



Auguste Rodin (1840-1917)
Les Ombres, vers 1880-1886
Plâtre, H 97 x L 92 x P 40 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
Dépôt du Fonds national d'art contemporain
© photo Bernard Galéron

Exposition temporaire
Rodin, *Les Ombres*
5 mars-7 juin 2010

Dossier pour les enseignants

Service éducatif
Musée des beaux-arts de Quimper



Sommaire

Introduction	3
Biographie	4
L'histoire d'une œuvre : <i>Les Ombres</i>, de l'atelier au musée	6
<i>Les Ombres</i>	6
L'atelier du maître	6
Rodin et « mademoiselle Camille »	
<i>Les Ombres</i> , un dépôt de l'Etat à Quimper	8
Des réserves aux salles du musée	8
La restauration des <i>Ombres</i>	9
Les commandes publiques de Rodin	10
L'exemple de <i>La Porte de l'Enfer</i> : un réservoir de formes	10
La République a besoin de monuments	12
Le traitement du corps chez Rodin	13
La modernité de Rodin : les opérations plastiques	15
Fragmenter / Retrancher	15
Assembler / Répéter	17
Sculpture et photographie	19
Les techniques de la sculpture	20
Pistes pédagogiques	22

Introduction

Exposition réalisée avec la collaboration scientifique du musée Rodin, Paris

Les Ombres dominant La Porte de l'Enfer

Les Ombres désignent le groupe de trois figures qui dominent *La Porte de l'Enfer*, l'œuvre majeure d'Auguste Rodin, à laquelle il consacra l'essentiel de sa recherche artistique. Commandée par l'Etat à Rodin en 1880, la *Porte* était destinée à un musée des arts décoratifs qui ne sortit jamais de terre. Le sculpteur trouve sa source d'inspiration dans *La Divine Comédie* de Dante et sa description de *l'Enfer*. Au sommet de la *Porte*, *Les Ombres* symbolisent le désespoir qui étreint les damnés et incarnent la célèbre phrase du poète : « Vous qui entrez, laissez toute espérance ».

Une restauration exemplaire

Un plâtre d'atelier original des *Ombres* fut déposé en 1914 par l'Etat au musée des beaux-arts de Quimper. Au fil des années, le plâtre tomba dans l'oubli, fut considéré comme une copie et subit les outrages du temps. Grâce à la collaboration du Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF), ce plâtre a été entièrement étudié et restauré. Des bras amputés ont pu être rétablis grâce à un tirage fait à partir du moule original. La documentation relative à la restauration de l'œuvre et le moule original du bras sont présentés au sein de l'exposition.

Les Ombres et la démarche créatrice de Rodin

Le travail de Rodin sur le thème de *l'Ombre* permet d'aborder quelques procédés essentiels pour comprendre la démarche du sculpteur comme la répétition, l'agrandissement ou la fragmentation des figures. *Les Ombres* sont l'assemblage de trois figures de *L'Ombre* identiques, disposées selon trois axes légèrement différents. Suivant sa propre formule « en art, il faut savoir sacrifier », Rodin présenta *L'Ombre* sans main droite comme les trois figures hissées au sommet de la *Porte*. *L'Ombre* fut agrandie en un format monumental en 1901. Sa tête, son torse donnèrent naissance à des sculptures autonomes. Inquiet de la réception de l'œuvre par le public, Rodin rétablit la main droite après 1905. Le sculpteur ne cessa de réfléchir à cette figure dans ses deux versions, petite ou grande, et de l'assembler avec d'autres créations.

Les Ombres dans toutes leurs déclinaisons

Le modèle est présenté entouré de sculptures, de dessins, de gravures et de photographies sur le thème de *l'Ombre*, provenant du musée Rodin à Paris, du musée des beaux-arts de Lyon, des musées d'Orléans et de Poitiers, de la Bibliothèque nationale de France et du Fonds national d'art contemporain.

Une dizaine de sculptures, en plâtre ou en bronze, évoquent ces variations voulues par Rodin. *Petite Ombre*, *Ombre monumentale*, groupe des *Ombres*, mais aussi *Tête de l'Ombre* et *Torse de l'Ombre*. Plâtre d'atelier, modèles de fonderie, bronzes patinés, épreuves anciennes ou plus récentes permettent de suivre les étapes de la création d'une sculpture. *Niobide blessée*, une œuvre de Camille Claudel, témoigne de la proximité des recherches des deux artistes.

Une série exceptionnelle de cinq dessins dits « noirs », par leur apparence comme par leur inspiration, rarement exposés, permettent de remonter à la source de l'inspiration de Rodin découvrant l'œuvre de Dante.

Des photographies réalisées à l'époque de la création de l'œuvre, souvent sur les indications du sculpteur lui-même, et par la suite tout au long du XXe siècle, montrent l'évolution du regard sur la sculpture.

Biographie



Anonyme
Portrait de Rodin coiffé d'un béret et vêtu d'une veste tâchée de plâtre, 1880 (?)
Papier albuminé. 21.8 x 16.8 cm
Musée Rodin, Paris © Photo Jean de Calan

1840 :

Naissance le 12 novembre à Paris dans une famille modeste.

1854

Elève médiocre, Rodin se passionne pour le dessin. Il entre à l'école spéciale de dessin et de mathématiques dite « la Petite Ecole », future école des Arts décoratifs, où l'on forme les artistes et artisans qui réalisent les nombreux éléments d'ornementation embellissant les places et immeubles.

1855

Après avoir longuement observé les œuvres des maîtres anciens dans les musées, Rodin les reproduit de mémoire. Il travaille avec acharnement et manifeste des dons pour le modelage.

1857

Rodin aspire à une grande carrière. Il échoue trois fois au concours d'entrée à l'école des Beaux-Arts et doit renoncer au rêve d'un prestigieux Prix de Rome.

1862

Maria, sa sœur, confidente et fidèle soutien, meurt. Bouleversé, Rodin entre comme novice chez les Pères du Très-Saint-Sacrement. Le supérieur l'encourage pourtant à poursuivre son activité artistique.

1864

Rodin travaille comme sculpteur-ornemaniste dans l'atelier du célèbre Ernest Carrier-Belleuse. Il décore divers édifices parisiens. Le travail est alimentaire mais il lui permet d'acquérir un savoir-faire. En parallèle, il poursuit un travail de création personnelle et propose *L'Homme au nez cassé* au Salon, première d'une longue série d'œuvres refusées. Il a rencontré une jeune couturière qui pose pour lui, Rose Beuret, qui sera la compagne de toute une vie.

1866

Naissance du fils unique de Rodin, qu'il n'a jamais reconnu.

1870

Lors du siège de Paris, Rodin rejoint Carrier-Belleuse à Bruxelles, où il reste six ans.

1875

Rodin découvre l'Italie. Il s'enthousiasme pour l'œuvre de Michel-Ange.

1877

De retour à Bruxelles, Rodin fait scandale avec *L'Age d'airain*. Il est accusé d'avoir moulé sa figure sur nature. Cette offense le blesse profondément. Il rentre en France et visite les cathédrales. Le scandale autour de ce premier chef-d'œuvre lui apporte cependant la notoriété et d'importantes commandes vont dès lors jalonner sa carrière.

1880

L'Etat commande à Rodin *La Porte de l'Enfer*. Cette commande officielle rend Rodin célèbre. Il s'installe dans un grand atelier au Dépôt des marbres. Il fréquente les salons.

1881

L'Etat lui achète *Saint-Jean-Baptiste*. Il apprend la gravure à Londres.

1882

Rodin exécute les figures d'*Adam*, d'*Eve* et du *Penseur*.

1883

Rodin rencontre Camille Claudel, âgée de dix-neuf ans, qui devient sa maîtresse et sa muse.

1885

La Ville de Calais lui commande *le Monument des bourgeois de Calais*.

1886

Rodin réalise *Le Baiser* et de nombreuses figures de *La Porte de l'Enfer*.

1889

Commande du *Monument à Victor Hugo*. Rodin expose avec Monet à Paris.

1891

Le Société des Gens de Lettres commande à Rodin un *Monument à Balzac*.

1893

Rodin loue la Villa des Brillants à Meudon. Il engage Bourdelle comme praticien.

1895

Rodin achète la Villa. Il constitue sa collection d'antiques et de peintures.

1896

Exposition collective à Genève. Première exposition des photographies de ses œuvres.

1897

Publication des dessins de Rodin.

1898

Rupture avec Camille Claudel. Scandale du *Balzac*.

1899

Première exposition personnelle à Bruxelles, Rotterdam, Amsterdam et La Haye.

1900

En marge de l'Exposition universelle, Rodin fait construire un pavillon, place de l'Alma, où il organise une rétrospective personnelle qui rencontre un immense succès, décisif pour sa carrière. Enfin reconnu, le sculpteur accumule les honneurs.

1902

Rencontre le poète Rainer-Maria Rilke qui rédige sa monographie. Il devient son secrétaire.

1907

Première grande exposition consacrée uniquement à ses dessins.

1908

Grâce à Rilke, Rodin s'installe à l'hôtel Biron à Paris. Reconnaissance internationale.

1913

Camille Claudel est internée.

1916

Gravement malade, Rodin cède ses œuvres à l'Etat. Le musée Rodin est créé à l'hôtel Biron.

1917

Rodin épouse Rose à Meudon qui meurt deux semaines plus tard. Rodin meurt le 17 novembre.

L'histoire d'une œuvre : *Les Ombres*, de l'atelier au musée



Auguste Rodin (1840-1917)
Les Ombres, vers 1880-1886
Plâtre, H 97 x L 92 x P 40 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
Dépôt du Fonds national d'art contemporain
© photo Bernard Galéron

Les Ombres : « *Vous qui entrez, laissez toute espérance* »

Les Ombres sont un groupe inspiré de Dante et par le travail réalisé préalablement pour la réalisation d'*Adam* commencée dès 1878. La figure initiale doit beaucoup, comme de nombreux personnages de la *Porte*, au *Jugement dernier* de Michel-Ange que Rodin eut l'occasion d'admirer lors d'un voyage en Italie en 1875. Michel-Ange fut lui-même un lecteur attentif de Dante. A l'influence de Michel-Ange s'ajoute celle de la Renaissance française, notamment des génies funéraires du *Tombeau du Président de Thou* réalisé par Barthélémy Prieur. L'assemblage et la disposition des trois bras tendus sont volontiers rapprochés du carton de la *Pêche miraculeuse* de Raphaël que Rodin découvre certainement à l'occasion de ses voyages à Londres, lors de ses visites au Victoria and Albert Museum.

Les trois personnages dominent la *Porte* et illustrent la phrase inscrite sur le fronton : *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate* (*Vous qui entrez, laissez toute espérance*).

L'amputation des mains est un choix radical de l'artiste qui traduit la volonté de simplifier sans nuire à l'expression. Tout aussi originale fut l'idée de répéter une figure trois fois puis d'en regrouper les exemplaires en les désaxant légèrement les uns par rapport aux autres, de façon à offrir le maximum de points de vue.

Les Ombres du musée des beaux-arts de Quimper sont une version inédite. C'est un plâtre de travail issu de l'atelier de l'artiste.

L'atelier du maître

Rodin eut plusieurs ateliers dans Paris. Pour pouvoir créer la *Porte*, on lui attribue un vaste espace, au dépôt des marbres de l'Etat, rue de l'université.

En 1900, Rodin fait construire un pavillon place de l'Alma, en marge de l'Exposition universelle, pour présenter une rétrospective de son œuvre. Le pavillon est remonté à Meudon et sert d'atelier.



Jacques-Ernest Bulloz (1858-1942)
Grande Ombre dans l'atelier, 1903-1904
Epreuve gélatino-argentique
H. 38,3 - L. 28,5
Musée Rodin, Paris
© Photo Jean de Calan

L'atelier est un passage obligé pour rencontrer Rodin, travailleur infatigable, acharné, passionné. Amis, modèles, commanditaires, personnalités françaises et étrangères s'y succèdent pour voir les diverses esquisses et études achevées ou en cours.

Rodin eut une cinquantaine d'assistants : mouleurs, agrandisseurs, metteurs au point, praticiens, fondeurs et patineurs travaillent sur ses œuvres. Voir le chapitre « les techniques de la sculpture » page 20.

Rodin et « mademoiselle Camille »

En 1883, Rodin remplace Alfred Boucher pour donner des cours à des jeunes filles. Il rencontre la jeune Camille Claudel, âgée de 19 ans. C'est une jeune fille fraîche, originale et volontaire. Malgré une forte opposition familiale, elle souhaite devenir sculpteur.

Elle devient la maîtresse, le modèle et la compagne de travail idéale avec qui Rodin discute à égalité. Il la consulte en tout point. En 1885, elle devient praticien du maître. Il lui fait entièrement confiance car elle est talentueuse. Camille admire le maître. Elle reste cinq années dans l'atelier.

En 1888, Camille quitte la maison familiale pour vivre dans un des ateliers de Rodin, situé boulevard d'Italie. C'est l'époque où Rodin sculpte le corps de la femme et célèbre l'amour. Pourtant, les disputes sont fréquentes dans le couple. Le sculpteur refuse de quitter Rose, sa compagne de toujours.

En 1893, c'est la rupture. Rodin continue à appuyer Camille pour qu'elle reçoive des commandes et qu'elle soit exposée mais celle-ci refuse toute aide et contact. Elle demeure « l'élève de Rodin » et n'arrive pas à percer.

La parenté de style entre les deux artistes a été étroite pendant les premières années de leur collaboration. Claudel se sent vidée de son énergie. Elle accuse Rodin de s'être servi de son génie. En 1905, ses obsessions deviennent des psychoses. Sa santé s'altère. Son comportement est étrange. Elle détruit ses œuvres et fuit sans laisser d'adresse.

En 1913, Camille est internée à Ville-Evrard puis à Montdevergues. Elle reste enfermée pendant trente années et meurt dans la salle commune de l'asile de Villeneuve-lès-Avignon.

X

Image soumise aux
droits ADAGP

Camille Claudel (1864-1943)
Niobide blessée, 1906
Bronze, fonte E. Blot 1907
H. 90 - L. 50 - P. 55 cm
Musée Sainte-Croix de Poitiers
Dépôt du Fonds national d'art
contemporain
© Photo Musées de Poitiers,
Christian Vignaud

Un sujet issu d'un poème indien portant le titre d'un sujet mythologique

Dans la mythologie grecque, les niobides sont les nombreux enfants d'Amphion de Thèbes et de Niobé, fille du roi lydien. Niobé se montre méprisante envers la déesse Létô en comparant sa progéniture à la sienne qui ne compte qu'Apollon et Artémis. Létô demande à ses enfants de la venger : ils tuent tous les enfants de Niobé à l'aide de flèches.

La Niobide blessée offre à l'extrémité de la carrière de Camille Claudel un écho émouvant de sa relation avec Rodin. La *Niobide* n'est autre que la figure féminine de Sakountala (Châteauroux, musée Bertrand), groupe inspiré d'un poème indien, montrant les retrouvailles de la princesse Sakountala et du prince Douchanta. Pardonnant à celui-ci son oubli involontaire, Sakountala se penche vers lui, en un « exquis mouvement d'abandon inconscient de tout l'être de la femme aimée » qui reprend très exactement celui de *L'Ombre*.

Les Ombres, un dépôt de l'Etat à Quimper

Les Ombres sont modelées par Rodin dans le cadre de la commande que lui passe l'Etat pour créer la porte du futur musée des Arts décoratifs de Paris. Elles sont achetées avec six autres œuvres de Rodin par l'Etat en 1909.

Louis Hémon, député puis sénateur du Finistère, amateur d'art, membre de la commission du musée, demande au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts le dépôt de l'œuvre à Quimper. Il souhaite épauler le conservateur de l'époque, Fernand Guey, qui aimerait créer une salle dédiée à la sculpture moderne. En effet, bien que le musée soit majoritairement composé de peintures, quelques dépôts de sculptures bretonnes par l'Etat forment un ensemble intéressant que le conservateur voudrait mettre en valeur à l'occasion d'une réorganisation des espaces du musée, due notamment au déménagement des collections du musée breton dans l'ancien évêché.

Le plâtre original d'atelier de Rodin est déposé en 1914, du vivant de l'artiste, au musée de Quimper par ce qui deviendra plus tard le Fonds national d'art contemporain. Cette structure d'Etat constitue une collection internationale depuis 1791 au fil d'achats et de commandes auprès d'artistes en activité. Le Fnac, dont le Centre national des arts plastiques assure aujourd'hui la garde et la gestion de l'inventaire, acquiert les œuvres, les conserve et les diffuse en France et à l'étranger par une politique active de prêts et dépôts.

Rien n'explique réellement le lien entre *Les Ombres* et la collection de sculptures bretonnes de Quimper. Rodin était venu à Quimper en 1901 et avait réalisé quelques croquis de la cathédrale.

Des réserves aux salles du musée

Finalement, la salle de sculptures n'est pas créée. Considérées comme des copies, *Les Ombres* restent des années en réserve.

En 1995, le musée Rodin entreprend une étude sur les œuvres du maître déposées dans les musées de province. *Les Ombres*, oubliées, sont retrouvées en mauvais état, amputées de deux bras et fragilisées.

En 2005, *Les Ombres* sont confiées au Centre de recherche et de restauration des musées de France.

Aujourd'hui restaurées, étudiées et documentées, *Les Ombres* sont remises à l'honneur à Quimper par une exposition et l'édition d'un catalogue. Elles intégreront le circuit des collections permanentes à la fin de l'exposition.



Auguste Rodin (1840-1917)
Moule du bras de l'*Ombre*
Musée Rodin, Paris

La restauration des *Ombres*

André Cariou, conservateur en chef du musée, souhaite en mai 2005 faire restaurer *Les Ombres* de Rodin. Le plâtre est amené dans les ateliers du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), situé au Louvre dans le pavillon de Flore. Cette demande répond au caractère original de l'œuvre, confirmé par Antoinette Le Normand-Romain, spécialiste de Rodin, directrice de l'Institut National d'Histoire de l'Art.

Le groupe des *Ombres*, plâtre d'atelier, comme en témoigne son montage, avait subi des dégâts et présentait des altérations : deux *Ombres* avaient perdu leur bras senestre et quelques cassures étaient visibles. Par ailleurs, les planches constituant le socle étaient fendues et le support avait été anciennement attaqué par des insectes xylophages.

Dès l'arrivée de l'œuvre dans l'atelier du C2RMF, un examen radiographique est réalisé afin de comprendre la structure interne des *Ombres* et le mode de fixation des figures sur le support. On procède à des micro-prélèvements pour identifier la nature du plâtre (gypse ayant une morphologie en aiguilles, caractéristique du 19^e siècle). *Les Ombres* sont nettoyées par un gel pelable à base d'eau qui permet de révéler la surface originale : le badigeon qui couvre la surface d'une matière grisâtre est une patine à base de lithopone (un pigment). Les radiographies confirment l'absence d'armature métallique et la présence d'un renfort de filasse. Lors de réunions de travail naît l'idée de restituer les bras manquants, d'autant plus que le musée Rodin conserve le moule d'une *Ombre*. Il est donc possible de vérifier si le bras encore en place procède de la matrice dite de « Meudon ». Cette hypothèse est vérifiée par une technologie nouvelle de numérisation : l'opération est effectuée à l'aide d'une caméra reproduisant les profils et les volumes avec une grande précision. Elle confirme une identité commune. On pouvait donc opérer une restitution fidèle.

Dès lors, on confie à Dominique Brisset, mouleur statuaire au musée Rodin, la mission de tirer deux épreuves de bras gauche à partir du moule. Le procédé de fixation est un assemblage « à la romaine ». C'est un raccord réversible, adopté dans l'hypothèse d'une réapparition des bras originaux.

Les commande publiques de Rodin



Jacques-Ernest Bulloz (1858-1942)
La Porte de l'Enfer, 1903-1904
Epreuve gélatino-argentique, H. 34 - L. 24,4 cm
Musée Rodin, Paris
© Photo Jean de Calan

La Porte de l'Enfer

Il s'agit à l'origine de la commande d'une porte monumentale en bronze pour l'entrée du musée des arts décoratifs dont on prévoyait alors la construction. Cette porte était destinée à un édifice qui n'existait pas encore au moment même où ce travail échoit à Rodin sur proposition d'Edmond Turquet, sous-secrétaire d'Etat à l'Instruction publique et aux Beaux-Arts. Le musée ne fut jamais érigé. La réalisation de *La Porte de l'Enfer* devint ainsi inutile. Néanmoins, elle occupa l'artiste pendant de longues années.

Turquet fut l'un des plus proches collaborateurs de Jules Ferry. Il est à l'origine de ce projet et c'est lui encore qui a suggéré le nom de Rodin. La commande fut confirmée le 16 août par décret après la présentation d'une maquette, un bas-relief, représentant *La Divine Comédie* de Dante. A cette date, Rodin était inconnu du grand public et c'était là sa première commande officielle.

Il était prévu que l'artiste reçoive 8000 francs pour l'exécution de ce travail, une somme au demeurant plutôt modeste. Dès que la commande fut confirmée, on mit à la disposition de l'artiste un atelier au dépôt des marbres au 182 de la rue de l'Université.

La Porte se compose de cinq parties : deux vantaux, deux pilastres et un trumeau. De *La Divine Comédie* l'artiste a retenu la séquence la plus sombre -l'Enfer- et n'a conservé que des personnages nettement identifiables : *Les Ombres* et *Le Penseur* dominent l'abîme, *Paolo et Francesca*, sur le battant gauche s'insèrent dans une dégringolade de corps, *Ugolin et ses enfants* sont situés sur le battant droit. L'ensemble émerge des laves bouillonnantes.

Rodin a disposé sur la *Porte* deux cent figures dont un grand nombre connaissent ultérieurement un destin indépendant de l'ensemble. Ainsi la *Porte* devint rapidement pour Rodin l'un des fondements de sa pratique créative. Il en fit un **réservoir de formes**, une sorte de matrice qui activa sa production. Ainsi Dante devient *Le Penseur*, Paolo Malatesta et Francesca da Rimini forment le couple enlacé du *Baiser*. Comme le dira ultérieurement Rodin : « *La Porte d'où sort un peu tout ce qui a du succès* ».

Pour la réalisation de cette œuvre, Rodin eut à l'esprit des modèles. On suppose qu'il regarda avec intérêt les portes de l'Eglise de la Madeleine réalisées par Henri de Triquet et surtout qu'il s'inspira des portes du Baptistère de Florence exécutées par Lorenzo Ghiberti entre 1425 et 1452. Rodin eut l'occasion d'admirer ce chef-d'œuvre lors d'un voyage en Italie en 1875.

En 1881, Rodin obtint une commande supplémentaire de deux statues destinées à flanquer la *Porte*, représentant *Adam* et *Eve*. L'attitude d'*Adam* montre l'influence de Michel-Ange. La figure d'*Eve* devint immédiatement indépendante du reste car Rodin abandonna l'idée de cette mise en scène. Pour autant, tout ne fut pas perdu car l'*Adam* est directement à l'origine des *Trois Ombres* qui furent installées au sommet de l'ouvrage vers 1886.

La Porte de l'Enfer en plâtre fut montrée pour la première fois au public en 1900 lors de l'exposition universelle au pavillon de l'Alma. Une première fonte en bronze fut réalisée après la mort de l'artiste entre 1926 et 1928. Elle est aujourd'hui présentée dans les jardins du musée Rodin à Paris.

La République a besoin de monuments

Rodin, comme beaucoup d'artistes, a répondu à des commandes publiques. Il a réalisé de nombreux monuments commémoratifs. Les plus connus sont les monuments consacrés aux Bourgeois de Calais, au génie de Victor-Hugo, de Balzac et de Baudelaire.

Ces commandes témoignent de la statuomanie qui touche la France en cette fin de 19e siècle. La République a besoin de monuments pour célébrer ses valeurs et constituer son histoire.

Ces commandes demandent à l'artiste un travail très important qui l'oblige bien souvent à reconsidérer ses projets initiaux du fait des contraintes et de l'exigence de l'exercice. Il semblerait que les concessions faites au goût commun pour la circonstance entraînent, comme par réaction, l'apparition de solutions radicales dans les projets personnels.

Après la commande de *La Porte de l'Enfer*, la municipalité de Calais sollicite Rodin pour la réalisation d'un monument à la gloire d'un épisode de l'histoire locale : la reddition de la ville au roi d'Angleterre Edouard III en 1347, et le dévouement héroïque de six bourgeois chargés d'offrir les clefs de la ville au souverain victorieux. Enthousiasmé par le sujet, Rodin lit les *Chroniques* de Froissart et présente une première maquette dès juillet 1885. Le monument est mis en place et inauguré en 1895. L'accueil favorable du public lui assure une reconnaissance définitive.

Peu de temps après, le 16 décembre 1889, l'Etat lui commande un groupe à la mémoire de Victor Hugo. Cette œuvre est destinée à prendre place au Panthéon. En dépit des soutiens dont dispose Rodin, son projet est jugé inadapté aux proportions du lieu. Pour ménager l'artiste, on lui propose de réaliser, toujours pour le Panthéon, un Victor Hugo debout. Mais là encore les projets initiaux de l'artiste ne sont pas menés à terme. En fait, comme pour *La Porte de l'Enfer*, Rodin se sert de son premier projet de monument comme d'une matrice dont il sort un Victor Hugo assis qui est installé dans les jardins du Palais Royal le 30 septembre 1909.

C'est en 1891 qu'est Rodin choisi par la Société des gens de Lettres pour réaliser une statue de Balzac. Rodin effectue un important travail préparatoire en collectant et en consultant toutes les représentations de l'écrivain. Du personnage dont il essaye de comprendre la psychologie, la vie, en se déplaçant à Tours, en visitant les lieux décrits dans certains de ses romans, il ne conserve que les traits caractéristiques, la corpulence, la célèbre robe de chambre et l'énergie créatrice. Cette interprétation allégorique de l'écrivain suscite lors de sa présentation au Salon de 1898 la polémique et le scandale.

Pour le tombeau de Baudelaire au cimetière Montparnasse, Rodin compose en 1892 une tête qui satisfait les commanditaires, en l'occurrence Stéphane Mallarmé et Charles Morice.

Le traitement du corps



Auguste Rodin (1840-1917)
Torse de l'Ombre, vers 1904
Bronze, H. 100 x L. 73 x P. 49 cm
Musée Rodin, Paris
© Photo Christian Baraja



Auguste Rodin (1840-1917)
Groupe d'Ombres
Lavis gris, gouache blanche, sur traits à la mine de plomb, sur papier quadrillé, H. 16 - L. 10 cm
Musée des beaux-arts de Lyon
© Musée des beaux-arts de Lyon

Le corps est l'unique sujet de l'œuvre de Rodin. La représentation qu'il en propose s'éloigne de l'idéal classique car l'artiste n'hésite pas à simplifier pour signifier la réalité de l'action du corps dans l'espace.

La représentation du corps repose sur une pratique régulière du dessin et sur un travail d'après le modèle vivant en atelier. La plupart des dessins ont été réalisés à la plume ou au crayon. L'artiste y ajoutait éventuellement au pinceau des teintes de couleur chair. Ces dessins montrent l'impatience d'un artiste qui a craint de laisser échapper une attitude. Les plus convaincants sont des visions de statuaire. Les modèles étaient des acteurs indispensables à la naissance de l'œuvre. Rodin les recrutait chez les professionnels ou dans la communauté italienne de Paris. Les séances de pose étaient longues et exigeantes. Rodin voulait éviter les attitudes avantageuses et demandait à ses modèles d'évoluer librement. Dans un premier temps, Rodin produisait des dessins puis ébauches en cire, en terre ou en argile. L'étape suivante consistait à mouler la terre crue pour en obtenir un plâtre qui devenait à cette occasion un modèle original.

Lors de ce travail préalable, l'artiste portait éventuellement son attention sur des parties précises de l'anatomie : têtes, jambes, bras, etc. De ces études fragmentées l'artiste faisait éventuellement ce qu'il nommait des « abattis ». Ces modèles ont constitué au fil des années un répertoire qu'il se plaisait à assembler.

La représentation du corps montre quelques principes récurrents :

-Une représentation fragmentaire : la suppression de la tête ou des bras concentre l'attention sur le torse ou l'attitude générale du personnage. C'est le corps dans sa totalité, et non pas seulement le visage, qui exprime le caractère du vivant.

-Une représentation en profondeur (les différentes parties du corps ne sont pas des surfaces planes mais des saillies ou des volumes dirigés vers le spectateur).

-Une représentation qui décompose le mouvement -l'attitude du personnage figure toujours le passage d'une attitude à l'autre- et associe des moments improbables. Par ailleurs, on dénote çà et là des postures chorégraphiques.

-Une représentation scénographique qui agence avec brio les groupes de personnages.

-Une forme expressive qui alterne l'exagération et la simplification.

-Les représentations anatomiques de Rodin doivent beaucoup à l'étude de Michel-Ange, du Bernin et de l'Antique dont il ne cessa de recopier les œuvres. Il y puisa la double nécessité de travailler d'après nature pour oser et proposer en toute légitimité une interprétation du réel.

-Les corps de Rodin ont souvent une dimension érotique. L'artiste dut d'ailleurs s'en défendre : « *J'essaie de traduire la souplesse du corps humain, et bien arriérés sont ceux qui voient des obscénités dans mes productions* ».

La modernité de Rodin : les opérations plastiques



Auguste Rodin (1840-1917)
Torse de l'Ombre, vers 1904
Bronze, H. 100 x L. 73 x P. 49 cm
Musée Rodin, Paris
© Photo Christian Baraja



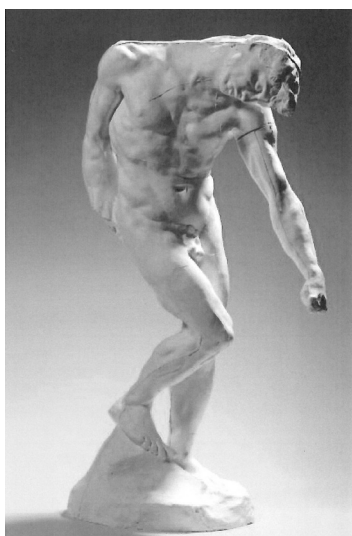
Auguste Rodin (1840-1917)
Tête de l'Ombre, vers 1904
Plâtre, H. 67.8 x L. 36 x P. 39.2 cm
Musée Rodin, Paris
© Photo Christian Baraja

Fragmenter / Retrancher

Fragmenter, c'est morceler, diviser, retrancher... Le fragment est un morceau de ce qui a été brisé. Tout fragment est fragment de quelque chose, il vient de ; il renvoie à une unité brisée, défaite. Le fragment est ce qui reste quand la totalité ou l'ensemble, c'est-à-dire l'essentiel, ont été perdus. En un sens commun, on attribue une valeur négative au fragment : la signification d'un reste, d'un débris, voire d'un déchet. Et le fragment serait un élément sans autonomie, sans indépendance, et qui renvoie à ce qui n'est plus.

L'histoire du goût comme l'histoire de l'art détermine un tout autre regard sur le fragment en sculpture, comme sur *le corps en morceaux*.^{*} Ainsi le *Torse du Belvédère*, torse fragmentaire en marbre conservé au musée Pio-Clementino, exerce une fascination considérable sur les artistes dès le début du XVI^e siècle : il est admiré par Michel-Ange, et les artistes viennent nombreux s'en inspirer. « Les antiques, redécouverts lors des fouilles de la Renaissance, étant atrocement mutilés, quelle attitude adopter ? Fallait-il compléter ces torsos ou non ? La réponse varie au cours des siècles, entraînant les restaurations et les dé-restaurations successives des sculptures. Michel-Ange, entre temps, bouleverse les idées reçues : il est le premier à concevoir une statue incomplète comme achevée. »^{*}

Toute sa vie, Rodin médite la leçon de l'antique et est un grand collectionneur de sculptures. Il engrange et présente, mêlées à sa sculpture, plus de 7000 pièces de toutes origines et de toutes époques, copies ou originaux. Il commence à collectionner la sculpture à partir de 1893, date à laquelle il s'installe à Meudon où il dispose de place et d'argent pour financer sa passion. Admirées et placées dans sa collection au-dessus de ses autres sculptures, les œuvres de marbres gréco-romaines ont été fragmentées par le temps, il leur manque la tête, les bras et les jambes. Mais ces morceaux lui apparaissent plastiquement parfaits et l'incitent à considérer le fragment comme une œuvre à part entière. Le morceau est beau en soi, son étude devient légitime.



Auguste Rodin (1840-1917)
L'Ombre, vers 1885
Plâtre, 95.6 x 31.5 x 50.5 cm
Musée Rodin, Paris
© Photo Christian Baraja



Auguste Rodin (1840-1917)
La Grande Ombre, vers 1904
Plâtre, 193 x 113 x 57 cm
Musée Rodin, Paris
© Photo Christian Baraja

Rodin retranche ou supprime d'abord une partie de l'œuvre. On voit les versions de *La Grande Ombre*, avec et sans mains, celles de *La Méditation* avec et sans bras, ou l'assemblage des *Trois Ombres* dépouillées de leurs mains. L'adoption de formes partielles ou amputées simplifie les volumes de la sculpture, et les fragments enlevés génèrent des œuvres nouvelles. L'artiste se situe au-delà des techniques traditionnelles de la sculpture, et notamment du modelage. Si le fragment devient une œuvre à part entière, la fragmentation et l'assemblage de sculptures fragmentées deviennent les principes de création pour Rodin.

La Porte de l'Enfer représente à ce titre un répertoire de sujets que l'artiste développe isolément et qui gagnent ensuite leur autonomie et leur célébrité en dehors de ce contexte. *Le Penseur*, première figure modelée et placée dans la *Porte*, représente le seul exemple de sculpture non fragmentée et non réassemblée.

Autre point de vue et pratique moderne développé par le sculpteur, Rodin demande à Henri Lebossé de réaliser l'agrandissement d'œuvres déjà existantes, procédé que l'on distingue de l'agrandissement plus habituel pratiqué à partir de la maquette d'une œuvre. Les agrandissements du *Victor Hugo*, du *Balzac*, et surtout du *Penseur* et de *L'Homme qui marche* donnent une force plastique, monumentale, émotionnelle et symbolique, toute nouvelle à ces œuvres.

*exposition *Le Corps en morceaux*, Musée d'Orsay, 1990.

On voit avec cette exposition que le « vif du sujet » est découpé. D'abord les torsos, puis les têtes coupées (sans traiter le buste, ni le masque qui méritaient une exposition à part entière), puis les mains, les jambes et les pieds.



Jacques-Ernest Bulloz (1858-1942)
La Grande Ombre et La Voix Intérieure, 1903-1904
Tirage au charbon, H. 38,3 - L. 27,2 cm
Musée Rodin, Paris
© Photo Jean de Calan

Assembler / Répéter

Assembler, c'est en premier lieu unir, réunir, joindre plusieurs éléments entre eux de manière définitive ou non, monter, démonter, articuler, désarticuler, construire, déconstruire. L'assemblage est un procédé de composition ou une procédure de « montage » qui consiste à faire une nouvelle œuvre en réutilisant totalement ou partiellement des éléments préexistants ou des œuvres déjà exécutées par l'artiste.

On ne peut en second lieu questionner la pratique de l'assemblage sans évoquer la question du « bricolage », telle que l'art ou l'anthropologie du XX^{ème} siècle l'ont désigné (Claude Lévi-Strauss ou André Leroi-Gourhan).

Rodin pratique l'assemblage à partir des années 1880. C'est pour lui un moyen de création sans limite et sans fin. Rilke* écrit après sa première visite à Rodin en 1902 : « On devine qu'envisager le corps comme un tout est plutôt l'affaire du savant et, celle de l'artiste, de créer à partir de ces éléments de nouvelles relations, de nouvelles unités, plus grandes, plus légitimes, plus éternelles... ». L'artiste peut disposer sans contrainte des figures aux gestes souvent repris et inattendus.

Plusieurs modalités d'assemblage sont mises en œuvre chez l'artiste :

- La pratique de la série (fragments et pièces).
- La combinaison de ces fragments ou pièces (dans une figure ou un groupe de figures).
- L'association d'œuvres différentes pour créer une nouvelle œuvre ou un nouveau groupe.
- La répétition d'une même figure ou d'une même œuvre vue sous des angles différents donnant lieu à la constitution d'un nouvel ensemble ou de nouveaux groupes.

Rodin se constitue au préalable un répertoire de formes dont il multiplie les tirages. Une même pièce est moulée en plusieurs exemplaires. L'artiste reprend un mode de travail utilisé par les sculpteurs ornemanistes qui cherchent à réduire le coût de leur production.

Rodin accumule des caisses d'« abattis » comme il nomme les séries de têtes, bras, mains, jambes et pieds, qu'il utilise en les assemblant, parfois en les combinant avec des objets, des coupes, des vases de sa collection, des branches, formes sculptées diverses qui peuvent être intégrées à une autre pièce dans une nouvelle création.

Assemblées librement les unes aux autres ou mises en valeur avec quelques accessoires, des figures préexistantes vont constituer de nouveaux groupes. C'est le cas de *Je suis belle* (1885), de *Fugit Amor* avant 1887, des *Bourgeois de Calais* en 1889. Ces figures peuvent être réunies par une base unique (*La Petite Ombre* et *La Cariatide à la pierre*), ou simplement placées l'une devant l'autre pour la prise de vue (*La Grande Ombre* et *La Voix intérieure*).



Auguste Rodin (1840- 1917)
Portrait d'Henri Becque
Estampe, 4^{ème} état
Bibliothèque nationale de France
© Bibliothèque nationale de France

Autres procédés d'assemblage, la répétition et l'association de figures identiques, posées comme mode de création. La même figure de *L'Ombre* est reproduite trois fois, pour composer le groupe des *Trois Ombres*, disposées selon des orientations différentes, et simplifiées de manière radicale par la suppression des mains de ses personnages. « L'idée de génie de Rodin est d'avoir composé le groupe à partir de trois exemplaires de la même figure. » Il s'agit d'une seule et même figure vue de profil à gauche, de face et de profil à droite, de façon à présenter un maximum de points de vue et d'offrir un mouvement et un déroulé qui donne à un spectateur pourtant immobile l'illusion de tourner autour de la figure. « Rodin fait bénéficier une ronde-bosse, certes, mais que l'on ne voit que de face. »

On peut voir dans cette utilisation du multiple une application de la méthode de travail de Rodin par les profils. « Lorsque je commence une figure, je regarde d'abord la face, le dos, les deux profils de droite et de gauche ». Cette réflexion est tirée aussi de ses visites au Louvre (*Les Trois Grâces* de Germain Pilon), à la National Gallery de Londres (triple *Portrait du Cardinal de Richelieu* par Philippe de Champaigne, juxtaposant trois aspects du même visage préparatoire à l'exécution d'un buste commandé au Bernin). Rodin dessine lui-même la tête de Victor Hugo « de tous les côtés » pour préparer l'exécution d'un buste qu'il n'avait pas été autorisé à modeler en présence du poète. Il rassemble aussi sur un unique support deux vues de profil et une de trois-quarts du portrait de l'écrivain Henry Becque qu'il venait d'exécuter. « De façon paradoxale, ce procédé destiné à faciliter la représentation la plus fidèle possible d'un corps ou d'un objet en trois dimensions a pour effet de créer une distance par rapport à celui-ci puisqu'il s'agit d'une vision impossible dans la réalité. » Ou comme le dit Léo Steinberg « les redoublements chez Rodin ont pour fonction de faire échec à l'apparent naturalisme de son art. ».

Les artistes du XX^e siècle ont su tirer la leçon des procédés de création de Rodin, Brancusi notamment qui rejoint le maître, et le quitte rapidement pour explorer de nouveaux choix. Rodin a ouvert des perspectives inédites pour la sculpture et pour l'art moderne (l'espace, le mouvement et la verticalité, l'énergie et la tension, plus que la représentation). On peut aussi étudier le rôle tenu par l'assemblage dans le champ élargi de la sculpture et dans sa redéfinition au cours du XX^e siècle. Au couple « fragmentation-assemblage » a succédé sa filiation « assemblage-collage ».

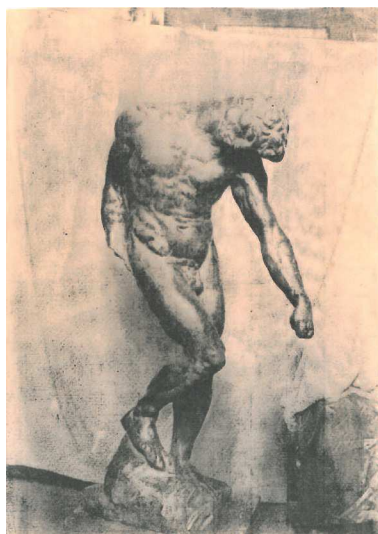
Ces « collages » en volume trouvent un écho chez des artistes avant-gardistes (Braque, Picasso, à l'origine du collage dans la peinture et inventeurs du cubisme). Ensuite, l'esthétique du surréalisme pratique aussi une esthétique du fragment dont on voit bien les principes : collage, montage, automatisme, jeu hasardeux, libre association...

Tout au long du XX^e siècle, le collage apparaît comme une pratique fragmentée. Elle représente une notion extrêmement large qui regroupe les techniques de l'assemblage, du brûlage, du découpage, des affiches lacérées, du déchirage, du froissage, du frottage, du papier collé, bref d'un bricolage au sens de Lévi-Strauss, cité plus haut, c'est-à-dire d'une activité qui « s'arrange avec les moyens du bord. »

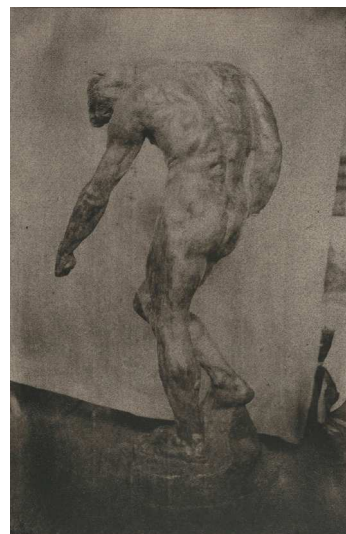
Enfin, la photographie et le cinéma développent dans leur champ respectif leur propre mouvement d'assemblage et de collage, de composition et de montage, voire de « mise en scène », termes d'un lexique moderne et néanmoins propre à qualifier la démarche novatrice de Rodin.

*Rainer Maria Rilke, poète et écrivain, devient en 1905 le secrétaire de Rodin. Ses *Lettres à Rodin* (1902-1913) et son essai *Sur Rodin* sont publiés.

Sculpture et photographie



Jean-François Limet (1855-1941)
Grande Ombre, vers 1904
Gomme bichromatée
H. 39 - L. 28,5 cm
Musée Rodin, Paris
© Photo Jean de Calan



Jean-François Limet (1855-1941)
Ombre, vers 1904
Tirage à la gomme bichromatée
H. 38,5 - L. 25,2 cm
Musée Rodin, Paris
© Photo Jean de Calan

Lettre n° 9, Musée Rodin, Paris

Texte de présentation de l'exposition *Rodin et la photographie* / nov. 2007 - mars 2008

http://www.musee-rodin.fr/newsletter/09_french.html

« À partir des années 1880, Rodin fait appel à des photographes pour reproduire et diffuser ses sculptures dans la presse. Les premières images prises par des photographes tels que Bodmer, Pannelier et Freuler nous entraînent dans l'atelier, là où Rodin modèle sans relâche les figures qui vont recouvrir *La Porte de l'Enfer*.

Ces photographes, qui n'ont pas laissé de trace dans l'histoire de la photographie, nous révèlent ce que peu de contemporains de Rodin ont pu voir, les œuvres en cours d'élaboration : *le Penseur*, *L'Éternel printemps* ou encore les *Bourgeois de Calais* en terre, nus.

La photographie est alors pour le sculpteur un outil, un aide-mémoire sur lequel il n'hésite pas à porter des corrections à l'encre et même à dessiner, en s'appropriant ainsi l'image.

À la fin des années 1890, Rodin, désormais célèbre, a besoin d'un photographe pour reproduire l'ensemble de son œuvre. De 1896 à 1903, Eugène Druet, photographe amateur, travaille sous ses directives. Bien que le sculpteur lui ait imposé l'éclairage, les fonds, l'angle de prise de vue, Druet a su donner une vision très personnelle des plâtres et des bronzes. En 1903, il est remplacé par Jacques-Ernest Bulloz. Ce photographe qui édite et commercialise ses propres tirages donne, grâce à des photographies à dominante colorée verte, bleue ou orange, une nouvelle interprétation des sculptures de Rodin.

Rodin recevait le samedi après-midi dans son atelier du Dépôt des marbres de très nombreuses personnalités venues des quatre coins du monde. Après 1900, beaucoup de jeunes artistes attirés par sa gloire ont fréquenté son atelier. Les photographes n'étaient pas les derniers à solliciter l'attention du maître. Edward Steichen, Stephen Haweis et Henry Coles, Alvin L. Coburn, Jean-François Limet, Gertrude Kasebier, tous « pictorialistes » et qui, à ce titre, revendiquaient une reconnaissance de la photographie comme œuvre d'art, ont travaillé auprès de Rodin, renouvelant, chacun à leur manière le regard porté sur la sculpture de l'artiste. »

Voir aussi *Les collections de photographies*, Hélène Pinet, site du Musée Rodin

<http://www.musee-rodin.fr/photogr.htm>

Lire *Rodin et les photographes* dans *RODIN, Les mains du génie*, Hélène Pinet ; au chapitre *Témoignages et Documents*, - collection Découvertes, série arts n° 44, Gallimard

Rodin - Le musée et ses collections, éditions Scala, Paris, 1996.

<http://www.musee-rodin.fr/accueil.htm>

Les techniques de la sculpture

Au 19^e siècle, le sculpteur est davantage un modelleur qu'un tailleur de pierre. Il modèle la terre pour obtenir une figure qui, moulée en plâtre est présentée comme un modèle que ses collaborateurs, metteurs aux points puis praticiens, doivent ensuite reproduire le plus fidèlement possible dans le bloc de marbre ou faire fondre dans le bronze.

Le modelage

Le modelage est la technique la plus primitive et la plus directe de mise en forme de la terre. Fragile, ce matériau est rarement adopté pour l'exécution définitive et garde aux œuvres un caractère préparatoire à la traduction dans d'autres matériaux comme le plâtre, le bronze ou le marbre.

Seul le travail de modelage relève du sculpteur. L'œuvre, en plâtre, bronze ou marbre, est exécutée respectivement par le mouleur, le fondeur ou le praticien.

Le modelage se fait par adjonction de boulettes, autour d'une armature pour les sculptures de grands formats. En fil de fer, celle-ci forme l'ossature de la figure et permet de lui donner l'attitude souhaitée. L'armature est fixée sur un plateau de bois. Le sculpteur modèle de bas en haut en écrasant de la terre sur l'armature avec ses doigts, un ébauchoir ou une spatule. A la fin de la séance de travail, la terre est enveloppée de linges humides pour garder sa malléabilité et être travaillée de nouveau : elle doit être conservée à température stable car elle risque de se fendre sous la chaleur ou de geler et de se casser par grand froid.

C'est en dessinateur que **Rodin** appréhende la troisième dimension. Il travaille le volume par un constant aller-retour du regard du modèle à la terre, le tournant sans cesse pour réajuster le profil, pour enserrer la forme dans la matière. Rodin modèle d'abord les quatre principaux profils de son modèle puis multiplie et ajuste ses points de vue, comparant la réalité de la ligne du corps avec la ligne de sa terre. Rodin appelle « profil » la ligne qui sépare le corps de l'espace. Pour Rodin, l'impression de vie d'une sculpture vient du modelage.

Le moulage

La technique du moulage consiste à reproduire, à l'aide d'un moule, une sculpture modelée en terre puis de tirer un ou plusieurs plâtres à l'exacte imitation du modèle.

Le moule « à bon-creux » est réutilisable pour reproduire une œuvre en série. Le moule à bon-creux est généralement fabriqué à partir d'une épreuve en plâtre originale. Il est constitué de plusieurs pièces qui, exécutées une à une, doivent pouvoir être détachées du modèle sans l'abîmer, être ajustées les unes aux autres rapidement avant le coulage et être séparées aisément de l'épreuve au moment du démoulage. L'ensemble des pièces est maintenu par une chape armée qui les empêche de bouger. Lorsque le plâtre est pris, on dégage l'épreuve de série en enlevant la chape et les pièces une à une. Cette épreuve est alors couverte d'un réseau de couture. On procède ensuite à l'assemblage des parties moulées séparément à l'aide de plâtre gâché très clair.

Rodin est l'un des derniers sculpteurs à avoir été assisté d'un atelier dans lequel les mouleurs avaient une place importante. Plus encore que la terre, Rodin aimait travailler le plâtre et faisait réaliser une série d'épreuves en plâtre 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.

Au 19^e siècle, le plâtre n'a pas de valeur : il n'est pas unique, sa matière fragile n'est pas noble. Esquisse ou étude, il représente une étape du processus de création. Il permet de suivre la chronologie d'un sujet : chaque modèle est moulé puis retravaillé et donne ainsi lieu à une nouvelle variante. Seule la version finale, exécutée en bronze ou marbre, matériaux solides et définitifs, attire l'attention. Pourtant, l'œuvre en plâtre correspond au geste le plus spontané et intime de l'artiste.

De plus, Rodin aimait la blancheur des plâtres et n'hésitait pas à en faire tirer un nouveau lorsqu'une épreuve était sale ou endommagée. Rodin est fasciné par la blancheur du plâtre qui éblouit de lumière le visiteur. Contrairement au bronze, le plâtre mat absorbe la lumière pour mieux la redistribuer.

La fonte à la cire perdue

Le procédé, connu depuis l'Antiquité, permet d'exécuter plusieurs fontes d'un même modèle. Le modèle est le plus souvent une œuvre originale en plâtre, parfois en pierre ou en marbre, dont les mouleurs prennent l'empreinte dans un matériau élastique, rigidifié par un moule extérieur. On enduit le modèle pour le protéger (sur les plâtres, on utilise la gomme-laque qui teinte les modèles d'une couleur souvent jaune foncé).

A l'aide de ce moule, on réalise un noyau en ciment réfractaire qui est renforcé par une armature métallique. Ce noyau est gratté de quelques millimètres d'épaisseur. On referme le moule sur le noyau et dans le vide créé, on coule la cire dont l'épaisseur correspond à celle que l'on souhaite donner au bronze. Une fois la cire refroidie, le moule est ouvert et nettoyé pour une prochaine utilisation.

On installe l'alimentation sur l'épreuve : un réseau de conduits en cire par lequel le matériau liquéfié s'écoulera pour laisser place au bronze en fusion et qui permettra à l'air de s'échapper. Puis l'ensemble est recouvert d'une enveloppe en terre réfractaire. Une fois sèche, l'objet est introduit dans un four. La température monte et la cire s'écoule.

Le bronze (en fusion à 1200°C) est versé et s'écoule de manière continue. Lorsque le bronze est refroidi, on brise le moule et on dégage l'œuvre entourée de son réseau. On évite la fonte en émiettant le noyau réfractaire.

Le travail de finition est long : couper le réseau d'alimentation, boucher les orifices des broches, polir. Pour protéger le bronze des attaques ultérieures, on l'altère artificiellement à l'aide d'oxydes chauffés qui corrodent sa surface et le colorent d'une patine.

Le bronze met mieux en valeur le modelé que le marbre. **Rodin** fait conserver les traces du moulage intermédiaire en plâtre (coutures visibles) pour évoquer la marque du travail accompli. Il laisse des indices du processus de création. Le bronze fixe dans la durée l'achèvement d'une pensée. Rodin ne verra jamais sa *Porte* en bronze.

La taille du marbre

Connu depuis l'Antiquité pour sa blancheur et sa dureté, le marbre est le plus noble des matériaux. Cette matière, auréolée du prestige de la sculpture gréco-romaine, est considérée comme la plus difficile à travailler.

Contrairement à Michel-Ange et aux sculpteurs antiques qu'il admire tant, **Rodin** n'a jamais pratiqué la taille directe, méthode de travail qui consiste pour le sculpteur à exécuter directement son projet dans la pierre, sans modèle, dégageant du bloc la statue. Il employait des praticiens dans son atelier pour reproduire ses modèles dans la pierre. L'exposition « Rodin, *Les Ombres* » ne présente pas de marbre du maître.

Pistes pédagogiques

Professeurs d'histoire

1/ La statuoamanie de la IIIe République ou l'imagerie et la symbolique républicaine

Cette question intéresse plus précisément les programmes de 4^e et de 1^{ère}. On peut étudier avec intérêt les représentations de Marianne en se reportant aux travaux de Maurice Agulhon, *L'imagerie et la symbolique républicaine*, *Marianne au combat*, *Marianne au pouvoir*, *Les métamorphoses de Marianne*. Il est intéressant de s'attarder sur *Le Triomphe de la République*, œuvre monumentale réalisée place de La Nation par Jules Dalou, ami et néanmoins concurrent de Rodin.

2/ Les commandes publiques

programmes d'histoire du second degré : on peut considérer l'hommage rendu aux gloires nationales et locales (Jean Bart, Victor Hugo, Jean Jaurès etc.).

programmes de 3e et de 1^{ère} : on peut évoquer la construction des monuments aux morts après la Grande Guerre. Il existe sur le sujet une documentation impressionnante. On peut en priorité consulter les sites de la Documentation française (*1918, la Grande Guerre s'achève*) et des Chemins de mémoire. On doit aussi considérer les *Lieux de Mémoire*, le chapitre rédigé par Antoine Prost et intitulé : *Les monuments aux morts*
Culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ?

3/ Les statues de Quimper



Eugène Louis Lequesne (1815-1887)
Statue de Laennec, 1868
Bronze
Place Saint-Corentin
© Photo maison du patrimoine, Quimper

Les statues de la ville de Quimper évoquent la mémoire de la ville et certains pans de l'histoire nationale. Le choix des personnages -héros politique, militaire ou culturel- et celui des moments représentés (allégorie du sacrifice patriotique, de la République, etc.) illustrent la construction de l'histoire. Il importe de préciser le contexte, d'évoquer éventuellement les débats et les polémiques suscités par l'érection du monument. Autant d'éléments qui nous éclairent sur la bataille des mémoires et la construction d'une identité collective.

Professeurs de français et d'italien

La Divine Comédie de Dante : une lecture guidée pour un exercice iconographique

En amont de la visite, on lit quelques extraits de l'Enfer, notamment les chants V (le baiser de Paolo et Francesca), XII (les centaures et les démons commis à la garde et au supplice des tyrans, des pillards et des meurtriers), XXXII et XXXIII (le drame d'Ugolin) auxquels Rodin fait référence. Cette lecture du texte vise à identifier les scènes et les événements. On peut les classer en trois groupes : les héros de l'histoire locale (Paolo et Francesca, Ugolin), les personnages inspirés de la mythologie et les allégories (allégories de la souffrance, de l'âme pourchassée par les tourments...). Pour mener cette activité, on consulte le livre d'Antoinette Le Normand Romain, *Rodin, La Porte de l'Enfer* qui comporte un schéma descriptif, détaillé et commenté de *La Porte de l'Enfer*.

On pourra aussi effectuer une recherche iconographique sur la mise en images de ce récit ou de certains de ses épisodes (Sandro Boticelli, John Flaxman, William Blake, Gustave Doré). Les musiciens se sont aussi inspirés de *La Divine Comédie*.

Professeurs d'histoire et de français

L'art en conflit : la réception de la statue de Balzac

L'histoire de l'art est marquée, rythmée par de nombreux conflits. La réception de la statue de Balzac suscita des polémiques lors de sa présentation au Salon d'automne en 1898. Réactions d'autant plus vives que la France est agitée par l'affaire Dreyfus et que la réaction politique s'affirme aussi violemment anti-moderniste : « *Un syndicat veut imposer aux français le Messie cosmopolite de l'art nouveau : les quatre anabaptistes du compagnon Rodin veulent nous démontrer que la peinture consiste à n'avoir pas de couleur et la sculpture pas de forme* ».

Pour considérer cette question, on se reportera aux écrits de Rodin et on consultera avec profit les ouvrages suivants:

-Geneviève BRESC-BAUTIER et Xavier DECTOT (dir.), *Art ou politique ? Arcs, statues et colonnes de Paris*, Action artistique de la Ville de Paris, 1999.

-Antoinette ROMAIN (dir.), *1898 : le Balzac de Rodin*, Paris, musée Rodin, 1998.

On regardera aussi les dossiers pédagogiques mis en ligne par les musées d'Angers :

1/ La fabrique du portrait : Rodin face à ces modèles.

2/Le Balzac de Pierre-Jean David, dit David d'Angers (1788-1856).

3/Victor Hugo par David d'Angers et Auguste Rodin.

Le site *L'Histoire par l'image* (dirigé par la Direction des Archives de France et la RMN) consacre un dossier à cette œuvre : *Une révolution esthétique : le Balzac de Rodin*.

Professeurs d'arts plastiques

1/ Des activités plastiques à propos des représentations du corps dans l'histoire de l'art

Le dessin

Le modelage

Le découpage et le collage

« C'est bien simple, mes dessins sont la clef de mon œuvre : ma sculpture n'est que du dessin sous toutes les dimensions. J'ai dessiné toute ma vie, j'ai commencé ma vie en dessinant. » Rodin, 1910

« Mon dessin au trait est la traduction directe et la plus pure de mon émotion. La simplification du moyen permet cela. » Matisse, 1939

Exposition *Matisse & Rodin*, Musée Rodin, Paris, oct. 2009 - fév. 2010

Le « copy art » (avec un photocopieur)
L'assemblage et la construction

« La sculpture n'a pas besoin d'originalité mais de vie. » Rodin

La photographie
Le film, l'image animée

« Je croyais que le mouvement était essentiel, et dans ce que je faisais, j'essayais de l'obtenir. » Rodin

2/ Les techniques de la sculpture

En amont de cette visite, on présente les différentes techniques de la sculpture. On pose quelques jalons qui permettront aux élèves et aux professeurs d'aller à l'essentiel lors de la visite de l'exposition. Le jour de la visite, en raison de la nature même des *Ombres*, on insistera sur les aspects suivants de la technique du plâtre : la qualité, la préparation (le gâchage, la prise, le séchage, etc.), les opérations de modification (le durcissement et le renforcement, l'accélération des prises), le modelage, l'outillage, les enduits et les colorations.

3/ Fragmentation et assemblage, le mode opératoire de l'œuvre selon Rodin

Le mode opératoire de l'œuvre, l'utilisation « d'abattis », et les techniques de la fragmentation et de l'assemblage sont l'occasion de proposer des activités de modelage ou de découpage sur le thème du corps. Une mise en perspective est possible en considérant les œuvres suivantes : *Le Triple Portrait de Richelieu* par Philippe de Champaigne (1602-1674) et les *Mains* de Nicolas de Largillière (1656-1746). Cette mise en pièce du corps et sa reconstruction autorise aussi des ouvertures vers des artistes contemporains, notamment les œuvres de Hans Bellmer (1902-1975).

4/ Les statues du musée

On peut mettre en perspective le travail de Rodin en considérant les autres sculptures du musée. Le Service éducatif a conçu un dossier « *La sculpture au musée des beaux-arts de Quimper* » sur ces œuvres dispersées dans les salles. Dans le cadre de cette approche essentiellement formelle, on veillera à préciser :

- La nature de l'œuvre (taille, modelage, fonte, moulage) et la substance de la matière (bronze, terre cuite, plâtre, etc.)
- Les caractéristiques du support.
- Le sujet : l'attitude, la posture du modèle, la distribution des personnages.
- L'agencement et la plénitude des volumes.
- Le mouvement ou les paradoxes de la matière (la masse pesante de la matière est oubliée et donne éventuellement une impression de mouvement, de légèreté, etc.).
- La distribution de la lumière.

Toutes disciplines confondues

La restauration de l'œuvre

A partir du texte et des documents photographiques du dossier.

L'exposition donne l'occasion de rappeler les missions d'un musée : la conservation, l'attribution, la restauration et l'exposition.

Concernant plus précisément la restauration -au regard du document inséré dans le dossier pédagogique- on peut évoquer les problèmes qui lui sont liés :

-Les acteurs de la restauration (Quel est le rôle du conservateur ? Qui sont ces interlocuteurs ? Quels sont les services et les laboratoires qui interviennent ?)

-Les moyens scientifiques mis en œuvre (Comment la science permet-elle de percer les secrets de la matière ? Quels moyens d'investigations utilise-t-on précisément ?)

-L'enquête développée par les restaurateurs (Quelle était le préalable de cette restauration ?)

-Les principes et les limites d'une restauration (Quelles sont les limites d'une restauration ? Doit-elle être minimale ? Comment l'intégrer, l'accorder au regard des autres parties de l'œuvre ? Doit-elle être invisible ou au contraire doit-elle se manifester discrètement pour ne pas abuser l'observateur ?)

-Les apports d'une restauration (Permet-elle de mieux comprendre la genèse d'une œuvre le processus créatif ? Permet-elle de préciser le statut de l'œuvre ?)

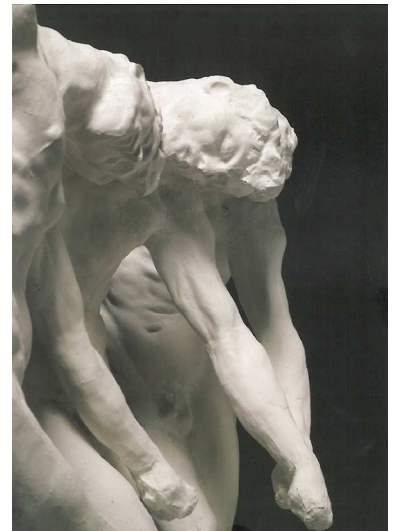
En complément, on peut considérer deux autres exemples de restauration : *Jeune Chasserresse au repos*, sculpture de James Pradier et *Saint Paul*, peinture de Bartolo di Fredi. Cette œuvre montre des lacunes qui témoignent d'une conception particulière de la restauration.



Bartolo di Fredi (1330-1410)
Saint Paul, vers 1395-1400
Huile sur bois, 212 x 50 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
© Musée des beaux-arts de Quimper



James Pradier (1790-1852)
Jeune Chasserresse au repos, 1830
Marbre, 81 x 125 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
© Musée des beaux-arts de Quimper



Dossier réalisé par :

- Didier Frouin, conseiller pédagogique départemental en arts visuels, Inspection Académique du Finistère
didier.frouin@ac-rennes.fr
- Nathalie Gallissot, conservateur au musée des beaux-arts
- Yvon Le Bras, conseiller-relais (DAAC)
Yvon.Le-Bras@ac-rennes.fr
- Fabienne Ruellan, médiatrice culturelle, musée des beaux-arts
fabienne.ruellan@mairie-quimper.fr