuses* (fig. 6). Le plâtre a disparu, mais il existe une seconde version en pierre, achetée avant la deuxième guerre mondiale par Mme Georgine Claraz qui en fit, avec *Adam et Eve* qu'elle avait également acquis, un monument à Rodo, érigé dans le port du Basset, à Clarens.

Le haut-relief en pierre de la *Mélancolie*, acquis en 1925 par le Musée d'art et d'histoire de Genève, mesure 140 cm de haut, 138 cm de large et 55 cm d'épaisseur. Son dos est plat. Il représente un homme entouré de deux femmes. Les figures sont sculptées à mi-corps, les torsos nus. Des draperies, paraissant tombées des épaules des deux femmes, s'accumulent en plis serrés au bas du relief. Les têtes sont travaillées en ronde-bosse: les corps ne sont pas entourés de pierre comme pour les autres reliefs. La base frappe par sa hauteur et sa nudité. Elle est simplement traitée à la gradine. L'homme, barbu et moustachu, penche la tête vers la femme de gauche, aux cheveux tirés en arrière. Celle-ci

cache son visage sur l'épaule masculine autour de laquelle elle a passé ses bras en joignant les mains. De ses deux mains musclées, l'homme tend à l'autre femme un gros bouquet de fleurs. Celle-ci, le torse redressé, regardant fièrement devant elle, comme ignorant la scène qui se passe à sa gauche, prend le bouquet. Son visage, en pleine lumière, est serein, juvénile, encadré d'une chevelure bouclée. Elle entre-ouvre les lèvres dans un sourire triomphant. L'homme se sépare de sa compagne qui l'aime encore et pleure sur son épaule. Leurs têtes se touchent avec tendresse, l'homme semblant exprimer un regret. Mais il est déjà tout à l'autre, vers laquelle vont ses mains. La composition est fondée sur la symétrie des trois horizontales formées des têtes, des bras et des draperies. Elle est marquée par l'absence de tensions, provoquant une sensation de vide, de profonde mélancolie.

Selon une technique souvent pratiquée par Rodin, mais dont nous ne connaissons pas d'autre exemple dans l'œuvre d'Auguste de Niederhäusern, Rodo a réutilisé la tête de la jeune femme de la *Mélancolie* pour en faire un buste intitulé *La Danse* (fig. 7).

La Danse fut exposée en 1911 à Berne, à l'Exposition de la section bernoise de la Société suisse des peintres et sculpteurs (catalogue N° 147) et acquise à cette occasion par Mme Gertrude Dübi-Müller, à Soleure.¹¹ On n'en trouve pas d'autres mentions dans les catalogues d'exposition. Cependant, Rodo présenta par deux fois une sculpture intitulée *Danseuse*, à la section genevoise de la Société suisse des peintres et sculpteurs, en septembre 1910 (catalogue N° 280) et au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, en mai 1911 (catalogue N° 1961), qui, d'après une photo-

graphie prise à Genève en 1910, était bien *La Danse*. Celle-ci réapparut le 15 septembre 1912, lors de l'Exposition nationale des Beaux-Arts à Neuchâtel sous le titre *Masque de la danse* (catalogue N° 792). Le bronze fut acheté par le Musée des Beaux-Arts de Berne lors de cette exposition.

Rodo attachait donc une grande signification à ce visage de danseuse et il faut se demander si la *Mélancolie* n'offre pas des traits autobiographiques. L'homme pourrait être un autoportrait, idéalisé, de Rodo. Comme l'artiste, il porte barbe et moustaches, mais sa chevelure est plus abondante. Comme Rodo, il a les formidables mains musclées et rugueuses d'un sculpteur habitué à la taille directe de la pierre, dont Niederhäusern était un virtuose. On pourrait



Fig. 7 *La Danse*, de A. de Niederhäusern, 1911. Bronze. Berne, Musée des Beaux-Arts.

supposer que la femme pleurant sur l'épaule masculine soit la pianiste genevoise Edmé Wartmann, la maîtresse puis, à partir 1906, l'épouse de Rodo. La correspondance de l'artiste, encore peu exploitée, laisse entrevoir que les relations passionnées entre Edmé et son mari connurent des hauts et des bas. Mais elle ne fournit aucune indication permettant de préciser l'identité de «la danseuse». D'autres amis de Rodo, comme par exemple Hodler avec lequel la tête de «l'homme» offre des affinités, ont vécu une situation semblable.

Devant le *Temple de la Mélancolie* devait se trouver, au milieu d'un lac «mon jet d'eau», comme le disait Rodo dans le texte déjà cité.⁴ Il s'agit d'une des plus élégantes statues de Niederhäusern, dont une première version, disparue, fut élaborée en 1908, si l'on se fie à une remarque de Loosli.¹² Le *Jet d'eau* fut exposé à Rome en 1912, comme en témoigne une lettre de Rodo à sa femme (Berne, novembre 1912) dans laquelle il annonce que la commission fédérale des Beaux-Arts «a voté l'achat du petit jet d'eau de Rome à trois mille – c'est le prix que j'avais indiqué sur ma notice – comme je te le disais, j'aime mieux ça parce qu'ainsi je ne dois rien et que mon grand Jet d'eau sera à moi.» Un exemplaire se trouve au Musée gruérien à Bulle et un autre, en terre cuite, haut de 73 cm, fut acquis par la Fondation Gottfried Keller en 1925 et déposé au Musée d'art et d'histoire de Genève (fig. 8). Un jet d'eau vertical se transforme en un torse d'une jeune femme nue, les bras noués au-dessus de la tête. A la base du jet, recouverts d'une eau ruisselante, des rochers forment une masse trapézoïdale. Une figure féminine (?) se tient agenouillée à la source du jet d'eau, accompagnée d'un cygne. «Alles halb amorph verschwimmend, traumhaft unbestimmt» précise le rapport annuel de la Fondation Gottfried Keller en 1926.¹³

Ajoutons, pour en finir avec le décor du *Petit temple de la Mélancolie*, que nous ne savons rien encore sur la figure de *Dionysos initiant Orphée* qui devait surmonter l'édifice. Rodo proposa le même thème pour orner la toiture du Musée d'art et d'histoire de Genève en 1909, mais son projet ne fut pas retenu et nous n'en avons retrouvé aucune trace jusqu'ici.

Les trois reliefs et l'art de Rodo

Les trois grands reliefs, *Adam et Eve*, *Mélancolie*, et *Paradis perdu*, n'ont guère attiré l'attention des historiens de l'art. Ils méritent pourtant d'être considérés, ne serait-ce que pour leur iconographie fort originale.

Les représentations traditionnelles d'Adam et Eve, avant et après la faute, montrent généralement nos premiers parents séparés par l'arbre de vie contre lequel s'enroule le serpent. La formule n'a que peu changé depuis les miniatures carolingiennes jusqu'aux images du XIX^e siècle, dérivées de l'iconographie tridentine. Les sculpteurs s'en sont tenus le plus souvent à la représentation des figures d'Adam et Eve debout, isolées, prétextes à d'admirables études de nu, comme les deux grands bronzes d'Antonio



Fig. 8 Le jet d'eau, de A. de Niederhäusern, 1912. Terre cuite. Genève, Musée d'art et d'histoire, Fondation Gottfried Keller.

Rizzo, 1490, au Palais des doges, à Venise. En 1880, Rodin concevra encore de la même façon son *Adam*, dérivé d'un des *Esclaves* de Michel-Ange, et son *Eve*, superbe.

Bien entendu, nos premiers parents ont aussi été représentés enlacés, au moins depuis la gravure sur bois de Dürer pour la *Petite Passion* (B. 17), datée vers 1510. Mais le sujet conserva un certain caractère sacré. Rodo, paganisant le motif, lui a donné une nouvelle dimension, à la fois plus sensuelle et plus dramatique. Il semble avoir fait œuvre de novateur, non sans se permettre une allusion discrète à la fresque du *Péché originel* de Michel-Ange à la Sixtine, où Adam, chassé du Paradis, fait le geste, inversé, que Rodo prête à Eve.

Avec le groupe de la *Mélancolie*, Rodo aborde non pas le thème gravé par Dürer, mais celui, très peu fréquent dans l'histoire de l'art, du déchirement de l'homme entre deux femmes. Dans *Carmen*, en 1845, Mérimée avait traité de ce dilemme (et Bizet en 1875), mais sans en faire le point central de sa nouvelle. Nous n'en connaissons pas d'exemple dans les arts plastiques. Il existe pourtant un sujet qui s'en rapproche: le «couple inégal» où parfois l'homme apparaît entre une jeune et une vieille femme, motif favori de la peinture flamande dès la fin du XV^e siècle. Celui-ci n'est pas sans analogie formelle avec le groupe de Rodo, même si sa signification est complètement différente. Il semble donc que Rodo fasse, ici aussi, œuvre d'innovateur.

En adoptant pour ses sculptures la forme d'un triptyque, Rodo sacrifie, par contre, à la mode. Les triptyques sont nombreux chez les artistes liés au Symbolisme: faut-il évoquer le *Triptyque de la Vie Alpestre* de Giovanni Segantini, 1896-1899, ou les grands cycles entrepris par Munch ou par Klimt à la même époque? On notera cependant que peu de sculpteurs ont mené à bien pareille entreprise à l'aube du XX^e siècle.

La composition des trois reliefs est, elle, tout à fait insolite. Les deux pierres en forme d'arc, sont divisées par un puissant axe vertical, utilisé une fois pour donner à l'ensemble sa stabilité, une autre fois pour créer une torsion dynamique. On remarque que les bras des deux personnages sont placés selon des obliques parallèles qui contribuent à la sévère organisation des reliefs. Les grandes lignes de ceux-ci sont par ailleurs conçues comme des figures inversées.

La *Mélancolie*, divisée en trois registres horizontaux, est rythmée par la série des obliques des bras, des épaules et par l'inclinaison des têtes. Les draperies, à la base du relief, reprennent, en contre-point, les mêmes dispositions. Ce système d'obliques parallèles donne au relief sa cohérence et sa force statique selon des principes dont on chercherait en vain d'autres exemples dans la sculpture autour de 1900. Rodo a certainement voulu faire siennes les recherches de Hodler pour obtenir une monumentalité maximale par des effets de symétrie que le peintre avait appelés «parallélisme».¹⁴ On connaît bien l'amitié qui unissait les deux hommes. Hodler avait commencé sa grande composition *Die Liebe* en 1907: le thème du couple y est abordé avec un esprit qui règne également dans les reliefs de Rodo et avec des moyens formels offrant entre eux d'étroites analogies.¹⁵ Avec la *Mélancolie*, Rodo créé sans doute la plus hodlérienne de ses sculptures. Elle dépasse de loin les recherches d'autres statuaires suisses, comme J. Vibert ou C. A. Angst, dont les œuvres pesantes procèdent d'une esthétique plus classique.

NOTES

- 1 DANIEL BAUD-BOVY, *Rodo von Niederhäusern*, dans: Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich 1918. – HUGO WAGNER, *Rodo*, dans: Künstlerlexikon der Schweiz, XX. Jh. vol. II. 1963–1967, pp. 793–797.
- 2 BIRGIT BRUNNER-LITTMANN, *Auguste de Niederhäusern-Rodo*, diss. phil., Zürich 1968.
- 3 CLAUDE LAPAIRE, *Le monument Verlaine, par Auguste de Niederhäusern*, dans: Genava, XXXVII, 1989, pp. 195–208.
- 4 BAUD-BOVY (cf. note 1), p. 52–53.
- 5 *Das Gesamtkunstwerk*, catalogue de l'exposition au Kunsthaus Zürich, 1983.
- 6 Berne, Musée des Beaux-Arts, inv. P. 79, SANDOR KUTHY, *Kunstmuseum Bern, die Skulpturen und Objekte*, Bern 1986, N° 160.
- 7 HANS A. LÜTHY, *Schweizer Symbolisten in Paris*, dans: Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, Frankfurt a. M. 1977, pp. 315–325.
- 8 *Ferdinand Hodler*, catalogue de l'exposition à Berlin, Staatliche Museen, 1983, p. 101.
- 9 *Albert Trachsel*, catalogue de l'exposition au Musée d'art et d'histoire, Genève, 1984, pp. 30–31.
- 10 *L'art décoratif*, 1905, 1, pp. 225–240, ill. p. 232.
- 11 *Kunstmuseum Solothurn, Dübi-Müller-Stiftung*, Solothurn 1981, N° 141, p. 173. Pour l'exemplaire de Berne, KUTHY (cf. note 6), N° 178, p. 75.
- 12 C[ARL] A[LBERT] LOOSLI, *Ferdinand Hodler, Leben, Werk und Nachlass*. vol. 4, Bern 1924, p. 207.
- 13 *Bericht über die Tätigkeit der eidg. Kommission der Gottfried Keller-Stiftung im Jahre 1925*, Zürich 1926, p. 28, pl. face à p. 26.
- 14 OSKAR BÄTSCHMANN, *Ferdinand Hodlers Kombinatorik*, dans: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahrbuch, 1984–1986, pp. 55–79.
- 15 Catalogue de l'exposition *Ferdinand Hodler*, Berlin, Staatliche Museen, 1983, pp. 141–142, N° 100.

CRÉDIT PHOTOGRAPHIQUE

Fig. 1–6, 8: Musée d'art et d'histoire, Genève.

Fig. 7: Musée des Beaux-Arts, Berne.