

**RODIN LE
LABORATOIRE
DE LA CREATION**

dossier documentaire

SOMMAIRE

MUSÉE RODIN
EXPOSITION
**RODIN, LE LABORATOIRE
DE LA CRÉATION**
DU 13 NOVEMBRE 2014
AU 27 SEPTEMBRE 2015

Couverture
**MASQUE DE BALZAC SUR
UNE COLONNE**, vers 1900,
photographie anonyme
(détail) retouchée et annotée
à l'encre noire : étude pour
Balzac Conducteur de Tours,
Ph 1211.

3	ÉDITORIAL
4	INTRODUCTION AU DOSSIER DOCUMENTAIRE
5	LA VISITE
6	JEUNESSE ET FORMATION
6	Choix d'œuvres
7	Technique: le modelage
8	Technique: le moulage à <i>creux-perdu</i> et le moulage à <i>bon-creux</i>
8	Technique: le moulage sur nature
9	LA PORTE DE L'ENFER
9	Choix d'œuvres
11	Technique: la taille du marbre
12	L'atelier du dépôt des Marbres
13	Technique: la fonte du bronze
14	MONUMENT DES BOURGEOIS DE CALAIS
14	Choix d'œuvres
15	Face aux modèles
16	Technique: la méthode des profils
16	Choix d'œuvres
17	La vie des formes: l'assemblage, les abattis
18	L'artiste au travail
18	MONUMENT À VICTOR HUGO
18	Choix d'œuvres
20	Un répertoire de formes - Art combinatoire - L'atelier, espace d'incertitude
22	La vie des formes: la fragmentation
22	BALZAC
23	Choix d'œuvres
24	La vie des formes: l'agrandissement
24	Rodin précurseur
25	MONUMENT À WHISTLER
25	Choix d'œuvres
26	PIERRE DE WISSANT
26	Choix d'œuvre
26	Rodin et la photographie
27	LEXIQUE
28	BIBLIOGRAPHIE
28	LISTE DES OEUVRES EXPOSÉES

ÉDITORIAL

Laboratoire et création artistique : les deux termes peuvent paraître antinomiques, leur association insolite, voire grotesque. Il ne fait pas de doute que création et élaboration sont des réalités qui se chevauchent. Des « Beaux-Arts », la sculpture est certainement un domaine dans lequel l'élaboration non seulement débord largement la phase de conception, mais entretient avec la production, le façonnage, la matérialité, des rapports moins simples qu'il n'y paraît. Chez Rodin, plus peut-être que chez tout autre artiste du XIX^e siècle, la réalisation ne suit pas la conception, les deux s'accompagnent et s'entrelacent, s'interpénètrent, dans une dialectique sans cesse renouvelée. Le laboratoire, ce « lieu où se prépare, s'élabore quelque chose », nous a paru le plus adéquat à rendre compte de ce que nous voulions ici montrer au visiteur : la maturation de l'œuvre ; en quelque sorte, le chef-d'œuvre avant le chef-d'œuvre.

Le processus créatif de Rodin a été considéré sous de multiples angles de vue : techniques (moulage, marcottage...), inventions (assemblage, agrandissement...), postures (inachèvement, fragmentation). Toutes ces facettes sont réelles, passionnantes, novatrices. Mais ce qui en fait l'unité, la cohérence, est la démarche très particulière de l'expérimentation. Rodin n'est pas un artiste pour lequel la sculpture est *cosa mentale*, mais *cosa materiale*.

L'atelier est pour le public l'objet de tous les fantasmes. Il est pour l'artiste tout à la fois le lieu des labeurs et des victoires, des errances et des achèvements. S'il ressemble parfois davantage, dans les représentations des peintres, à un salon mondain, l'atelier reste souvent, pour le sculpteur, un local froid, malsain, des linges humides recouvrant les terres en cours, taché des éclaboussures de terre ou de plâtre, poussiéreux des éclats de taille. Il est d'abord le lieu de recherche des masses et des formes, des compositions et des modelés. Dans ses méthodes même, l'artiste joue sans cesse sur la variation, la reprise et la permutation, qui prêtent aux formes une infinité de vies intermédiaires conservées dans le secret de l'atelier. Cette recherche a un médium privilégié : le plâtre. Longtemps décrié au XX^e siècle, rejeté comme le matériau du moulage et donc de la reproduction, il est pourtant pour Rodin le matériau de la création et de l'invention. Il est même par-dessus tout le matériau de la plus grande liberté, par la facilité de sa mise en œuvre et les possibilités de reprise, de découpe, de réplique qu'il offre. Il est matière immaculée pour un art qui est avant tout celui de l'espace et de la lumière. Dans cette ambiance de réinvention permanente qu'il sait faire régner autour de lui, Rodin garde toujours à ces mutations formelles une profonde logique organique, qui renforce encore l'analogie entre sa propre image de patriarche-démiurge et celle des métamorphoses de l'univers mythologique. Sa pratique fondamentalement expérimentale, son regard perpétuellement à l'affût font surgir des transfigurations successives. Qu'il procède par changement subtil ou brutal, il cherche l'éclosion de la chrysalide à la lumière de l'inattendu.

CATHERINE CHEVILLOT

Conservateur général du patrimoine
Directrice du musée Rodin

INTRODUCTION AU DOSSIER

Ce dossier a été conçu pour aider les enseignants, les formateurs et les médiateurs dans la préparation de leurs visites à l'attention des groupes et au-delà, comme ressource pour affiner leurs pistes de travail et compléter leurs connaissances. Chaque section présente une introduction, des informations détaillées sur un choix significatif d'œuvres ainsi que des repères sur les techniques, les méthodes et les caractéristiques du processus de création de l'artiste. Deux ensembles de textes jalonnent la lecture : le premier, sous l'angle historique et biographique, évoque la vie de l'atelier, la personnalité de Rodin et son travail avec les modèles ; le second, dans une approche esthétique, propose des ouvertures sur sa modernité. L'observation attentive d'un nombre limité d'œuvres doit être privilégiée pour soutenir les questionnements et les échanges autour de problématiques ciblées dont quelques exemples sont proposés ici :

ARTISTE ET ARTISAN. Rodin a été artisan avant de devenir artiste. « Je suis un ouvrier qui se plaît aux occupations les plus viles. Ces rudes mains que voici travaillent le bloc, gâchent le plâtre. J'ai gardé de l'époque où j'étais apprenti des habitudes de maçon. Je suis comme les artistes de la Renaissance : c'étaient des artisans et non de beaux messieurs¹ ». L'exposition offre l'occasion de réfléchir aux spécificités de ces deux domaines et à la manière dont le sculpteur s'est réapproprié certains savoir-faire pour les mettre au service de ses créations, notamment à travers l'assemblage.

¹ Rodin, cité dans *La Meuse*, 1^{er} février 1911. Cité dans Véronique Mattiussi, « L'atelier du sculpteur ».

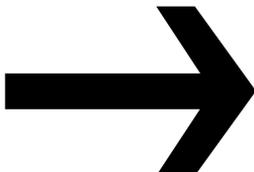
ATELIER ET LABORATOIRE. La métaphore du laboratoire renvoie à la notion d'expérimentation, ressort de réinventions permanentes dans le travail artistique, et au surgissement toujours possible de l'inattendu, susceptible de réorienter une recherche. « L'artiste n'a pas à s'inquiéter des cassures ; généralement, loin de diminuer, elles ajoutent. Du moins elles ne dérangent jamais. Ce sont les réparations qui produisent le désordre. Une cassure est toujours le fait du hasard ; or le hasard est très artiste² ». L'exposition permet de faire comprendre que conception et réalisation ne s'alignent pas dans une suite linéaire préconçue, mais se nourrissent mutuellement.

² Auguste Rodin, *Les Cathédrales de France*, 1914, p.66

RÉCEPTION CRITIQUE ET MODERNITÉ. Les réserves ou les rejets qui ont affecté les œuvres permettent de comprendre les attentes des commanditaires et les limites dont l'époque ne peut admettre le franchissement. La liberté que Rodin manifeste à l'égard du sujet, ses audaces vis à vis du socle, l'affirmation de la matière et des traces de fabrication, l'aspect fragmentaire des figures ou la valorisation de l'inachèvement comptent parmi ces franchissements qui indiquent le chemin de la modernité.

ASPECTS DE LA PHOTOGRAPHIE. L'exploration des tirages de photographies anciennes permet d'étudier la diversité d'usages de ce médium : attester (le modèle de *L'Âge d'airain*), témoigner, illustrer, diffuser, esquisser (tête de *Balzac* redessinée), mettre en scène (l'artiste dans l'atelier), interpréter, créer une vision inédite (*Balzac* par Steichen ou *Pierre de Wissant sans tête et sans bras* par Haweis & Coles).

LA VISITE



Pendant la rénovation de l'hôtel biron, le musée rodin présente les chefs-d'œuvre de sa collection sous l'angle inédit du travail d'atelier et du geste créateur. C'est dans les ateliers d'Auguste Rodin (1840-1917), où travaillent de nombreux assistants, mouleurs et modèles, que l'œuvre du sculpteur se construit et se déploie dans toute son ampleur. Pour restituer cette atmosphère de travail et d'expérimentation, l'exposition présente près de 140 œuvres, dont plus de cent plâtres, exceptionnellement sorties des réserves. Proches de la main de l'artiste, ces études, maquettes et œuvres en cours mettent en lumière le processus de création dans son intensité et sa diversité. De ce «laboratoire de la création» témoignent également les nombreuses photographies que Rodin fait réaliser dans l'atelier tout au long de sa carrière, d'abord pour illustrer les textes de journalistes et de critiques, puis en vue de reproduire et diffuser l'ensemble de son œuvre. Les photographes professionnels, comme Charles Bodmer, Freuler, Victor Pannelier, Jacques-Ernest Bulloz, et amateurs, comme Eugène Druet, se succèdent dans l'atelier, rendant compte chacun à leur manière de la sculpture de Rodin et de son environnement. Rodin ouvre également les portes de son univers à des photographes de l'école pictorialiste, comme Edward Steichen, Stephen Haweis & Henry Coles, qui proposent alors une véritable interprétation de l'œuvre du sculpteur. Le parcours proposé retrace la carrière de Rodin, des débuts aux importantes commandes publiques: *Porte de l'enfer* (1880-1900), monuments dédiés aux *Bourgeois de Calais* (1889), à *Victor Hugo* (1889-1897, 1901), à *Balzac* (1898) ou au peintre *Whistler* (1916, inachevé). Les œuvres achevées en bronze et en marbre sont à découvrir dans le jardin du musée.

COMMISSAIRE GÉNÉRAL:

Catherine Chevillot, conservateur général,
directrice du musée rodin

COMMISSAIRES DE L'EXPOSITION :

Hélène Marraud, attachée de conservation,
chargée des sculptures

Hélène Pinet, chef du service de la recherche,
de la documentation, de la bibliothèque
et des archives

AVERTISSEMENT

Toutes les sculptures exposées font partie des collections du musée Rodin. Sauf mention contraire, elles proviennent de la donation de l'artiste à l'État en 1916. Deux dates sont parfois mentionnées pour une même œuvre: la première renvoie à sa conception, la seconde à sa réalisation matérielle. Toutes les photographies présentées sont des tirages d'exposition réalisés à partir des collections du musée. Les termes techniques signalés par un astérisque * sont définis dans le lexique.

1 – JEUNESSE ET FORMATION

«ÊTRE ARTISAN AVANT D'ÊTRE ARTISTE» A. RODIN

Rodin entre à 14 ans à l'École impériale spéciale de Dessin et de Mathématiques, dite « Petite école », mais échoue au concours d'entrée à l'École des Beaux-Arts. Il réalise des travaux personnels (portraits de proches, *Homme au nez cassé*), dessine au Louvre et suit les cours de Barye. Il se forme dans des ateliers de sculpteurs, dont Carrier-Belleuse, spécialisé dans la production de sculpture décorative, qui le fait entrer à la manufacture de Sèvres. Rodin le suit plus tard à Bruxelles où il exécute des travaux de sculpture décorative monumentale publique (Bourse du commerce) et privée (Cariatides et Atlante du boulevard Anspach). Sa découverte des tombeaux de Michel-Ange, dans la sacristie San Lorenzo à Florence en 1876, marque définitivement son travail. *L'Âge d'Airain* (1877) en témoigne, malgré la polémique suscitée lors de sa présentation à Bruxelles et au Salon à Paris: l'accusation de moulage sur le modèle vivant, démentie plus tard, attire l'attention sur l'exceptionnelle qualité du modelé.



L'HOMME AU NEZ CASSÉ, 1864, terre cuite estampée avec coutures, H. 22,3 cm ; L. 19,1 cm ; P. 18,8 cm, S. 1863



PIÉDESTAL AUX TITANS, Ernest Carrier-Belleuse et Auguste Rodin, conception vers 1878, édition vers 1902 (?) Céramique émaillée, Manufacture de Choisy-Le-Roi, H. 69,5 cm ; L. 45 cm ; P. 45 cm, S. 6739

L'HOMME AU NEZ CASSÉ. « Inspiré par un vieil homme de peine du quartier Saint-Marcel, connu sous le nom de Bibi, cette œuvre commença par être un portrait. Mais Rodin en accentua certains traits, le nez cassé, les rides profondes, la barbe. » « [Ce] masque de l'homme au nez cassé nous entraîne au plus intime du travail de l'atelier. Il ne faut pas oublier l'importance du moulage dans le métier de sculpteur: il permet à ce dernier, s'il le souhaite - et Rodin comprit très vite l'avantage que cela représentait - d'avoir à sa disposition plusieurs épreuves sur lesquelles il peut intervenir de nouveau. Quinze ou dix-sept ans après le modelage original, plusieurs années après la réalisation d'un buste en marbre, Rodin revint ainsi sur l'œuvre: il disposait de plusieurs plâtres, offrant de légères différences mais conservant tous la trace d'accidents - dus au gel de 1865 ou produits au fil de cette période pendant laquelle il changea plusieurs fois d'atelier -, et il les utilisa les uns après les autres. »

PIÉDESTAL AUX TITANS. « À l'issue de sa formation à la Petite École de dessin, Rodin travailla durant plusieurs années pour divers maîtres, dont le plus important fut Albert-Ernest Carrier-Belleuse, qui sut exploiter ses remarquables qualités de modelleur. Ce sculpteur à la mode, célèbre pour sa prolifique production décorative, dirigeait un atelier parfaitement organisé grâce auquel il pouvait répondre à de très nombreuses commandes. Rodin y créa, entre autres, les figures masculines qui ornent ce piédestal conçu par son maître, support d'une vasque décorative éditée à plusieurs exemplaires. La vigoureuse musculature de ces Titans, aux poses tout en torsion, manifeste l'admiration de Rodin pour Michel-Ange. Sous l'influence du grand sculpteur italien, Rodin parvient dès cette époque à conjuguer une

📄 Fiche d'œuvre, site internet du musée Rodin. www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/lhomme-au-nez-casse

📖 Catalogue d'exposition Rodin. L'accident. L'aléatoire. Extrait de la notice rédigée par Antoinette Le Normand-Romain, p.106-107.

observation fine de l'anatomie et un remarquable sens de l'exagération des détails destinée à renforcer l'expression de ses figures. Les corps, ici, expriment une puissance tourmentée tout à fait appropriée pour représenter les Titans de la mythologie, colosses primitifs vaincus par les dieux de l'Olympe 3.»



L'ÂGE D'AIRAIN, 1877, Plâtre,
H. 183 cm ; L. 68,5 cm ; P. 61 cm, S.165.

L'ÂGE D'AIRAIN. « Première œuvre importante de Rodin, réalisée à Bruxelles, cette figure montre déjà toute la maîtrise du sculpteur, son attention à la nature vivante dans l'attitude et le modelé. Un jeune soldat belge, Auguste Neyt, posa pour cette œuvre dépouillée de tout attribut permettant d'identifier le sujet. Elle fut exposée au Cercle artistique de Bruxelles en 1877, sans titre, puis au Salon, à Paris, sous le nom de *L'Âge d'Airain*. La statue, dite aussi *L'Homme qui s'éveille* ou *Le Vaincu*, évoque l'homme des premiers âges. Elle tenait à l'origine une lance dans la main gauche, comme le montre une photographie de Gaudenzio Marconi, mais Rodin choisit de la supprimer pour dégager le bras de tout attribut et donner au geste une ampleur nouvelle. Accusé, lors de son exposition à Paris, de l'avoir moulée directement sur le modèle, Rodin dut prouver que la qualité du modelé de sa sculpture provenait bien d'une étude approfondie des profils et non d'un moulage sur nature. Ses détracteurs finirent par reconnaître la bonne foi du sculpteur. Ce scandale attira cependant l'attention sur Rodin et lui valut la commande de *La Porte de l'Enfer* en 1880 4.»

3 Fiche d'œuvre, site internet du musée Rodin. www.musee-rodin.fr/fr/collections/ceramiques/piedestal-des-titans

4 Fiche d'œuvre, site internet du musée Rodin. www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/lage-dairain

TECHNIQUE: LE MODELAGE

Le modelage est la technique la plus primitive et la plus directe de mise en forme de la terre. À partir de la Renaissance, le modelage occupe une place prépondérante dans le travail du sculpteur. L'œuvre, en plâtre, bronze ou marbre, est réalisée en collaboration, respectivement, avec le mouleur, le fondeur ou le praticien 5. Le modelage se fait autour d'une armature en fil de fer pour les sculptures de grand format. Le sculpteur monte l'œuvre de bas en haut, en écrasant avec ses doigts, un ébauchoir ou une spatule, des boulettes ou des colombins d'argile. Les couches initiales sont assez compactes, les suivantes plus fluides pour mieux adhérer à la masse. Entre deux séances de travail, la terre est enveloppée de linges humides pour garder sa malléabilité. Elle doit être conservée à une température stable car elle risque de se fendre en séchant, qui plus est sous

l'effet d'une forte chaleur, ou de geler et de se casser par grand froid. Paul Gsell évoque dans ses souvenirs la formidable dextérité de Rodin: « Ses mains étaient extraordinairement larges avec des doigts fort courts. Il malaxait la glaise avec furie, la roulant en boules, en cylindres, usant à la fois de la paume et de ses ongles, pianotant sur l'argile, la faisant tressaillir sous ses phalanges, tantôt brutal, tantôt caressant, tordant d'un seul coup une jambe, un bras, ou bien effleurant à peine la pulpe d'une lèvre. C'était un délice de le voir à l'œuvre. La terre s'animait sous ses passes magnétiques 6. » Auguste Rodin se souvient lui aussi de cette époque, et constate qu'avec le temps, il a changé: « Jeune, j'avais une main d'une prodigieuse vitesse; je l'aurais encore, si je le voulais; mais je réfléchis plus. Ma volonté est plus forte. C'est pour cela que je travaille plus lentement. Il n'est du reste pas dans ma nature de me presser 6. »

5 Gsell, Paul, « Auguste Rodin », *La Revue de Paris*, 15 janvier 1918, p.407. Cité dans Véronique Mattiussi, « L'atelier du sculpteur ».

6 Rodin, Auguste, *Éclairs de pensée*, Écrits et entretiens. Entretiens avec Henri Charles Étienne Dujardin-Beaumetz, « L'Apprentissage », p.156.

TECHNIQUE: LE MOULAGE À CREUX-PERDU ET LE MOULAGE À BON-CREUX

Pour passer de l'œuvre en terre à une épreuve en plâtre, et afin d'obtenir de celle-ci des multiples, le mouleur effectue successivement deux types d'opérations. La première est un moulage à *creux-perdu*. Le moule, réalisé avec du plâtre, prend exactement l'empreinte du volume en terre confié au mouleur. Puis comme le nom du procédé l'indique, l'ouverture du moule entraîne, par arrachement, la destruction définitive de son contenu. Il ne subsiste plus désormais de l'œuvre que son empreinte en négatif au creux du moule. Le moule, nettoyé, séché et enduit d'un agent de démoulage, reçoit une première épaisseur de plâtre avant d'être refermé pour la coulée. Après séchage, le dégagement de la première épreuve, dite épreuve originale, est obtenu par la destruction du moule qui l'enserme. L'opération de *décochage* est menée à son terme avec prudence car aucun risque mettant en péril cette première épreuve ne doit être pris. Dans un second temps, le moulage de l'épreuve originale consiste en la fabrication de nombreuses petites pièces en plâtre qui viennent épouser les contours les plus complexes du volume. En s'ajustant rigoureusement les unes aux autres, elles permettent d'ensermer toute la forme et d'en reconstituer l'empreinte exacte. Ce moulage à *bon-creux*, comme son nom l'indique, laisse intacte la forme qui lui sert de gabarit. Lorsque toutes les pièces ont été fabriquées, l'épreuve originale est mise à l'abri et soigneusement conservée. Ce nouveau moule à *pièces*, qui peut être démonté et reconstitué à volonté, permet

de tirer des épreuves multiples. Lors de la coulée du plâtre, les pièces sont maintenues entre elles par une épaisse chape de plâtre. Les épreuves issues d'un moule à pièces sont couvertes d'un réseau de coutures assez serré. Il s'agit des légers reliefs en plâtre situés à la jonction des différentes pièces. Ces traces peuvent être arasées mais Rodin pouvait décider de les conserver, laissant apparaître dans l'œuvre les traces de sa fabrication. Les œuvres de grand format nécessitent plusieurs moules. On procède alors au montage et à l'assemblage des différentes parties à l'aide de plâtre gâché très clair. Les épreuves en plâtre servent à leur tour de modèle pour la fonte d'un bronze (modèle de fonderie) ou la taille d'un marbre (modèle de mise-aux-points). Le moule à bon creux permet aussi de fabriquer, par estampage[✶], une nouvelle épreuve en terre, qui pourra être retravaillée par modelage. Rodin aimait travailler le plâtre et faisait réaliser une série d'épreuves de chaque œuvre sortie de ses mains. Tout en gardant le témoignage de chaque phase de son travail, il disposait ainsi de figures qu'il pouvait modifier à sa guise. Il faisait aussi réaliser en grand nombre des morceaux de parties de corps issues de ses moulages. Ces abattis[✶], tels qu'il les nommait, lui servaient de matériau pour créer de nouvelles figures. Rodin aimait la blancheur des plâtres et n'hésitait pas à en faire tirer un nouveau lorsqu'une épreuve était sale ou endommagée. Il est l'un des derniers sculpteurs à avoir été assisté d'un atelier dans lequel les mouleurs avaient une place particulièrement importante.

TECHNIQUE: LE MOULAGE SUR NATURE

Le moulage sur nature, pure empreinte du sujet, permet de conserver le souvenir d'une personne: masque mortuaire ou main célèbre par exemple. L'élément à mouler est d'abord régulièrement enduit au pinceau avec un corps gras puis recouvert d'une couche de plâtre qui sèche rapidement. On procède par morceau

et à partir de l'empreinte obtenue, on réalise une épreuve en plâtre fidèle à l'original. La seule liberté d'intervention du mouleur réside dans le choix de la pose lorsqu'il s'agit du moulage d'un corps en entier. Un moulage sur nature était considéré au XIX^e siècle comme le travail d'un spécialiste doué d'une grande habileté technique et non celui d'un artiste.

2 – LA PORTE DE L'ENFER, 1880-1900

« LA TERRIBLE PORTE CLOSE » C. MAUCLAIR

Destinée à un musée des Arts décoratifs dont le projet sera abandonné, cette « porte décorative ornée de bas-reliefs représentant la *Divine Comédie* du Dante » est commandée à Rodin selon ces termes en 1880.

Comme Ingres ou Delacroix, le sculpteur s'inspire de *l'Enfer*, la partie la plus sombre, mais aussi la plus expressive, de la trilogie de Dante (1307-1321). La structure générale de la Porte rappelle les portails romans et gothiques chers à Rodin. À l'origine, les vantaux sont compartimentés à la manière des modèles florentins de la Renaissance (baptistère de Ghiberti à Florence). Dès 1881-1883 les figures envahissent peu à peu l'espace, tels Ugolin ou les amants tragiques Paolo et Francesca (préfiguration du Baiser) emportés dans un tourbillon qui évoque les cercles de l'enfer. Au centre du tympan, le *Penseur*, alias Dante, le créateur ou le poète, médite sur la tragique destinée des damnés. Exposée une seule fois, en 1900, dans sa version « minimale » (sans les figures), le monument inabouti de la *Porte* est pour Rodin un répertoire de formes et l'œuvre d'une vie.



LE BAISER, vers 1882, Marbre,
H. 181,5 cm ; L. 112,5 cm ; P. 117 cm,
S.1002 /Lux.132.

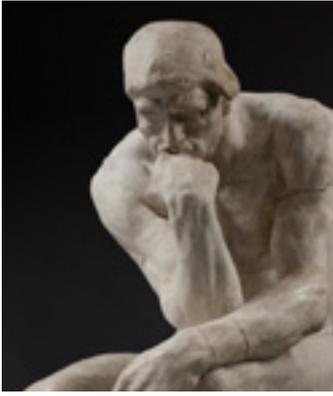
LE BAISER. Marbre commandé à Rodin par l'État en 1888 et livré en 1898 ; taillé en partie par le praticien [✂] Turcan. Entré au musée du Luxembourg en 1901 ; attribué au musée Rodin en 1919. « *Le Baiser* représentait à l'origine Paolo et Francesca, personnages issus de *La Divine Comédie*, poème de Dante Alighieri (1265-1321). Tués par le mari de Francesca qui les avait surpris en train de s'embrasser, les deux amoureux furent condamnés à errer dans les Enfers. Ce groupe, conçu tôt par Rodin, dans le processus créatif de *La Porte de L'Enfer*, figura en bonne place au bas du vantail gauche, face à Ugolin, jusqu'en 1886, date à laquelle le sculpteur prit conscience que cette représentation du bonheur et de la sensualité était en contradiction avec le thème de son grand projet. Il en fit alors une œuvre autonome et l'exposa dès 1887. Le modelé souple et lisse, la composition très dynamique et le thème charmant valurent à ce groupe un succès immédiat. Aucun détail anecdotique ne venant rappeler l'identité des deux amants, le public le baptisa *Le Baiser*, titre abstrait qui traduit bien son caractère universel. L'État français en commanda une version agrandie en marbre que Rodin mit près de dix ans à livrer. Ce n'est qu'en 1898 qu'il accepta d'exposer ce qu'il appelait son *grand bibelot* en pendant de l'audacieux *Balzac*, comme pour mieux faire accepter ce dernier [✂]. »

[✂] Fiche d'œuvre, site internet du musée Rodin. www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/le-baiser



LA PORTE DE L'ENFER, TROISIÈME MAQUETTE, 1881, Plâtre, H. 111,5 cm ; L. 75 cm ; P. 30 cm, S. 1189.

LA PORTE DE L'ENFER, TROISIÈME MAQUETTE. « La troisième maquette de *La Porte de l'Enfer* est très proche de la composition finalement retenue par Rodin. Comme le montrent plusieurs dessins de la même époque, le sculpteur avait rapidement réduit le nombre des panneaux de dix à huit, avant de renoncer au compartimentage des vantaux. L'organisation de *La Porte* emprunte une partie de ses caractéristiques à l'art gothique : au milieu se dresse un trumeau couronné d'une figure sur chapiteau, *Le Penseur*, logé dans une sorte de tympan. Toutefois, c'est surtout à la Renaissance que l'œuvre fait référence, avec sa composition en lignes orthogonales, ses pilastres ornés et son entablement à modillons. On



LE PENSEUR SUR ÉLÉMENT DE CHAPITEAU, 1881-1882, Plâtre, modèle de fonderie, réalisé probablement vers 1925, H. 90 cm ; L. 55 cm ; P. 55 cm, S. 3469.



UGOLIN, vers 1881, Plâtre, H. 50,5 cm ; L. 23,5 cm ; P. 47,5 cm, S. 2391.



LA GRANDE OMBRE, 1904, Plâtre gomme-laqué, modèle de fonderie pour fonte au sable, agrandissement. Le bras a été découpé pour les besoins de la fonte et n'a pu être remis en place à cause de son poids. H. 195 cm ; L. 113 cm ; P. 57 cm, S. 3969.

reconnaît parmi les principaux groupes esquissés sur les vantaux *Le Baiser* à gauche, et *Ugolin dévorant ses enfants*, à droite, dans une version plus proche des études dessinées que de l'œuvre finale. Ce plâtre résulte du moulage d'une terre crue, celle-là même sur laquelle travaillait Rodin, et présente sans doute l'une des dernières étapes de sa réflexion.»

LE PENSEUR SUR ÉLÉMENT DE CHAPITEAU. «Juché sur un chapiteau, ce Penseur se présente à nous comme il le fait dans *la Porte de l'Enfer*, au milieu du tympan. Il apparaît dans cette position dès la troisième maquette, qui permet de comprendre que ce chapiteau est le dernier reste d'un pilastre placé alors entre les vantaux de *la Porte*, et que *le Penseur* couronnait. L'attitude de ce personnage s'inspire à la fois de la pose méditative du Laurent de Médicis sculpté par Michel-Ange pour la nouvelle sacristie San Lorenzo (Florence, 1519-1534) et celle, tourmentée, de l'Ugolin de Carpeaux (musée d'Orsay, 1864). Dans le contexte de *la Porte*, *le Penseur* représente Dante, l'auteur de la *Divine Comédie*, qui se penche sur les cercles des Enfers pour y contempler les damnés qui se débattent en vain, soumis à des supplices variés. Ce faisant, l'écrivain médite en fait sur sa propre création, et l'on doit y voir une image du poète, au sens étymologique de «créateur». D'une certaine manière, dans un jeu de miroir, *le Penseur* est donc en même temps une sorte de portrait allégorique du sculpteur réfléchissant à sa création. Comme pour un grand nombre de figures, Rodin fit ensuite du *Penseur* une œuvre autonome en remplaçant le chapiteau par un tertre. C'est dans sa version agrandie en 1903 qu'il devint l'une des sculptures les plus célèbres au monde. Le passage à l'échelle monumentale lui ôta tout lien avec *la Porte de l'Enfer* et avec Dante: *Le Penseur* représente désormais une image universelle de l'Homme plongé dans sa pensée, soucieux mais se préparant à l'action, comme son corps vigoureux le lui permet.»

UGOLIN. «Rodin fut certainement impressionné par l'Ugolin de Jean-Baptiste Carpeaux (1861, musée d'Orsay), célèbre groupe dramatique dont le sujet est tiré de *La Divine Comédie* de Dante. Vingt ans plus tard, après avoir reçu la commande de *La Porte de l'Enfer*, il dessina plusieurs fois ce thème dantesque cher à ses aînés romantiques: fait prisonnier, rendu fou par la faim, Ugolin dévore ses enfants morts, ce qui lui vaut la damnation. Dans son groupe pour *La Porte de l'Enfer*, Rodin représente le drame juste avant qu'il n'atteigne son paroxysme: Ugolin [présenté ici de façon isolée] rampe sur le corps de ses enfants mourants mais il n'a pas encore totalement cédé à ses

pulsions bestiales. Nu, grimaçant, à genoux, cet homme désespéré touche le fond de la dignité humaine; une pose aussi humiliante est profondément originale dans l'art de cette époque. Rodin plaça Ugolin, avec ses enfants en bonne place dans *La Porte*, puis choisit d'en faire également une œuvre autonome.»

Fiche d'œuvre, site internet du musée Rodin. www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/la-porte-de-lenfer-troisieme-maquette

Catalogue d'exposition *Corps et décors, Rodin et les arts décoratifs*. Extrait de la notice rédigée par François Blanchetière, p. 150.

Fiche d'œuvre, site internet du musée Rodin. www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/ugolin-et-ses-enfants

LA GRANDE OMBRE. «Dans la *Divine Comédie* de Dante, les ombres, c'est-à-dire les âmes de trois damnés, se tiennent à l'entrée des Enfers et désignent une inscription sans équivoque : «Vous qui entrez, abandonnez toute espérance.» Rodin fit plusieurs études d'Ombres, et finit par assembler trois figures identiques qui semblent ainsi tourner autour d'un même point. Il les plaça au sommet de *La Porte*, d'où elles dominent le spectateur, puis les fit agrandir pour créer un groupe monumental autonome. Comme pour *Adam*, dont *Les Trois Ombres* reprennent la pose douloureuse, l'influence des œuvres de Michel-Ange est ici évidente. L'exagération de l'inclinaison de la tête est telle que les cous et les épaules dessinent pratiquement une seule ligne. C'est par de telles déformations anatomiques que Rodin atteignait à une puissance expressive sans égale à son époque 📖.»

📖 Fiche d'œuvre, site internet du musée Rodin.
www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/les-trois-ombres

TECHNIQUE: LA TAILLE DU MARBRE

Les procédés de taille avec mise-aux-points à la machine ou avec mise-aux-points aux trois compas permettent de passer du modèle en plâtre à l'œuvre en marbre. Le principe consiste à reporter, du modèle en plâtre au bloc de marbre, un ensemble de points de repère, en déterminant pour chacun d'eux la profondeur à creuser. La machine à mettre aux points permet uniquement des traductions à même échelle. La méthode utilisant les compas, dont l'écartement des branches peut varier selon un même coefficient à chaque report, permet l'agrandissement ou la réduction. La taille d'un marbre, longue et fastidieuse, est le fait de collaborateurs talentueux : les metteurs aux points, qui préparent le travail depuis la phase d'approche jusqu'à la mise aux points justes ; le praticien, qui *traduit* l'œuvre jusqu'à sa finition, d'après le modèle confié par l'artiste et en respectant ses indications en cours de réalisation. La machine à mettre aux points est un outil ayant la forme renversée d'un grand « T ». Trois tiges perpendiculaires permettent de la fixer dans trois points situés aux mêmes emplacements sur le modèle et sur le marbre. Ces points de basement forment un triangle : pour un buste par exemple, le haut du crâne et les épaules. Du plâtre au bloc et du bloc au plâtre, la machine peut ainsi être déplacée, replacée et fixée, jusqu'à plusieurs centaines de fois, sur un basement fiable. La partie active de la machine est un bras mobile situé sur l'axe vertical du T, capable d'être articulé

dans toutes les directions et terminé par une longue aiguille. Le metteur aux points place l'aiguille sur un point de repère, bloque la position à l'aide d'un butoir, déplace la machine sur le marbre. Pour faire affleurer l'aiguille à la surface du bloc, il la fait reculer autant que nécessaire. La longueur du recul lui indique la distance à creuser. L'aiguille lui sert ensuite de sonde pour évaluer l'avancée du creusement. Avec la méthode des trois compas chaque point à reporter est mis en rapport avec des points intermédiaires fixes, sorte de gros clous appelés chefs-points. Placés sur les parties les plus en saillie du modèle en plâtre, ils sont positionnés suivant les mêmes coordonnées sur le marbre dégrossi. Les points à reporter, dits points secondaires, sont matérialisés au crayon par des petits points, cercles ou croix. Les mesures prises sur le plâtre avec les compas, dont les branches sont courbes, sont reportées sur le marbre. Le point à atteindre est recherché dans la profondeur, à l'endroit précis où, en creusant, les trois arcs de cercle doivent se rejoindre. Les marques laissées sur le marbre à l'emplacement de chaque creusement sont destinées à être arasées lors de la finition. Mais il n'est pas rare de les voir encore sous la forme de petits trous car Rodin décide souvent de laisser au marbre un volume légèrement supérieur à celui du plâtre, surtout en cas d'agrandissement. Ces marques sont repérables sur le marbre du *Baiser* monumental 📖.

L'ATELIER DU DÉPÔT DES MARBRES

«Il a plusieurs ateliers; les uns, plus connus, où le trouvent les visites et les lettres, d'autres, perdus, dont personne ne sait rien. Ce sont des cellules, des pièces vides et pauvres, pleines de poussière et de grisaille.»

↳ Rainer-Maria Rilke,
Auguste Rodin, Paris, 1928.

«Au 182 de la rue de l'Université, dans le VII^e arrondissement de Paris se situait le dépôt des Marbres et ses ateliers que l'État réservait aux «nouveaux génies» qu'il honorait de ses commandes. Rodin s'y installa en 1880, lorsqu'il reçut commande d'une Porte destinée au musée des Arts Décoratifs, et en fit son atelier principal. Les espaces les plus vastes étaient réservés aux œuvres les plus prestigieuses et de grandes dimensions. Rodin se vit attribuer l'atelier «M» qu'il partagea avec le sculpteur Joseph Osbach puis quelques années plus tard, le «H» et le «J», à proximité de son ami Jean-Paul Laurens et du très médaillé Eugène Guillaume. Il les conserva jusqu'à sa mort. «Il en est de célèbres, pimpants et mondains - décrivait Edouard Rod - encombrés d'élégances artificielles, d'étoffes, de bibelots, de potiches, de trophées, avec des recoins mystérieux, des poufs abrités sous des baldaquins, des *buen-retiro* derrière des portières. Il en est d'immenses, hauts comme des nefs de cathédrales, avec des galeries, où l'on donne des fêtes. Il en est de coquets. Il en est qui sont d'une austérité voulue. Il en est même quelques-uns qui sont d'une austérité sincère.» L'atelier de Rodin n'avait rien de mystérieux, mais la présence de toutes ces œuvres en devenir et de leur créateur en faisait un lieu fantasmé. Le matériel lourd et encombrant du sculpteur nécessitait beaucoup d'espace. L'accumulation «des morceaux en préparation» selon les termes de Léon Maillard, de ses essais et de ses ébauches de terre dormant sous des linges humides, des moulages en plâtre de têtes, de bras, de torsos et de jambes, de groupes en marbre en cours d'exécution ou de bronzes fraîchement patinés plantait le décor d'un espace résolument laborieux, bruyant et poussiéreux. Des toiles et des gravures de ses amis étaient accrochées sur les murs éclaboussés de plâtre. Sur une table, près de la fenêtre, Rodin avait coutume d'abandonner lettres et journaux. Le confort était précaire: des chaises, des fauteuils fatigués et un piano constituaient son mobilier. Un mythique poêle de fonte, commun à tous les ateliers du XIX^e siècle, ne suffisait pas à réchauffer l'air et ce lieu, mal isolé, demeurait toujours trop froid l'hiver. Son élève, le sculpteur tchèque Josef Maratka se souvint toujours des économies permanentes de charbon. Seule la présence du maître assurait que l'atelier serait chauffé. Pour accéder à ce lieu, à la fois de travail, d'exposition et de rendez-vous mondains, il fallait traverser une vaste cour plantée d'arbres et incroyablement calme, parsemée de blocs de marbre dans l'attente de leur sort. Le samedi, des collectionneurs, des politiques, de riches particuliers venus du monde entier, des amateurs et des curieux empruntaient la voie sacrée qui les conduisait jusqu'au maître. [...]

→MATTIUSSI, VÉRONIQUE,
«Dans l'atelier du sculpteur»,
Rodin, p. 133-134.

«UNE AUTORITÉ TRANQUILLE ET SINGULIÈRE»

«Il surgit, petit avec ses épaules lourdes et sa tête énorme, avec l'attitude d'un lion au repos» décrivait Camille Mauclair en 1904. On ne voit que le haut du torse et cette tête au nez fort, à la flottante barbe grise, au front surplombant: deux petits yeux d'un gris très clair s'ouvrent, plus clairs que la peau du visage. L'impression première est celle d'un organisme vraiment léonin, tout en buste, ramassé, les jambes courtes, les mains fortes mais non sans finesse - et cette impression de puissance, accentuée par la démarche roulante sous les hanches, l'aspect minéral du front tourmenté sous les cheveux en brosse rude, l'épaisseur osseuse du nez aquilin et enfin la torsion massive de la barbe, est pourtant démentie par le pli ironique et réticent de la bouche, le regard myope, timide, naïf, pénétrant et malicieux (un des regards les plus composites que j'aie vus), et la voix enfin, sourde, nuancée avec difficulté, mêlée d'inflexions graves puis tout à coup revenant à une prononciation dentale, dont certains hochements de tête très particuliers modifient encore le sens et l'intention dans la causerie. Un simple: il apparaît tel, et cordial sans enjouement, courtois, précis et réservé. Peu à peu l'impression dominante, qui était d'abord celle de la timidité, devient celle d'une autorité tranquille et singulière. Rien, en cet homme, n'est emphatique, mais rien non plus n'est gauche; on était porté, en entrant, au respect déférent, de par tout ce qu'on savait de la gloire et de l'œuvre. Ce respect s'impose progressivement devant l'homme lui-même, qui pourtant ne pontifie jamais et semblerait plutôt morne qu'inspiré. Une immense énergie latente émane de ses gestes sobres, et se révèle par toute la mesure qui les

commande. La lenteur même de son langage, la sobriété absolue des termes, donne à ce que dit Rodin une valeur spéciale, et c'est un des hommes dont les pauses, dans l'explication, sont les plus significatives. [...] Et graduellement on découvre sous la simplicité foncière de Rodin des traits qui restaient cachés d'abord ; il est ironique, sensuel, nerveux, inquiet.»

TECHNIQUE : LA FONTE DU BRONZE

À LA CIRE PERDUE. La fonte à la cire perdue permet de passer du modèle en plâtre à une épreuve en bronze, et d'exécuter plusieurs fontes à partir d'un même modèle. L'épreuve obtenue présente l'avantage d'être creuse, ce qui en allège le poids et le coût.

La première opération de moulage consiste à prendre l'empreinte du modèle. On utilise un matériau souple, capable de se figer tout en conservant son élasticité, tel que la gélatine. Cette qualité permet de ne pas altérer le modèle lors du démoulage. Les plâtres qui ont servi de modèles de fonderie sont facilement reconnaissables à la couleur brunâtre de la gomme-laque dont ils ont été enduits pour faciliter cette opération.

Les modèles de grande dimension sont traités en plusieurs morceaux. La première épreuve, fabriquée en matériau réfractaire, est réduite de quelques millimètres d'épaisseur et replacée dans le moule, telle un noyau, maintenu par des tiges métalliques. Dans l'espace ainsi créé à l'intérieur du moule on coule de la cire liquide, qui refroidit et durcit. Le moule est cassé, l'intérieur formé par la gélatine est nettoyé et rangé pour une éventuelle réutilisation. L'épreuve en cire, qui contient toujours son noyau, est retouchée à l'aide de petits outils, jusqu'à la rendre parfaitement fidèle à l'original : c'est le réparage. S'il le souhaite, l'artiste peut encore intervenir pour opérer de légères corrections, accentuer un effet et signer. C'est à ce moment aussi que l'on inscrit dans la cire le numéro du tirage et le cachet

de la fonderie. Tout autour de l'épreuve en cire, on construit un réseau de tiges, également en cire. L'ensemble est recouvert d'une enveloppe de terre réfractaire, la chamotte, consolidée de treillage. Le moule de coulée est introduit dans un four. La cire liquéfiée s'écoule : c'est le décirage. À l'intérieur du moule, la place occupée par la cire est libérée. Selon leur disposition, les tiges sont devenues : les égouts, par lesquels la cire a été évacuée ; les jets, qui vont recevoir le bronze en fusion ; et les événements, qui permettront à l'air de s'échapper. Le moule, encore renforcé par un manteau de sable et de grenaille métallique, est descendu dans la fosse de coulée. Le bronze versé en fusion (1 200 degrés) doit s'écouler rapidement dans l'ensemble du moule lors de la coulée. Lorsque le bronze est refroidi, on brise le moule et on dégage la totalité de la gangue réfractaire. Commence alors un long travail de finition : coupe du réseau d'alimentation, émiettement et retrait du noyau, ciselure et polissage de la surface. Enfin, pour protéger le bronze des attaques ultérieures, on l'altère artificiellement à l'aide d'oxydes qui corrodent légèrement sa surface et la colorent d'une tonalité brune, verte, bleue ou noire : la patine. La technique de la fonte au sable, devenue de plus en plus rare aujourd'hui, était aussi utilisée à l'époque de Rodin. On y retrouve le principe de coulée du bronze autour d'un noyau, réduit en épaisseur après prise d'empreinte sur un modèle en plâtre. Au final, l'œuvre en bronze est également creuse.

3 —

MONUMENT DES BOURGEOIS DE CALAIS, 1884-1889

« SIX HOMMES D'ABNÉGATION » C. MAUCLAIR

Ce n'est pas un héros magnifique que célèbre Rodin, mais le sacrifice collectif de six notables de Calais, partant remettre les clefs de la ville au roi d'Angleterre victorieux, au terme du siège de 1346-47 lors de la guerre de Cent ans. Ce monument est commandé à Rodin en 1884 par la ville de Calais qui souhaite ainsi réaffirmer l'identité de la ville, menacée par un rapprochement avec la commune voisine de Saint-Pierre.

Rodin donne à chaque figure, étudiée nue avant d'être drapée de la tunique du condamné, un geste et un mouvement particuliers - du désespoir à l'abandon, de la confiance à la résignation - mais le sentiment dramatique est jugé excessif par le comité. Les têtes et les mains, dotées d'une grande puissance d'expression, sont étudiées à part, puis par la suite réutilisées, réduites ou agrandies. Le monument réalisé est installé en 1895 sur la place de l'hôtel de ville de Calais, sans toutefois respecter le souhait de Rodin qu'il soit présenté très haut - pour qu'il se détache sur le ciel - ou sur le sol, « à même les dalles de la place, comme un vivant chapelet de souffrance et de sacrifice » (Rodin).



MONUMENT DES BOURGEOIS DE CALAIS, DEUXIÈME MAQUETTE, juillet 1885, Plâtre ; œuvre installée dans l'exposition à partir de janvier 2015, photographie de Béatrice Hatala.

MONUMENT DES BOURGEOIS DE CALAIS, DEUXIÈME MAQUETTE. « Alors que la première maquette avait provoqué un véritable enthousiasme à Calais, la deuxième fit l'objet de critiques [...] Le journal *Le patriote* (de Calais) lui reconnaissait un mérite immense, son originalité, mais il regrettait que le sentiment qui se dégage du groupe soit celui « d'une douleur, d'un désespoir, d'un affaissement sans borne » alors qu'il aurait aimé y trouver « de la résignation dans la satisfaction du service rendu par Eustache à ses concitoyens, et un peu de fierté dans son dévouement » Il déplorait également que la composition ait la forme d'un cube « dont l'effet est des plus disgracieux », au lieu de la pyramide habituelle, la pyramide c'est-à-dire la composition couramment adoptée pour ce genre de monument, mettant en valeur le personnage principal entre deux figures secondaires placées plus bas. Rodin répondit dans le même journal, qu'admirateur du « sublime » de l'époque gothique, il avait choisi « de dire sa sculpture dans l'époque de Froissart » et que, pour cette raison, il avait refusé la pyramide trop conventionnelle et qui immobilise... »

« Rodin comme ses prédécesseurs et ses contemporains, avait bien conscience de l'importance du socle. Il en explora toutes les possibilités qu'il s'agisse du monument public, du portrait ou de la sculpture autonome, et il alla même par deux fois au moins jusqu'à le remettre en cause : en 1893, alors que la ville de Calais se préoccupait enfin d'installer les *Bourgeois de Calais*, il proposa de les présenter presque au niveau du sol. [...] Au lieu de représenter un épisode précisé dans le temps, que les costumes, le décor, les gestes des personnages auraient pu aider à reconnaître, il avait préféré suggérer les sentiments des héros de cette histoire. Il devenait tout naturel de vouloir les placer sur le même plan que les Calaisiens modernes plutôt que sur un socle les détachant de l'univers contemporain, comme il était de règle pour un monument public... »

Le Normand-Romain, Antoinette, *Rodin, Les Bourgeois de Calais*, p. 22.

Catalogue d'exposition *La sculpture dans l'espace Rodin, Brancusi, Giacometti*. Extrait de la notice rédigée par Antoinette Le Normand-Romain, p. 15.



PIERRE DE WISSANT (TERRE) NU DANS L'ATELIER, PHOTOGRAPHIE DE CHARLES BODMER, vers 1886, Ph. 3295

PIERRE DE WISSANT (TERRE) NU DANS L'ATELIER. «Rodin commence à travailler aux grands modèles dans cet atelier du 117 boulevard de Vaugirard dont Edmond de Goncourt a décrit «[les] murs éblouissants de plâtre, [le] malheureux poêle de fonte, la froide humidité venant de toutes ces grandes machines de terre mouillée, enveloppée de loques». Les figures définitives [des Bourgeois de Calais] assez différentes des maquettes, furent exécutées directement en grandeur nature, et nues, selon la méthode traditionnelle. «J'aime mes nus, c'est-à-dire le dessous qui est fait et que je fais mettre au point pour ne pas perdre de temps. Vous voyiez (sic) que c'est ce qu'on ne voit pas et qui est le principal, qui est terminé» écrit Rodin à Dewavrin (maire de Calais) dès le 14 juillet 1885. [...] Le 11 janvier 1886, Rodin annonça que «sur six figures j'en ai trois très avancées et les trois autres se montent.» Il les faisait photographier au fur et à mesure, retouchant les épreuves à la plume pour mieux se rendre compte de l'effet que produiraient

les bronzes en plein air. C'est ainsi que l'on peut suivre son travail sur les trois premiers bourgeois, *Eustache de Saint Pierre, Jean d'Aire et Pierre de Wissant*: des nus modelés avec une précision anatomique qui est encore celle de *l'Âge d'Airain* ou de *Saint Jean-Baptiste*, émane une énergie qui est due en partie à la puissance des membres³.»

³ Le Normand-Romain, Antoinette, *Rodin, Les Bourgeois de Calais*, p. 25-26.

FACE AUX MODÈLES

«Je ne puis travailler qu'avec un modèle. La vue des formes humaines m'alimente et me reconforte. J'ai pour le nu une admiration infinie, un culte⁴.»

«Les modèles demeuraient les acteurs indispensables à la naissance de l'œuvre. Rodin recrutait partout, chez les professionnels ou dans la forte communauté de paysans italiens mais aussi au hasard de ses rencontres. «Certes les nymphes ont existé - griffonnait-il dans ses notes personnelles; on suit leur traces; elle sont maintenant modèles dans les ateliers.» Sur ses propres cartes de visites, il inscrivait phonétiquement leur nom qu'il faisait le plus souvent suivre d'une mention personnelle, un détail physique qui l'aiderait plus tard à les visualiser. «Mlle Octavie Lhonneur, belle rousse» - «Jeanne Charlier, grosse» - «Charles Collucci, très beau» - «Octave Deriaz, beau antique» - «Marguerite Leclerc, jolie cuisse». Il archivait aussi les photographies de vieillards à l'allure noble, de femmes ou d'enfants qui sollicitaient des séances de pose dans leur correspondance. Autant d'informations que les secrétaires consignaient avec soin, en de longues listes, dans des répertoires d'adresses.

Comme Carpeaux ou Degas, il souhaitait éviter les poses avantageuses et cherchait les moyens de capter l'essentiel, l'authenticité des attitudes, en incitant ses modèles à évoluer librement. «J'ai l'habitude de laisser mes modèles errer sans vêtements dans mon atelier - confiait-il à Paul Gsell. Ils marchent ou se reposent. A les voir ainsi vivre nus autour de moi, je me suis familiarisé avec tous leur mouvements.» Il avait ses favoris. «Il en est deux surtout avec lesquelles j'ai longtemps travaillé, et qu'il me semble revoir toujours - se remémorait le sculpteur - deux italiennes, l'une brune, l'autre blonde. Elles étaient sœurs [il s'agissait d'Anna et Adèle Abbruzzesi], et toutes deux la perfection de natures absolument opposées. L'une était superbe, dans sa force sauvage. L'autre avait cette beauté souveraine que tous les poètes ont chantée». Plus loin il évoquait Pignatelli: «Un matin, on frappe à l'atelier; je vois entrer un Italien accompagné par un de ses compatriotes, qui avait déjà posé pour moi. C'était un paysan des Abruzzes arrivé la veille de son pays natal, et qui venait se proposer comme modèle. En le voyant, je fus saisi d'admiration; cet homme fruste, hirsute, exprimait dans son allure, dans ses traits, dans sa force physique, toute la violence, mais aussi tout le caractère mystique de sa race. Je pensai immédiatement à un Saint Jean-Baptiste, c'est-à-dire à un homme de la nature, un illuminé, un

→MATTIUSSI, VÉRONIQUE, «Dans l'atelier du sculpteur», *Rodin*, p. 134-138.

⁴ Rodin cité par Henri Charles Étienne Dujardin-Beaumetz, *Entretiens avec Rodin*, p. 63.

croyant, un précurseur venu pour annoncer un plus grand que lui. Le paysan se déshabille, monte sur la table tournante comme s'il n'avait jamais posé; il se campe, la tête relevée, le torse droit, portant à la fois sur les deux jambes, ouvertes comme un compas. Le mouvement était si juste, si caractérisé et si vrai que je m'écriai: Mais c'est un homme qui marche! Je résolus immédiatement de faire ce que j'avais vu.»

5 Rodin, Auguste, *Éclairs de pensée*, Écrits et entretiens. Entretiens avec Henri Dujardin-Beaumetz, Les profils, p.98

TECHNIQUE : LA MÉTHODE DES PROFILS.

Rodin installe son modèle sur un support pivotant, et sa terre, à hauteur de regard, sur un autre support également mobile. En les faisant tourner simultanément il peut sans cesse comparer et ajuster le contour du modèle et celui de sa terre. Il nomme ce contour «profil» et le définit comme la ligne qui sépare le plein (de la forme) du vide qui l'entoure. Rodin est capable de travailler sur plus de cent profils à la fois. «Lorsque je commence une figure, je regarde d'abord la face, le dos, les deux profils de droite et de gauche, c'est-à-dire ses profils sous quatre angles; puis, avec la terre, je mets en place la grosse masse telle que je la vois. Je fais ensuite les intermédiaires, ce qui donne les profils vus de trois quarts. Je recommence. Je serre les profils de plus en plus, et je les épure. [...] Comme le corps humain a des profils à l'infini, je les multiplie autant que je

le puis ou que je le juge utile 5.»

Rodin rappelle les origines de ce procédé, auquel il donne une portée esthétique: «Je procède méthodiquement par l'étude des profils du modèle que je copie, car il importe de retrouver dans l'œuvre la force et la fermeté de la nature; la traduction du corps humain par l'exactitude de ses profils donne des modelés nerveux, solides, abondants et fait surgir la vie de la vérité. J'ai toujours appliqué cette méthode; c'est avec elle que j'ai fait *L'Homme au nez cassé*; j'avais alors 24 ans; [...] J'avais beaucoup dessiné avant de modeler; pour faire le mieux possible, dès ma première étude j'ai appliqué naïvement sur ma terre ce que je savais de dessin, et cela m'a conduit rapidement à voir les profils, à les comprendre et à les traduire; la méthode n'est pas nouvelle: c'est celle des statuaire de l'antiquité; mais elle est bien oubliée aujourd'hui 6.»

6 *ibid*, p.99



PIERRE ET DE JACQUES DE WISSANT, MAIN DROITE, vers 1885-1886, Terre cuite, H. 33,8 cm; L. 16,5 cm; P. 14,1 cm, S. 1360.

PIERRE ET DE JACQUES DE WISSANT, MAIN DROITE. «Rodin travaille séparément les mains de certains *Bourgeois de Calais*, de manière à leur donner un pouvoir d'expression plus important. Il utilise les mêmes mains droites et gauches pour les deux frères Pierre et Jacques de Wissant, mais l'effet obtenu est très différent d'un personnage à l'autre. La main droite de Pierre de Wissant entraîne le geste vers le haut, en signe d'abnégation; celle de Jacques revient vers le visage, en un sentiment de doute et d'interrogation. Isolée de la figure, la main forme un tout en soi, non pas une simple étude ou un fragment. Lorsque Rodin choisit de la monter à la verticale sur un socle de bois, il en fait un objet de présentation, qui a sa valeur propre et son autonomie. C'est encore cette main droite que Rodin réutilise dans *La Main de Dieu*, plaçant à l'intérieur les petites figures d'Adam et Ève qui paraissent émerger du limon. De cette œuvre, devenue l'emblème de toute création, Bernard Shaw déclarait à l'intention de Rodin: «La Main de Dieu est sa propre main 7.»

7 Fiche d'œuvre, site internet du musée Rodin. www.museerodin.fr/fr/collections/sculptures/pierre-et-jacques-de-wissant-main-droite



MAIN SUSPENDUE À UN SUPPORT (PLÂTRE), photographie de D. Freuler Ph. 262.

MAIN SUSPENDUE À UN SUPPORT. « Dans l'expérimentation de son œuvre, Rodin eut également recours à la photographie, par l'intermédiaire de Freuler notamment : ce dernier fixa l'image de la main gauche en terre de Pierre et Jacques de Wissant suspendue au bout d'un fil permettant à Rodin d'en étudier avec le maximum de justesse le mouvement tombant qu'il souhaitait lui donner. Il y a quelque chose d'un peu morbide dans cette main sans vie aux doigts repliés, parfois cassés, qui pend sans corps, mais c'est bien par l'étude de ce « morceau » détaché de l'ensemble que Rodin parvint ensuite à donner un geste plus sûr et plus vrai à sa figure. Plus tard, vers 1950, Albert Rudomine réalisa des vues plus poétiques de ces mains de Pierre et Jacques de Wissant, les disposant à la verticale, les doigts ouverts, comme en bouquet sur lequel venaient jouer l'ombre et la lumière. »

Marraud, Hélène, Rodin, *La main révèle l'homme*, p. 13-14.



ASSEMBLAGE DE TÊTES ET MAINS DE LA RÉDUCTION DES BOURGEOIS DE CALAIS, SURMONTÉ D'UNE FIGURE AILÉE, vers 1900 ? Plâtre, H. 24 ; L. 28 ; P. 23,5 cm , S. 403.

ASSEMBLAGE DE TÊTES ET MAINS DE LA RÉDUCTION DES BOURGEOIS DE CALAIS, SURMONTÉ D'UNE FIGURE AILÉE. « Avec l'assemblage des réductions des têtes de Jean d'Aire, Jean de Fiennes, Pierre de Wissant, et de mains, surmonté d'une femme ailée, Rodin semble poser une énigme. Quel sens voulut-il donner à cet ensemble de visages identifiés, et de mains coupées, dont le caractère morbide, presque visionnaire, est accentué par la réduction et la répétition de têtes identiques qui apparaissent deux fois ? Faut-il y voir une allégorie de « la France veillant ses morts », et rattacher la composition aux œuvres évoquant la guerre franco-prussienne de 1870 ? [...] Serait-ce un élargissement au plan national de la notion de sacrifice contenue dans le thème des *Bourgeois* ? »

Marraud, Hélène, Rodin, *La main révèle l'homme*, p. 60-61.

Henri-Charles-Etienne Dujardin-Beaumetz, *Propos de Rodin*, Paris, 1913, rééd. 1992, p. 15

LA VIE DES FORMES: L'ASSEMBLAGE

À partir d'œuvres déjà exécutées dont il multiplie les tirages en plâtre, Rodin constitue un répertoire de formes qu'il peut à sa guise articuler et désarticuler, démonter et remonter. En cela, dès les années 1880, il reprend et renouvelle sur un mode expérimental et en toute liberté, les procédés des sculpteurs ornemanistes pour lesquels il a travaillé dans sa jeunesse. À travers l'assemblage, il dispose sans contrainte de ses figures et les juxtapose dans des compositions inattendues : « Quand les

figures sont bien modelées, elles s'approchent l'une de l'autre et se groupent d'elles-mêmes. », dit-t-il. Des œuvres produites de cette manière ont déjà été exposées avant 1900, mais à cette date, quand il expose dans le pavillon qu'il a fait construire place de l'Alma en marge de l'Exposition Universelle, ce sont des œuvres d'une liberté inédite qu'il révèle au public. Ce travail de recherche élaboré dans le secret de l'atelier est, à la fin de sa vie, un des aspects les plus novateurs de la démarche créative de Rodin.

LA VIE DES FORMES: LES ABATTIS

« Sous le terme d'abattis, Rodin désignait ces « morceaux » auxquels il tenait tant, petits bras, têtes, jambes, mains et pieds, qu'il modelait en terre avant de les faire mouler

en plâtre, en de nombreux exemplaires. Il obtenait ainsi un répertoire de formes dans lequel il n'hésitait pas à puiser pour compléter ses figures fragmentaires, recomposant de manière inédite groupes et assemblages.

Cette manière de travailler nous plonge au cœur du processus de création de Rodin, qui tel un démiurge composait, décomposait et recomposait sans cesse. Les petits bras donnent également une idée de la richesse

des attitudes – bras tendus ou coudés, main fermée, ouverte, poignet cassé – et de l'immense inventivité de Rodin, qui partait toujours de la réalité pour donner vie à ses créations.

L'ARTISTE AU TRAVAIL

« Il n'aime que son travail et supporte le reste avec un ennui poli. »

« Les témoignages abondants d'élèves, praticiens ou journalistes nous font entrer dans l'intimité de cette communauté artistique aux dimensions d'une petite entreprise. On était là bien loin du système artisanal. Rodin employait près d'une cinquantaine de personnes : mouleurs, modeleurs, metteurs aux points, marbriers à façon, estampeurs, praticiens, ornemanistes, agrandisseurs et hommes à tout faire qui s'affairaient la journée, chacun dans sa spécialité. Il les payait à l'heure, à la journée, à la semaine ou au mois. Sans compter les nombreux sous-traitants comme les fondeurs, patineurs et ciseleurs ou encore les transporteurs spécialisés qui assuraient la livraison des maquettes, des œuvres achevées ou de leurs moules. Rodin était matinal et travaillait près de 14 heures par jour avec « la volonté du continu et patient effort » disait-il. Il pouvait passer des journées entières à fredonner le même air issu d'un vieux chant de marche « Au jardin de mon père les lilas sont fleuris » et le répéter inlassablement les jours heureux. Mais les veilles laborieuses associées aux tracas journaliers et au surmenage incessant le rendaient souvent de méchante humeur. Tous redoutaient ses colères devant le travail gâché ou les retards, au point de craindre sa présence. »

→ MATTIUSSI, VÉRONIQUE, « Dans l'atelier du sculpteur », *Rodin*, p. 138-139.

Camille Mauclair, *Idées vivantes*, Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1904. Cité dans Véronique Mattiussi, « L'atelier du sculpteur ».

4 — VICTOR HUGO, 1889-1897

LE MONUMENT DE L'EXIL

En 1883, Rodin réalise « à l'arraché » le portrait de Victor Hugo, qui refuse de poser mais lui ouvre les portes de sa maison. Il reproduit dans la terre les caractéristiques du visage du poète qu'il saisit au vol, de mémoire ou d'après de rapides croquis. De nombreuses répliques et réductions de ce buste apparaissent à la mort de l'homme de lettres en 1885, tandis qu'en 1889, l'État confie à Rodin la réalisation d'un monument commémoratif pour le Panthéon.

Un premier projet représentant Victor Hugo assis sur les rochers de Guernesey lors de son exil, le bras tendu pour calmer les flots de la tempête et de l'histoire, et accompagné de sirènes et des muses inspiratrices – *Muse tragique* et *Voix intérieure* – ne répond pas aux critères de composition demandés. Une version en marbre est commandée pour les jardins du Palais-Royal, dont le socle imposant est fait d'énormes blocs. Une autre maquette est demandée au sculpteur pour le Panthéon, dans laquelle le poète est debout, de façon à s'accorder avec le *Monument à Mirabeau* par Injalbert, qui lui fait pendant. Rodin travaille jusqu'en 1897 à cette Apothéose de Victor Hugo qui restera sans suite.

VICTOR HUGO, ASSIS, NU, ÉTUDE POUR LE MONUMENT. « Le monument que l'on envisage d'ériger à la gloire d'Hugo au Panthéon doit fonctionner comme le pendant de celui dédié à Mirabeau dont la réalisation est confiée à Jean-Antonin Injalbert. La commande revient à Rodin en 1889. Celui-ci fait le choix de représenter le Victor Hugo de l'exil, celui qu'a popularisé la



VICTOR HUGO, ASSIS, NU, ÉTUDE POUR LE MONUMENT, vers 1893, Plâtre, H. 87 ; L. 81,6 ; P. 77,1 cm, S. 2486



MONUMENT À VICTOR HUGO (PLÂTRE), photographie F. Bianchi, Ph. 1207



MUSE TRAGIQUE (PLÂTRE) SUR UNE COLONNE, photographie de Jacques-Ernest Bulloz, Ph. 357.



LA MÉDITATION SANS BRAS, DITE VOIX INTÉRIEURE, PETIT MODÈLE, vers 1894, Plâtre, H. 54 ; L. 26,7 ; P. 20 cm, S. 680.

photographie prise au «Rocher des Proscrits». Dans la *Deuxième étude* (décembre 1890), le poète est représenté, entouré de muses, assis sur les rochers de Guernesey. C'est par excellence l'image du poète en méditation, face aux éléments ; mais l'attitude d'Hugo, le visage posé sur la main et le regard tourné vers les rivages de la France, renvoie surtout à son statut d'homme politique et à ses qualités de défenseur résolu des libertés républicaines. La vision complexe et intimiste du poète que propose Rodin, à contre-emploi par rapport à la monumentalité et la solennité du Panthéon pour lequel l'œuvre est destinée, ne convainc pas le jury, qui la juge confuse et la refuse en juillet 1890. [...] Si cette version a été refusée pour le Panthéon, le Directeur des Beaux-Arts envisage de la faire installer dans un musée ou un jardin public. (...) Dans la version finale en marbre, exposée au Salon de 1901, toutes les figures allégoriques ont disparu. Rodin a préféré simplifier l'ensemble, pour se concentrer, comme pour *le Balzac*, sur l'expression de la figure principale du poète. [...] Terminé en 1906, *le Monument à Victor Hugo* est installé trois ans plus tard dans les Jardins du Palais-Royal.»

MONUMENT À VICTOR HUGO. « Les essais d'installation d'un monument dans un lieu déterminé sont souvent des étapes dont il ne reste aucune trace. Ces arrangements éphémères, vite remplacés par le projet définitif, échappent donc à notre regard et à notre analyse. Si par bonheur un photographe a été convié, nous découvrons alors une séquence dont nous n'aurions peut-être jamais rien su sans cette intervention. C'est le cas avec une série de clichés pris par Bianchi, qui se disait photographe de l'École nationale des beaux-arts. Réalisé à la demande de Rodin, sans doute en février ou mars 1909 d'après la végétation environnante, le reportage a été fait en un seul jour. Cette série d'images explique la comparaison du monument à une barque échouée que l'on trouve dans la presse de l'époque.»

MUSE TRAGIQUE SUR UNE COLONNE. « La muse tragique au double cou et au nez épaté fit tardivement son apparition dans le monument à Victor Hugo : c'est le dernier élément qui y fut intégré, dans la seconde moitié de l'année 1895 sans doute. Elle fut exposée à Paris l'année suivante, tandis que Rodin faisait don d'un bronze au musée Rath, à Genève. Jugé à la fois inachevé et inconvenant, celui-ci fut condamné à être mis en réserve, ce qui suscita de la part de Mathias Morhardt, grand admirateur de Rodin, un article publié dans la Tribune de Genève du 18 juin 1897, dans lequel il insistait sur l'intérêt de l'ébauche en tant que telle : « C'est une œuvre qui n'a été déshonorée par aucun praticien, par aucune retouche. Elle est la première émotion du statuaire, sa vraie œuvre, l'âme de son âme ». Et le 8 août, dans le même journal, il réaffirma que c'était « l'une des œuvres les plus parfaites et les plus complètes qui soient

Fiche d'œuvre, site Internet du musée Rodin. www.musee-rodin.fr/fr/rodin/fiches-educatives/rodin-et-victor-hugo

Catalogue d'exposition *Victor Hugo vu par Rodin*. Extrait de la notice rédigée par Hélène Pinet, p. 154.

sorties de la main d'un artiste. Aussi, prétendre qu'elle ne se comprend plus lorsqu'elle est séparée du monument de Victor Hugo, c'est un peu comme si on disait que les frises du Parthénon n'ont plus de signification depuis qu'elles ne sont plus sur l'Acropole 3.»

3 Catalogue d'exposition *Rodin et l'Italie*. Extrait de la notice rédigée par Antoinette Le Normand-Romain, p. 168.

LA MÉDITATION SANS BRAS, DITE VOIX INTÉRIEURE, PETIT MODÈLE. « Construite autour d'une ligne serpentine, en un contraposto inachevé, *La Méditation* trouve son origine dans une figure du tympan de *La Porte de l'Enfer*, inspirée de Michel-Ange. Elle fut ensuite reprise dans le *Monument à Victor Hugo*, puis agrandie, sous le titre de *Voix intérieure*. Elle représentait alors l'une des muses inspiratrices du poète. C'est pour l'insérer dans le monument que Rodin la priva de ses bras et amputa une partie de ses jambes. Isolée de ce contexte, elle fut reprise ainsi et exposée à Dresde et à Stockholm en 1897, mais fut mal comprise du public, en raison de son aspect incomplet. Il s'agit cependant d'une œuvre chère à Rodin, pour laquelle Rilke donna l'interprétation suivante: « Nous sommes surpris de voir que les bras manquent. Rodin les éprouva dans ce cas [...] comme quelque chose qui ne s'accordait pas avec le corps qui voulait s'envelopper en soi-même. [...] Il en est de même des statues sans bras de Rodin; il ne leur manque rien de nécessaire. On est devant elles comme devant un tout, achevé et qui n'admet aucun complément » (Rilke, 1928) 4.»

4 Fiche d'œuvre, site Internet du musée Rodin. www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/la-meditation-ou-la-voix-interieure

UN RÉPERTOIRE DE FORMES

« Bien qu'il ait abordé des thèmes très divers, Rodin a assez tôt constitué un véritable répertoire de formes dont on pourra retrouver les éléments dans des œuvres par ailleurs très hétérogènes. Une telle attitude n'est pas inconnue chez les grands artistes mais elle prend avec Rodin un tour particulier. Il s'agit de mettre au centre des préoccupations non pas le travail fini, mais le processus de création artistique, lequel n'est jamais achevé. C'est à partir de ce point de vue qu'il convient de prendre en compte la fréquence de la réutilisation des mêmes figures et des mêmes mouvements pour approfondir le travail de rendu d'expression. Comme l'a remarqué Leo Steinberg, la constitution d'un répertoire relativement étroit de formes n'est pas la manifestation d'une pauvreté d'imagination, comme si l'artiste se trouvait soudain à court d'idées. Au contraire, la constitution d'un répertoire est la condition de l'intensification du geste du sculpteur. On peut ici rapprocher la répétition permise par le répertoire et l'inclination de Rodin pour le non finito: lorsqu'il ne sculpte qu'une partie du corps [...] il ne pratique pas une mutilation mais au contraire la recherche de la forme concentrée d'un geste ou d'une posture. L'œuvre n'a rien d'immuable en tant qu'objet concret; elle ne prend son sens que dans une série, dans des retours qui témoignent de l'activité du sculpteur dans l'atelier. La création se nourrit en permanence de ses « incomplétudes » [...] Rodin recentre l'activité du sculpteur autour de l'expérimentation. L'atelier devient une sorte de laboratoire. Or, on n'expérimente pas dans le vide. Si Rodin fait une place au hasard dans sa pratique et à l'incertitude inhérente au processus, il fonde son travail dans la réalité concrète de l'atelier. La dimension expérimentale se retrouve dans les différentes techniques et les différents matériaux. La sculpture est une très bonne illustration de ce que le sociologue Howard Becker (*Les Mondes de l'art*, Paris, 1988) appelle, dans un sens différent d'Arthur Danto (*Le monde de l'art*, 1964), un monde de l'art, (*art world*), c'est-à-dire une chaîne de coopération entre différentes activités et différents métiers. Le répertoire est un moyen de créer dans l'espace de l'atelier au sens large quelque chose comme un langage commun, une grammaire générative qui autorise, à partir d'un nombre fini d'éléments, à faire une infinité de phrases. Le répertoire est ainsi une des manifestations les plus claires de la modernité de Rodin: il ne s'agit plus tant de répondre à une commande, par exemple une bonne représentation de Balzac, mais d'utiliser son prétexte pour approfondir les questions fondamentales de la genèse des formes. Jusqu'à un certain point les thèmes sont moins importants que la préoccupation centrale qui tenaille l'artiste, trouver le langage le plus adéquat pour obtenir un degré d'expression plus intense. Les figures n'appartiennent jamais à une œuvre singulière mais peuvent migrer et se retrouver dans une multiplicité de travaux. [...] »

→ BIASS-FABIANI, SOPHIE, « Les métamorphoses d'une œuvre », *Rodin, Métamorphoses*, p. 26-27.

ART COMBINATOIRE

«Le plus important n'est pas le répertoire mais l'usage que Rodin en fait. Il s'agit pour lui de prendre appui sur un nombre limité d'éléments pour varier les points de vue sur la figuration et le mouvement. L'atelier constitue le lieu par excellence de la recombinaison et de la recombinaison permanente de l'exigence d'expression artistique. A partir de 1900, mais cette tendance a des sources antérieures, Rodin ré-exploite et recycle pour ainsi dire ses productions existantes. On peut parler à ce propos d'une véritable combinatoire, d'un *ars combinatoria*, qui fait du jeu entre des parties la logique même de composition des œuvres. Quelles sont les principales caractéristiques de cette combinatoire? La première est incontestablement la diversité des points de vue: l'exemple de *Trois Ombres*, qui sont à l'origine le couronnement de *la Porte de l'Enfer*, est ici particulièrement éclairant. Un spectateur non informé peut être pris au piège et ne pas réaliser l'existence du subterfuge qui consiste à montrer la même figure trois fois sous des angles différents. Rodin s'inscrit à la fois dans la tradition du *paragone* entre sculpture et peinture à la Renaissance et dans l'intérêt grandissant pour l'image en mouvement et toutes ces recherches qui vont de Jules Marey à l'invention du cinéma. Loin d'appauvrir le registre thématique, cet art combinatoire permet de multiplier les possibilités de créer de nouvelles compositions. L'accouplement de deux corps fait surgir de nouvelles expressions qui ne sont pas toujours anticipées avant le moment de l'expérimentation. En témoignent les titres donnés a posteriori, et qui peuvent varier dans le temps.

Les changements d'échelle permettent de renouveler l'appréhension que le spectateur a d'une figure et favorisent le processus expérimental puisque ce type de variation permet de faire surgir de nouvelles possibilités de combinaisons. C'est à ce point que l'intérêt pour le fragmentaire ou l'inachevé prend toute son efficacité: il est en effet plus facile de combiner des éléments partiels de la figure que des entités véritables. Le sculpteur est ici un assembleur. La combinatoire permet simultanément des reprises en direction de formes plus épurées, plus denses ou incarnant une intention artistique avec une force accrue. Cette attitude que l'on retrouvera tout au cours du xx^e siècle illustre au plus haut degré la dimension novatrice du projet de Rodin. »

L'ATELIER, ESPACE D'INCERTITUDE

«Au-delà de sa configuration matérielle et sociale (un espace délimité, des collaborateurs attirés), l'atelier est l'espace privilégié de cette production du sens par recombinaison. Le sculpteur ne cesse de remettre son ouvrage sur le métier. L'atelier réunit dans des états divers des éléments sculptés, dessinés, photographiés dont la présence simultanée va susciter un espace de possibles au sein duquel Rodin va exercer son imagination expérimentale. Il faut donc préciser qu'à la différence de l'*ars combinatoria* des mathématiques de l'âge classique, le répertoire n'est jamais composé uniquement d'éléments analogues mais d'un ensemble d'unités hétérogènes par le médium qu'elles utilisent et par le format. L'incertitude des combinaisons possibles est le fondement de ce nouvel art, fondé sur l'assemblage, mais aussi sur la découpe, le détournement et le renversement. Les figures migrent dans cet espace expérimental, elles peuvent s'autonomiser ou au contraire être prises dans une combinaison plus large. Rodin ampute comme un chirurgien sur un théâtre d'opération, il ne dissimule pas la violence de la fragmentation qu'il introduit. La mutilation peut être au cœur du processus mais il faut la considérer comme une perspective d'intensification et non de diminution. L'étude de l'antique, fondamentale pour comprendre l'intention centrale de Rodin, est ici un puissant moteur de la créativité. La belle sculpture n'attire pas nécessairement Rodin. Il inclut le travail du temps dans notre relation aux œuvres passées. « Il avait même coutume de dire que ce qu'il y a de plus beau qu'une belle chose c'était la ruine d'une belle chose. » Dans son atelier Rodin est le maître du temps et il peut accélérer ses effets en agissant de manière brutale sur les formes. Ce qui reste d'une sculpture cassée est peut-être plus intéressant que l'objet initial. Il s'y révèle de nouvelles potentialités et l'espoir de combinaisons inédites. Le fragment qui résulte d'un accident est porteur d'un message et d'une promesse. Tout n'est pas nécessaire pour rendre compte par la sculpture d'un geste ou

d'un mouvement. Il y a dans ce processus quelque chose de proprement photographique qui s'apparente à un gros-plan. On peut décomposer un mouvement à l'aide d'un changement de focale. On peut associer dans l'œuvre de Rodin une dimension de destruction créatrice et une posture de chercheur. La nature du mouvement n'est pas donnée d'emblée, elle s'éprouve et l'atelier est le lieu de cette mise à l'épreuve. L'art de la combinatoire est facilité par le recours fréquent de Rodin à la multiplication des moulages en plâtre dont il faut quelquefois exécuter plusieurs dizaines à la suite. L'atelier devient une sorte de vaste réserve dans laquelle le sculpteur peut puiser. Multiples et cassables les moulages en plâtre sont l'instrument de prédilection d'un sculpteur qui veut explorer les possibilités infinies ouvertes par la transformation de sa pratique.»

LA VIE DES FORMES: LA FRAGMENTATION

Collectionneur passionné, Rodin rassemble à Meudon à partir de 1893 plus de 6000 sculptures de toutes origines et époques, copies ou originaux, qu'il côtoie au quotidien et qu'il présente pour certaines, à l'abri ou dans le jardin, parmi ses œuvres. Sa collection de marbres gréco-romains occupe une place majeure dans cet ensemble. Les œuvres fragmentées par le temps lui apparaissent plastiquement parfaites. Loin de tout projet d'inspiration formaliste, le sculpteur se laisse vivifier par leur étrange beauté, qui nourrit et rejoint sa pratique, tou-

jours plus expérimentale et audacieuse. Il isole des fragments, les juxtapose à des figures existantes, les dispose comme des sculptures autonomes auxquelles il offre toute une variété de socles. Le morceau devient une œuvre à part entière. Il en fait varier l'échelle dans des proportions parfois considérables qui renouvellent le regard et métamorphosent l'œuvre. Rodin pousse bien plus loin que ses contemporains les procédés traditionnels de la sculpture. Le modelage, qu'il continue de pratiquer, occupe néanmoins avec le temps une part moins importante dans ses procédés de création.

5 — BALZAC, 1891-1898

« LA RÉSUULTANTE DE TOUTE MA VIE, LE PIVOT MÊME DE MON ESTHÉTIQUE. »

A. RODIN

Sous l'impulsion de son nouveau président Émile Zola, la Société des gens de lettres confie à Rodin en 1891, l'exécution d'une statue du grand écrivain Honoré de Balzac (1799-1850). Enthousiaste, le sculpteur veut évoquer la puissance de création de ce génie littéraire, et refuse de réaliser l'image conventionnelle d'un homme quelconque vêtu d'un habit d'époque, une plume à la main. Rodin se renseigne sur l'écrivain, lit ses œuvres, étudie ses portraits existants peints (Boulangier), sculptés (David d'Angers) et photographiques (comme le « portrait à la bretelle » de Bisson, reproduit par Nadar à l'intention de Rodin vers 1892). Un séjour en Touraine sur les traces de Balzac permet au sculpteur de saisir le type, « l'air de race » propre aux natifs de la région. Il fait également poser Estager, dit « le Conducteur de Tours », point de départ des études de tête pour Balzac. Parallèlement, les nus se succèdent dans l'atelier : nu au gros ventre, comme en gestation de l'œuvre immense, ou en athlète vigoureux. L'ample drapé de la fameuse robe de chambre de travail (inspirée de la robe de bure des chartreux) vient couvrir le corps en masquant tous les détails physiques au profit d'une forme simplifiée à l'extrême, au sommet de laquelle

culmine une tête au regard visionnaire.

La présentation de la statue au Salon de 1898 donne lieu à un scandale: l'œuvre est refusée par le commanditaire qui affirme avoir «le devoir et le regret de protester contre l'ébauche que M. Rodin expose au Salon et dans laquelle [...] il se refuse à reconnaître la statue de Balzac».



TROIS ÉTUDES DE TÊTE DE BALZAC (TERRE), photographie anonyme, Ph 1213



MASQUE DE BALZAC SUR UNE COLONNE, vers 1900, photographie anonyme retouchée et annotée à l'encre noire: étude pour Balzac Conducteur de Tours, Ph 1211.



BALZAC TÊTE AU FRONT DÉGAGÉ ET AU MENTON FENDU, dite tête H, vers 1894, Terre cuite, H. 21; L. 19,9; P. 22,5 cm, S.1653.

TROIS ÉTUDES DE TÊTE DE BALZAC. «Reprenant et adaptant à ses besoins les théories physiognomoniques de l'époque, il (Rodin) pense qu'une région doit produire un type physique qui perdure au-delà des générations, comme l'explique Gustave Geffroy: «[...] Au cours de sa promenade et de son enquête Rodin discerna un type tourangeau qui est le type de Balzac. Il choisit quelques-uns de ceux qui portaient le plus profondément cette empreinte, et il modela leurs masques en des séances attentives avec le soin minutieux, l'étude respectueuse qu'il apporte à la reproduction de la nature» (Geffroy, 29 août 1893). Parmi eux, Estager, un conducteur de diligence joua le rôle essentiel de modèle de substitution, garant d'une fidélité à la vie et au réel. L'homme apparaît sur plusieurs clichés et Rodin réalise d'après ses traits un masque dit du «conducteur de Tours». [...] Suivra la série des masques souriants, aux cheveux à peine indiqués, à la découpe serrée autour du visage sur lequel se dessine «le rire dans les yeux, les lèvres et la bouche 3.»»

MASQUE DE BALZAC SUR UNE COLONNE «Rodin, qui prend plaisir à multiplier à l'infini ses sculptures, les traduit grâce à la photographie, en un langage artistique nouveau et différent. Il soumet le tirage à son imagination et obtient une œuvre hybride mi-photo mi-dessin. Il transforme et enrichit par cet usage l'interprétation première de la sculpture. A première vue, la chevelure tracée à l'encre sur la photographie d'une tête de Balzac ressemble à une boutade, elle évoque pourtant ce que sera le visage de l'homme de lettres pour le monument définitif. Rodin a inscrit sur l'image: «étude pour Balzac conducteur de Tours» rappelant ainsi qu'à défaut d'avoir le modèle vivant, Balzac étant mort en 1850, Rodin avait fait poser un conducteur de Tours dont il trouvait le visage évocateur de celui de l'homme de lettres 3.»

BALZAC TÊTE AU FRONT DÉGAGÉ ET AU MENTON FENDU, DITE TÊTE H. «Vers 1894, Rodin modèle une nouvelle tête d'après un nouveau modèle qui pourrait être le libraire Féroux ou bien l'industriel parisien Ferrou. Cette tête aux traits marqués, aux yeux plus enfoncés, à la bouche et au menton plus sensuels, est le point de départ de la tête définitive. Cette terre cuite originale porte des marques de lissage au doigt, de râpe ainsi que de fines stries. Pour la cuisson, la tête a été évidée par le cou et les oreilles percées. Le cou a été ensuite fermé au plâtre et fixé sur un socle en bois tandis que les creux des oreilles ont été laissés tels quels 3.»

3 Marraud, Hélène, Balzac - Le souffle du génie, p. 33

3 Pinet, Hélène, «Dans l'atelier. L'œil du photographe. Le regard de Rodin», Rodin et la photographie, p.27.

3 Fiche d'œuvre, site internet du musée Rodin. <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/balzac-avant-derniere-etude-pour-la-tete>



BALZAC, ÉTUDE FINALE, 1897
Plâtre, H.110,5; L. 49,7; P. 45,5 cm,
S. 2847

BALZAC, ÉTUDE FINALE. L'avant dernière étude et l'étude finale (du monument à Balzac) reprennent les lignes principales de la composition précédente, les changements n'intervenant que sur l'arrangement définitif du drapé et le choix de la tête. (...) Le nu en athlète se retrouve habillé d'une robe au col et revers importants. Légèrement basculé en arrière, il retrouve son aplomb, et semble faire face au monde. Rodin apporte encore quelques modifications qui montrent son souci de ne garder que l'essentiel: il supprime le nœud de cravate et un élément de col, modifie et raccourcit le bas de la robe de chambre laissée dissymétrique, et donne plus d'importance à la chevelure, sur le côté gauche et à l'arrière. C'est à partir de ce modèle, qui correspond, à la version définitive qu'Henri Lebossé exécutera l'agrandissement au double. L'opération, sans doute commencée au cours de l'été 1897, sera terminée à la fin du mois d'octobre. L'étude finale accomplit ce travail de simplification. L'ample manteau enveloppe la figure et absorbe tous les détails au profit d'une forme concentrée culminant vers cette tête de lion à lourde crinière qui se rejette en arrière (...) et ce fin visage envahi de chair et de graisse, (qui) projette le noir magnétisme de ses yeux sur l'immensité des choses 🗣️.»

🗣️ Marraud, Hélène, *Balzac, le souffle du génie*, p. 75-78.

LA VIE DES FORMES: L'AGRANDISSEMENT

La méthode de mise aux points aux trois compas permet d'obtenir manuellement l'agrandissement ou la réduction d'un modèle en plâtre dans un matériau dur, marbre ou pierre, mais aussi dans la terre. À partir de 1894, Rodin s'adjoint la collaboration d'Henri Lebossé, qui met à sa disposition un pantographe. Ce procédé mathématique et mécanique permet désormais à l'artiste d'obtenir des réductions ou des agrandissements dans un matériau malléable, terre, cire ou plâtre mou, dont on peut tirer, par moulage, des épreuves en plâtre. Effectués morceau par morceau, les agrandissements

font l'objet d'un travail très complexe.

Ils provoquent un intéressant effet de simplification de la figure mais ils subissent aussi le caractère mécanique du procédé, qui répercute uniformément l'agrandissement de toutes les mesures. L'artiste œuvre à rétablir les proportions qu'il juge satisfaisantes en fonction du nouveau rapport que l'œuvre entretient avec l'espace et avec le spectateur. La collaboration avec Lebossé détermine une évolution considérable qui va donner à l'agrandissement, tel que Rodin le pratique, ses lettres de noblesse. *Le Penseur, Balzac ou Victor Hugo*, en sont quelques exemples.

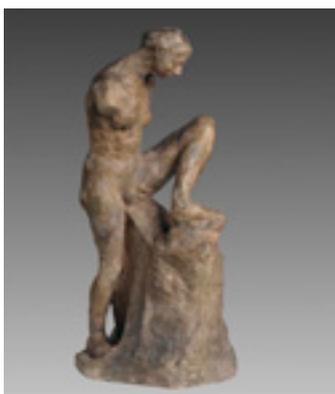
RODIN PRÉCURSEUR

«[...] L'étonnante modernité de Rodin [s'appréhende] à partir de sa pratique, plutôt qu'à partir du rassemblement de ses chefs-d'œuvre. Toutes les œuvres se répondent parce qu'elles sont prises dans un même site d'expérimentation qui est celui de l'artiste moderne. La décomposition en éléments, l'assemblage qui constitue le mot-clé d'une œuvre: ce procédé, caractéristique de ce qui sera l'art moderne, fait de Rodin un véritable précurseur. Rodin produit des appariements et suscite des métamorphoses. Son répertoire est le support d'un système de transformation par assemblage qui produit l'œuvre comme un moment et comme une composition de gestes. Le xx^e siècle illustrera de manière multiple cette posture. Les collages cubistes, les ready-made, les objets surréalistes et même la transfiguration du banal par déplacement et reconfiguration des objets, analysés par Arthur Danto, peuvent être considérés en partie comme la postérité de Rodin. Le projet de l'artiste n'est plus de produire des œuvres qui correspondraient aux attentes

→ BIASS-FABIANI, SOPHIE,
« Les métamorphoses d'une œuvre », *Rodin, Métamorphoses*,
p. 28.

engendrées par une commande, un Balzac mémoriel, mais de se servir de ce prétexte pour approfondir une recherche. Cette recherche s'incarne dans des gestes très concrets et quelquefois violents et spectaculaires. Elle inscrit le *process* de travail artistique dans un cadre d'incertitude et d'aléas. Si l'on casse un moulage en plâtre, on ne sait pas par avance ce que donnera sa brisure. En inscrivant dans son travail la dimension de temporalité, la force du hasard et l'expérimentation, Rodin ouvre des voies nouvelles à l'art. Dans le large sillon de cet art combinatoire s'engouffreront bien des artistes du *xx*^e siècle qui mettront au centre de leur travail l'accidentel, l'inachevé, le ready-made et le retour incessant et presque obsessionnel sur des éléments fondamentaux qui définissent un langage expressif aussi bien qu'une relation expérimentale face au monde.»

6 — MONUMENT À WHISTLER, 1905 - APRÈS 1916,



MONUMENT À WHISTLER, ÉTUDE POUR LA MUSE NUE, 1905-1906
Plâtre gomme-laqué, avec coutures, modèle de fonderie H. 66,6 ; L. 30,6 ; P. 34,6 cm, photographie Adam Rzepka, S. 3530.



MUSE AU MONUMENT À WHISTLER DANS L'ATELIER (PLÂTRE), photographie Jacques-Ernest Bulloz, Ph. 2180.

UNE ALLÉGORIE SENSIBLE ET VIVANTE

Le monument au peintre James McNeill Whistler (1834-1903) est commandé à Rodin en 1905 par l'International Society of Sculptors, Painters and Gravers de Londres, dont Whistler fut l'un des fondateurs. Après l'échec du *Balzac*, le sculpteur choisit d'évacuer la question de la ressemblance dans les projets commémoratifs.

Rodin réalise une grande figure féminine, une « Muse grim pant à la montagne de gloire », pour laquelle il fait poser une jeune peintre britannique, Gwendolen Mary John. Il produit d'après son modèle de nombreuses études de bras, de jambes et de têtes pour trouver l'inclinaison et l'expression qui conviennent. C'est une allégorie bien vivante, au dos « sublime, rembranesque » (selon le critique Vauxcelles), qu'il expose avec un succès pourtant mitigé au Salon de 1908.

Après en avoir drapé les hanches à la manière de la *Vénus de Milo*, Rodin place au creux du genou replié un coffret de plâtre, moulage d'un petit autel funéraire de sa collection d'antiques. Cet objet rapporté et intégré à la composition permet à l'artiste d'évoquer la mémoire de l'artiste disparu sans en faire le portrait.

MONUMENT À WHISTLER, ÉTUDE POUR LA MUSE NUE, « En 1905, le projet d'un monument au peintre Whistler fut confié à Rodin, élu à l'unanimité, en 1903, président de l'International Society of Painters, Sculptors and Gravers fondée par Whistler en 1897. Rodin choisit d'évoquer le génie du peintre non pas à travers la représentation traditionnelle d'un portrait, d'une effigie ou de scènes historiques, mais par une figure allégorique. [...] Ce parti-pris, nouveau dans la conception du

monument public, aboutit à la création d'une grande figure nue et sans bras, exposée au Salon de la Société nationale des beaux-arts où elle fut critiquée pour son aspect inachevé. À la mort de Rodin, le monument n'était pas prêt et le comité londonien refusa la statue ❶.»

❶ Fiche d'œuvre, site Internet du musée Rodin. www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/muse-whistler-nue-bras-coupees

7 — PIERRE DE WISSANT



ÉTUDE POUR PIERRE DE WISSANT (PLÂTRE), photographie de Stephen Haweis & Henry Coles, Ph. 3243.

ÉTUDE POUR PIERRE DE WISSANT. En 1900, c'est une des études de nu pour *Pierre de Wissant*, la plus fragmentaire car elle n'a ni tête ni mains, sinon la plus dramatique qui accueillait le visiteur lors de l'exposition personnelle qu'il [Rodin] avait organisée au Pavillon de l'Alma. Il s'agissait d'une œuvre relativement ancienne, puisqu'elle remontait sans doute à 1886 : la trace d'armatures sous le pied gauche et l'épaule droite confirment qu'il s'agit d'un état préparatoire en effet, mais dans cet état la figure correspondait parfaitement à la réflexion que menait alors l'artiste sur la figure partielle. L'absence de mains, illustrant la méthode de travail du sculpteur qui, parce qu'il leur accordait une importance considérable, se réservait la possibilité de différents montages d'essai, met en valeur l'attitude de ce corps longiligne, animé d'une subtile torsion qui en fait presque une image de danseur ❷. « En juin 1903, deux jeunes anglais, Stephen Haweis (1878-1969) et Henry Coles (né en 1875), désireux de photographier les œuvres de Rodin, lui sont présentés ; celui-ci appréciera tout particulièrement leurs photographies montées sur du papier gris que le public confondait parfois avec des gravures ou des dessins. En dix-huit mois, Haweis et Coles réalisent plus de trois cent tirages représentant les sculptures de Rodin qu'ils aimaient photographier en fin de journée, profitant de la lumière naturelle dans le jardin de la villa des Brillants à Meudon, où Rodin habitait depuis 1896 ❸. » Les photographies de l'œuvre, réalisées par Stephen Haweis et Henry Coles, sont volontairement inversées, prolongeant l'acte créateur du sculpteur en proposant une vision renouvelée et inédite de ce nu monumental.

❷ Le Normand-Romain Antoinette, *Rodin, Les Bourgeois de Calais*, p. 63.

❸ Extrait du document d'aide à la visite de l'exposition *Rodin et la photographie*, rédigé par Hélène Pinet.

RODIN ET LA PHOTOGRAPHIE

Les photographies anciennes qui accompagnent l'exposition témoignent du travail de l'atelier mais aussi de la relation que Rodin a entretenue avec ce médium. « La collection de photographies constituée par l'artiste au fil de sa carrière traduit à la fois son parcours de sculpteur et les évolutions techniques de ce médium qui fait son apparition en 1839, un an avant sa naissance. Rodin utilise judicieusement cet ensemble d'images pour diffuser et vendre ses œuvres de 1880 à sa mort

en 1917. « C'est l'artiste qui est véridique et c'est la photographie qui est menteuse ». En quelques mots, Rodin résume tout ce qu'il reproche à l'image fixe : son incapacité à rendre le mouvement et sa manière d'imposer une vue unique. Malgré ces réticences, dès le début des années 1880, il ouvre la porte de son atelier aux photographes. Pannellier, Bodmer, Freuler, Sommer, Dornac, Druet, Bulloz puis Haweis & Coles, Limet, Käsebier, de Meyer, Coburn et Steichen vont, chacun à leur façon, reproduire et même interpréter son œuvre ❹. »

❹ Ibid.

LEXIQUE

ABATTIS. Terme d'atelier employé par Rodin pour désigner des morceaux de corps (tête, main, bras, pied, jambe), modelés puis moulés et tirés en série, pour être ensuite utilisés dans des assemblages.

AGENT DÉMOULANT. Revêtement utilisé pour faciliter la prise d'empreinte et le démoulage d'une épreuve.

AGRANDISSEMENT. Copie à plus grande échelle d'une œuvre sculptée, exécutée à l'aide d'un pantographe.

BRONZE. Une sculpture en bronze s'obtient par le coulage du bronze en fusion dans un moule réfractaire à la forme de la sculpture.

COUTURE. Excédent de matière qui subsiste sous forme de lignes en relief sur la surface externe d'une épreuve. Les coutures correspondent aux interstices séparant les différentes pièces du moule et peuvent être supprimées après l'extraction de l'épreuve. Rodin pouvait les conserver comme des traces-témoins du processus de réalisation.

ÉDITIONS DES BRONZES DU MUSÉE RODIN.

Conformément à la Donation de Rodin à l'État français, le musée Rodin procède à des éditions originales de bronzes, limitée à 12 exemplaires par la réglementation en vigueur. Pour être originales, ces éditions doivent remplir trois conditions posées par la Cour de cassation : les épreuves en bronze doivent être coulées à partir d'un modèle en plâtre ou en terre cuite réalisé par Rodin personnellement ; leur tirage doit être limité ; elles doivent être strictement et en tous points identiques à celles que Rodin avait personnellement agréées.

ÉPREUVE. Chacun des exemplaires obtenus par tirage d'un moule. Le matériau de l'épreuve peut être coulé (plâtre, barbotine) ou pressé dans le moule (terre malléable).

MARBRE. Une œuvre en marbre s'obtient par la technique de la taille qui, au moyen d'outils spécifiques (ciseau, gradine, pointes, etc), permet de dégrossir le bloc, puis d'ébaucher et de faire émerger les formes en se basant sur une maquette, dite aussi modèle de mise aux points.

MODELAGE. Toute œuvre façonnée en recourant à la technique du modelage, qui consiste à travailler l'argile ou la cire en leur donnant une forme particulière

MODÈLE DE FONDERIE. Epreuve utilisée comme modèle dans le processus de la fonte. Le plus souvent, le modèle de fonderie est une épreuve en plâtre issue d'un moule, et préparée pour les opérations de moulage : découpe des parties les plus saillantes qui seront moulées à part, et application d'un agent démoulant (gomme-laque le plus souvent).

MODÈLE DE MISE AUX POINTS. Modèle sur lequel sont établis des points de repères (clous, mais aussi points, ronds ou croix tracés au crayon), qui seront ensuite reportés sur le bloc à tailler.

MOULAGE DE MARBRE. Opération consistant à prendre une empreinte en plâtre sur l'œuvre en marbre. Cette empreinte permet de réaliser un moule à partir duquel des épreuves en plâtre peuvent être tirées. Par extension, ce terme désigne l'épreuve reproduisant un marbre.

PLÂTRE. Longtemps considéré comme matériau de travail, les œuvres en plâtre sont aujourd'hui considérées comme des œuvres à part entière, plus proches de la main de l'artiste.

PLÂTRE GOMME-LAQUÉ. Plâtre enduit d'une résine appliquée à la surface d'une épreuve en plâtre, le plus souvent pour servir d'agent démoulant. Sa teinte peut aller de l'ocre rosé au brun, et garder un aspect brillant.

POINTS DE REPÈRES. Ensemble des points tracés sur le modèle puis reportés sur le matériau à tailler. Ils délimitent les formes d'une œuvre sculptée, dans le procédé de la taille avec mise-aux-points.

PRATICIEN. Assistant chargé de tailler un marbre, par un système de report de points, à partir du modèle qui lui a été confié par le sculpteur.

RÉDUCTION. Copie à plus petite échelle d'une œuvre sculptée. Exécutée au pantographe.

STUC. Mélange à base de plâtre mêlé de ciment, de glycérine, de dextrine et de chanvre en polochon, utilisé pour exécuter des ornements d'architecture.

TERRE CUITE ESTAMPÉE OU MODELÉE. Une terre cuite est une œuvre en argile qui a été cuite, et qui peut soit résulter d'un modelage effectué à la main ou à l'aide d'outils (modelage), soit avoir été pressée dans un moule (estampage).

BIBLIO- GRAPHIE

OUVRAGES

Dujardin-Beaumetz, Henri Charles Étienne, *Entretiens avec Rodin*, Paris, Éditions du musée Rodin, 1992.

Guide des collections du musée Rodin, Paris, Éditions du musée Rodin, 2008.

Le Normand-Romain, Antoinette, *Rodin, Les Bourgeois de Calais*, Paris, Éditions du musée Rodin, 2001.

Marraud Hélène, *Rodin, La main révèle l'homme*, Paris, Éditions du musée Rodin, 2005.

Marraud Hélène, *Balzac, Le souffle du génie*, Paris, Éditions du musée Rodin / Hermann, 2014.

Masson, Raphaël et Mattiussi, Véronique, *Rodin*, Paris, Éditions du musée Rodin / Flammarion, 2004.

Rilke, Rainer-Maria, *Auguste Rodin*, Paris, Éditions Émile-Paul frères, 1928.

Rodin, Auguste, *L'Art, Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Éditions Grasset, 1911.

Rodin, Auguste, *Éclairs de pensée*, Écrits et entretiens. Textes réunis et présentés par Augustin de Butler, Éditions du Sandre, réédition 1998.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Rodin, Whistler et la muse, cat. exp., Paris, musée Rodin, 7 février-30 avril 1995, Éditions Neotypo, 1995.

Rodin et l'Italie, cat. exp., Rome, Académie de France, 5 avril - 9 juillet 2001, Éditions De Luca, 2001.

Victor Hugo vu par Rodin, cat. exp., Besançon, musée des Beaux-Arts et de l'Archéologie, 4 octobre 2002 - 27 janvier 2003, Éditions Somogy, 2002.

La sculpture dans l'espace. Rodin, Brancusi, Giacometti, cat. exp., Paris, musée Rodin, 17 novembre 2005 - 26 février 2006, Éditions musée Rodin, 2005.

Rodin et la photographie, cat. exp., Paris, musée Rodin, 14 novembre 2007 - 2 mars 2008, Éditions du musée Rodin / Gallimard, 2007.

Corps et décors, Rodin et les arts décoratifs, cat. exp., Paris, musée Rodin, 16 avril - 22 août 2010, Éditions musée Rodin / Alternatives, 2009.

Rodin, Métamorphoses, cat. exp., Sofia, galerie nationale des Beaux-Arts, mai - septembre 2014, Éditions Ciela Norma AD, 2014.

Rodin. L'accident. L'aléatoire, cat. exp., Genève, musée d'art et d'histoire, 20 juin - 24 septembre 2014, Éditions 5 continents, 2014.

LIENS

Dossier documentaire Rodin, la lumière de l'Antique
Dossier documentaire Rodin, la chair, le marbre
Dossier pédagogique des collections permanentes du musée Rodin

www.musee-rodin.fr/fr/professionnels/offre-educative/ressources

FICHES D'ŒUVRES

www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/lhomme-au-nez-casse

www.musee-rodin.fr/fr/collections/ceramiques/piedestal-des-titans

www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/lage-dairain

www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/le-baiser

www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/la-porte-de-lenfer-troisieme-maquette

www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/ugolin-et-ses-enfants

www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/les-trois-ombres

www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/pierre-et-jacques-de-wissant-main-droite

www.musee-rodin.fr/fr/rodin/fiches-educatives/rodin-et-victor-hugo

www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/la-meditation-ou-la-voix-interieure

www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/muse-whistler-nue-bras-coupees

LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES

DOSSIER DE PRESSE DE L'EXPOSITION

<http://www.musee-rodin.fr/fr/exposition/exposition/rodin-le-laboratoire-de-la-creation>

CRÉDITS PHOTOS

P.5 © musée Rodin, ph. Adam Rzepka (en haut), ph. Christian Baraja (en bas)
P.6 © musée Rodin, ph. Jérôme Manoukian
P.8 © musée Rodin, ph. Hervé Lewandowski (en haut), photo Adam Rzepka (en bas)
P.9 © musée Rodin, ph. Pauline Hisback (en haut et au milieu), ph. Christian Baraja (en bas)
P.13 © musée Rodin, ph. Béatrice Hatala
P.15 © musée Rodin, ph. Pauline Hisback
P.16 © musée Rodin, ph. Pauline Hisback
P.18 © musée Rodin, ph. Jérôme Manoukian (en haut), ph. Christian Baraja (en bas)
P.22 © musée Rodin, ph. Christian Baraja (en bas)
P.23 © musée Rodin, ph. Christian Baraja
P.24 © musée Rodin, ph. Adam Rzepka.

DOSSIER ÉLABORÉ PAR LE SERVICE CULTUREL à l'occasion de l'exposition « Rodin, Le laboratoire de la création » du 13 novembre 2014 au 27 septembre 2015 au musée Rodin Paris

CONCEPTION ET COORDINATION
Isabelle Bissière, Chef de service et Véronique Garnier, chargée d'action culturelle en collaboration avec Éva Bouillo, Élodie Schaeffer et Céline Van Brabant, chargées d'action culturelle

CONCEPTION GRAPHIQUE
Intégral Ruedi Baur Paris
Chantal Grossen
Nadège de La Tour du Pin

novembre 2014

