



RODIN
ET LE MARBRE
DOSSIER
DOCUMENTAIRE

RODIN ET LE MARBRE

LA RELATION D'UN ARTISTE AVEC SON MATÉRIAU

Couverture

AUGUSTE RODIN

LA DANAÏDE

(détail), 1889-1890,

marbre, praticien :

Jean Escoüla

Paris, musée Rodin

S. 1155

3 INTRODUCTION

- 3 L'illusion de la chair, 1871-1890
- 4 La figure dans le bloc, 1890-1900
- 5 Vers l'inachèvement, 1900-1917

6 1—LE NON FINITO: UNE RÉFLEXION SUR L'INACHÈVEMENT

- 6 Le *non finito* chez Michel-Ange
- 7 Les formes plurielles du *non finito* chez Rodin

11 2—LA RÉCEPTION CRITIQUE

- 11 Entre admiration, désamour et redécouverte
- 12 Entretien avec Aline Magnien

16 3—RODIN, LES MARBRES ET LA PHOTOGRAPHIE

- 16 La figure de l'artiste et sa représentation photographique
- 17 Rodin, le marbre et les photographes : esthétique et usages

21 4—LES ATELIERS DE RODIN ET LEUR ORGANISATION

- 21 Où sont les ateliers ?
- 22 Qui sont les collaborateurs de Rodin ?
- 25 Comment travaillent-ils ensemble ?

27 5—LA TAILLE DU MARBRE

- 27 Qu'est-ce que la mise-aux-points ?
- 30 Quelle pratique pour quels effets ?

32 6—QU'EST-CE QU'UN MARBRE ?

- 32 D'où viennent les marbres de Rodin ?
- 33 Rodin et ses fournisseurs
- 34 Comment le marbre est-il acheminé ?
- 34 La restauration des marbres aujourd'hui

35 LEXIQUE

39 BIBLIOGRAPHIE

INTRODUCTION

En prenant le parti d'interroger la relation d'un artiste avec le marbre, ce dossier souhaite mettre en lumière la manière dont ce dernier se transforme au cours de la carrière de Rodin. Après avoir été essentiellement, dans une perspective illusionniste, le « support » d'une iconographie, révélant à l'occasion ses aptitudes à imiter la vie, le marbre devient de plus en plus au fil du temps la matière vivante elle-même, et le véritable « sujet » de l'œuvre.

Le marbre est un matériau chargé de références : il renvoie à l'Antiquité, au mythe de la Grèce antique, ou à l'Italie renaissante à travers la figure de Michel-Ange. Par tradition, également, le nu est l'objet de la sculpture et le marbre est considéré comme la matière la plus proche de la blancheur de la chair. À la fin du XIX^e siècle, dans une esthétique qui recherche l'illusion de la vie, le marbre est le matériau par excellence de cette imitation. Dur et froid, il doit acquérir souplesse et chaleur en se transmuant en chair sous le ciseau de l'artiste. Le goût du paradoxe et de la virtuosité entrent pour une grande part dans cette visée. C'est dans ce contexte que Rodin entame sa carrière, révélant dans le marbre ses très grandes qualités plastiques.

Le dossier présente en trois étapes chronologiques l'évolution qui va conduire Rodin à des changements qui dépassent le formalisme d'une simple question de « style ». La réflexion de l'artiste sur le temps et l'inachèvement, son goût profond pour les œuvres du passé, l'usure ou les traces accidentelles qu'elles conservent, son affinité pour la puissance créatrice de la nature et le sentiment de la vie qui l'anime sont intrinsèquement liés et nourrissent sa démarche artistique. Rodin fait parcourir à son œuvre un chemin non conventionnel, qui conduit celle-ci de la précision illusionniste de la première période au *sfumato* ¹, et des contours nets des petites maquettes réalisées par assemblage au flou et à l'imprécision des œuvres finales. À terme, la réduction du modelé semble conférer au marbre la fluidité d'un matériau liquide. En rupture avec les exigences de l'idéal classique de transparence mimétique, qui commandent de faire disparaître les signes du labeur avec des outils de plus en plus fins, certaines traces du travail sont peu à peu délibérément conservées : clous de mise-aux-points, trous non arasés, repentirs, marques indicatives que l'artiste est censé effacer. Dans la dernière période, l'œuvre gagne en densité physique, en épaisseur et surtout en incertitude.

¹ Voir le lexique.



AUGUSTE RODIN
MADAME MORLA-VICUÑA
1888, marbre, praticien Jean Escoula,
56,9 x 49,9 x 37 cm
Paris, musée d'Orsay

La dimension du bloc augmente et surpasse souvent celle de la figure. Le spectateur, invité à donner libre cours à sa rêverie et à son interprétation, se confronte à une autre échelle et à une nouvelle matérialité.

L'ILLUSION DE LA CHAIR, 1871-1890

Les premières œuvres, présentées par Rodin au Salon en 1875, relèvent d'un style soit antiquisant, soit XVIII^e siècle, soit encore second Empire : bustes élégants (*L'Orpheline alsacienne*), ou philosophe *all'antica* (*L'Homme au nez cassé*), sujets mythologiques (*Diane*), portraits à la moderne avec un souci du costume qui disparaîtra ensuite (*Madame Roll* et *Madame Morla-Vicuña*)... La représentation du corps féminin tient une place importante, qu'il soit jeune et beau (*La Danaïde*, *Andromède*) ou marqué par le temps (*L'Hiver*, dit aussi *Celle qui fut la Belle Heaulmière*).

Le marbre favorise la capacité de Rodin à jouer de la lumière et des ombres, des creux et des saillies. La question des plans et des modelés est au cœur de cette préoccupation, par opposition à la ligne du néo-grec, faux antique condamnable aux yeux de Rodin. Dans la deuxième décennie de la période, Rodin pratique surtout le petit groupe sculpté. L'artiste apprécie le caractère intime et passionnel de ces pièces, qui favorise selon lui une communion entre l'œuvre et le spectateur : « Il faut qu'on puisse tourner aisément autour, se pencher sur elles, presque les toucher et les changer de place, qu'on vive près d'elles autrement qu'on ne peut le faire avec les grandes figures qu'on doit regarder de bas en haut. » Les corps, très finis, contrastent avec des terrasses laissées brutes, dont la signification est encore assez précise cependant : roc sur lequel s'effondrent *Andromède* ou *La Danaïde*, fourrure dont jaillit le buste de *Madame Morla-Vicuña*, rocher sur lequel s'appuie *Galatée* ou dont elle émerge. Le *non finito*, dans cette période, concerne principalement la question du socle et du surgissement de la figure.

LA FIGURE DANS LE BLOC, 1890-1900

Le titre de ce paragraphe est tiré d'une conversation rapportée par l'écrivain et critique d'art Camille Mauclair : « J'ai dit un jour à Rodin : "On dirait que vous savez qu'il y a une figure dans le bloc, et que vous vous bornez à casser tout autour la gangue qui nous la cache."

Il m'a répondu que c'était absolument son impression en travaillant. »

Pendant cette décennie, chargée de commandes prestigieuses et rencontrant désormais le succès auprès des amateurs, Rodin augmente sa production. Le rôle du *non finito* comme effet plastique et esthétique s'accroît, tandis que la dimension des œuvres augmente.



AUGUSTE RODIN
L'AURORE
 Vers 1895-1897 ?, marbre,
 56 x 61 x 30 cm
 Paris, musée Rodin, S. 1019.

Avec *L'Aurore*, portrait allégorique qui transcende les traits de Camille Claudel, Rodin expérimente le traitement du visage à l'ombre d'une forte avancée de marbre, sans donner à cette prééminence une justification iconographique : le matériau se suffit à lui-même. *La Pensée*, où l'on reconnaît aussi le visage de Camille Claudel, émerge pour sa part d'un bloc à peine équarri et laissé brut. Les proportions sont telles que la tête représente moins de la moitié de la forme cubique dans laquelle son cou semble encore enserré. Voyant l'œuvre, Rodin aurait commandé à Victor Peter, le praticien qui attendait des indications pour terminer la coiffe et poursuivre son travail, de ne plus rien toucher. Cette œuvre parmi les plus célèbres de Rodin a suscité une abondante littérature faisant allusion de dualisme entre esprit et matière.

Rodin manie les paradoxes plastiques et ne dédaigne pas une certaine virtuosité. Ainsi, *L'Illusion*, *fillette d'Icare* ou *Les Bénédiction*s défient-elles la pesanteur et l'immobilité

du marbre par leur position d'équilibre. Les tendances pictorialistes de l'artiste, dont on a dit parfois qu'il était un peintre égaré dans la sculpture, s'expriment dans des œuvres-tableaux comme *La Terre et la Lune*. L'audace dans l'expression du désir se manifeste à travers des sujets rares pour le marbre à cette échelle, car ce matériau est réputé sérieux et trop coûteux pour des thèmes libertins, en général abandonnés aux « petits bronzes » : les embrassements du *Péché*, où deux êtres se jettent l'un sur l'autre, ou les jeux érotiques et homosexuels des *Jeux de nymphes* en sont l'exemple. Le groupe du *Baiser* (1898), vers la fin de cette période, constitue également un défi que masque désormais l'aspect trop connu de l'œuvre. Défi iconographique que ce geste amoureux, que la nudité à cette échelle, que l'absence enfin de tout prétexte narratif ou mythologique visible.

VERS L'INACHÈVEMENT, 1900-1917

La gloire de Rodin devient immense à partir de l'exposition de l'Alma, en 1900, et les riches collectionneurs préfèrent souvent les marbres, plus luxueux, aux autres matériaux. Ils y voient des œuvres plus suivies que les bronzes, ce qui est assez vrai, et plus souvent uniques, ce qui est faux : dans ces années-là, le nombre des praticiens s'accroît et les œuvres sont parfois reproduites en de nombreux exemplaires (sept par exemple pour *La Danaïde*).

La question du relief est très importante : de nombreuses pièces créent un fond (*Jour et nuit*, *Dernière Vision*, *Mort d'Adonis / Les Océanides*) et sont des sortes de hauts ou bas-reliefs. Le *non finito* s'accompagne d'un certain *sfumato*, où l'on peut voir l'influence de Léonard de Vinci (1452-1519), du peintre et ami de Rodin Eugène Carrière (1849-1906) ou du sculpteur italien Medardo Rosso (1858-1928).



AUGUSTE RODIN
MARIE FENAILLE,
LA TÊTE APPUYÉE SUR LA MAIN
1912-1913, marbre,
praticien Émile Matruchot,
70 x 80 x 92,5 cm
Paris, musée Rodin, S. 1397.

La métaphore sous-jacente au portrait de *Marie Fenaille*, *la tête appuyée sur la main* s'apparente à celle de la plante et de la germination, mais sans effet illusionniste et mimétique cependant. Le *non finito* sert à affirmer ici qu'il s'agit bien de marbre. De la toute petite maquette (*Mains d'amants*, *Petite fée des eaux*, *Fleurs dans un vase*, *Femme slave*) à l'œuvre finie, on relève l'importance du *work in progress* dans l'élaboration finale. Les maquettes laissent penser que, dans certains cas, le praticien se trouvait devant une œuvre esquissée. On sait toutefois, grâce à la correspondance, que Rodin suivait de très près le travail qui se déroulait dans les ateliers et qu'il intervenait à tous les stades de la taille. L'imagination et le talent de ses collaborateurs devenaient siens.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, et à la vision classique de la composition et de la réalisation, de nombreux marbres semblent bien plus flous et incertains dans leur ligne que les maquettes qui ont permis de les réaliser. Il s'agit bien là d'un véritable projet esthétique. Les œuvres qui accentuent cette absence de transformation du matériau, telle

la *Femme slave*, laissent place, comme souvent chez Rodin, à l'imagination du spectateur. D'où émerge la tête de *Puvis de Chavannes* qui sort à peine du bloc ?

Dans la dernière partie de sa carrière, Rodin continue à produire des groupes mythologiques de petite taille ou de moyen format (*Adam et Ève*, *Paolo et Francesca*). Il réalise aussi des monuments d'envergure, funéraires ou non (*Ariane*, *Victor Hugo*). Lorsqu'il est assuré de la création d'un musée Rodin à l'hôtel Biron, il fait transposer dans le marbre un certain nombre d'œuvres auxquelles il tient. Reconnu comme l'homme du plâtre et du bronze, Rodin n'en est pas moins très attaché à la mythologie du marbre, qui en fait le matériau noble de la sculpture.

1— LE NON FINITO : UNE RÉFLEXION SUR L'INACHÈVEMENT

L'esthétique du non finito marque le « style » de Rodin. Au-delà des effets plastiques, il s'agit de mieux comprendre le sens profond que recouvre cette esthétique de l'inachèvement, et la rupture que Rodin opère avec la conception classique, voire académique, où l'artiste doit amener le matériau vers la transparence en l'effaçant derrière la forme.

LE NON FINITO CHEZ MICHEL-ANGE

Giorgio Vasari, théoricien de la Renaissance, est à l'origine de cette expression, qu'il emploie à propos des sculptures inachevées de Michel-Ange. En 1875, lors de la commémoration du quatre centième anniversaire de la naissance du grand artiste florentin. Rodin n'échappe pas à l'interprétation qui domine alors, et qui attribue aux œuvres inachevées de Michel-Ange l'expression tragique de la condition humaine. Cependant, par une appropriation toute personnelle, « ce qui chez Michel-Ange n'est pas encore terminé, devient chez Rodin un principe de création, qu'il emploie avec méthode et dont il exacerbe la composante métaphorique » (Christiane Wohlrab).

« Les sculptures inachevées de Michel-Ange, déjà louées par Giorgio Vasari, même si la théorie de l'art romantique fut la première à considérer le *non finito* comme une catégorie esthétique, sont un précédent historique important pour le *non finito* de Rodin. L'un des traits de l'époque de Rodin est cet engouement pour les *prigioni* de Michel-Ange, les six Prisonniers ou Esclaves plus ou moins finis, dont deux, sculptés à Rome en 1513-1515, sont conservés aujourd'hui au musée du Louvre et quatre, commencés à Florence à partir de 1519 mais nettement moins achevés, se trouvent toujours dans cette ville, à la Galleria dell'Accademia. *L'Esclave s'éveillant* est celui qui fut laissé le plus à l'état brut. Alors que le torse, les avant-bras et les cuisses sont finis et lissés, la tête, les mains et les pieds restent cachés dans la gangue à peine dégrossie, la *bozza*. Le corps musclé semble chercher de toutes ses forces à s'arracher au bloc cubique grossier. Aujourd'hui encore, sa posture passe pour exprimer la révolte contre la résistance que lui oppose la matière inerte, alors qu'il est en train d'accéder à l'existence et à la conscience. Le quatre centième anniversaire de la naissance de Michel-Ange, en 1875, suscita une série de publications dans les revues d'art françaises, notamment un article du sculpteur néo-classique Eugène Guillaume dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Il y décrit les Esclaves comme des personnages tragiques, rebelles, qui semblent vouloir échapper à leur état d'ébauche, à cette sorte de prison, afin de vivre pleinement. Le texte de Guillaume reflète l'interprétation de Michel-Ange au XIX^e siècle, cette admiration du *non finito*, considéré aussi comme un rappel de la douloureuse condition humaine. [...] Rodin fut influencé par cette interprétation pathétique de Michel-Ange, ce dont témoignent ses remarques à Paul Gsell sur les Esclaves du Louvre : « souffrance, dégoût de la vie, lutte contre les chaînes de la matière, tels sont les éléments de son inspiration » et ailleurs, où il déclare que les figures de Michel-Ange possèdent une « mélancolie qui envisage la vie comme un provisoire auquel il ne convient pas de s'attacher ». Lors du séjour de Rodin à Florence au printemps 1876, les Esclaves florentins se dressaient encore aux quatre coins de la grotte artificielle dans le jardin de Boboli, où ils tenaient lieu de piliers, ce qui mettait particulièrement en valeur la forme s'extrayant de la pierre inorganique, le passage de la nature à l'art. Ils semblaient vouloir s'arracher à la matière informe, sans y parvenir complètement. Aucun document ne permet d'affirmer si Rodin contempla vraiment les Esclaves à Florence ou s'il les

connaissait par des reproductions. Ses dessins – réalisés pour certains après son retour à Paris – révèlent ce qu'il vit et connaissait: le *Moïse*, le tombeau des Médicis (*Le Jour* inachevé, entre autres), les Esclaves du Louvre. Le jugement de Vasari sur les œuvres inachevées de Michel-Ange, repris par de nombreux auteurs et devenu un credo, incita Rodin à ressusciter le *non finito* et à le légitimer dans la perspective de l'histoire de l'art (...).

LES FORMES PLURIELLES DU *NON FINITO* CHEZ RODIN

Le *non finito* chez Rodin n'est ni le fait du hasard, ni le résultat d'un travail inabouti. Évoquant *Ariane* datée de 1905, dont l'aboutissement précisément se révélait problématique du fait de l'inadéquation du bloc à la forme souhaitée, Rodin affirme: «Mes modelés essentiels y sont, quoiqu'on en dise et ils y seraient moins si je "finissais" davantage en apparence. Quant à polir et repolir des doigts de pied ou des boucles de cheveux, cela n'a aucun intérêt à mes yeux». L'intérêt en effet est ailleurs. Assumé dès l'origine au sein d'une esthétique illusionniste, l'inachèvement atteint graduellement une dimension métaphysique en introduisant, par des moyens non narratifs, une réflexion sur le temps et sur le vivant dans l'espace de la sculpture. Le traitement du matériau devient le signifiant de qualités temporelles, tandis que le matériau lui-même, à l'instar d'un organisme vivant, semble sécréter la forme qu'il génère. Ces nuances et variations incitent à parler de formes plurielles du *non finito* chez Rodin et à tenter d'en dresser un rapide panorama. Présentées ici dans un ordre chronologique inspiré du parcours de l'exposition, ces formes coexistent parfois et ne se succèdent pas de façon strictement linéaire.

LE *NON FINITO*, EFFET PLASTIQUE ET MÉTAPHORIQUE

Les surfaces à peine ébauchées se limitent d'abord au socle et jouent du « charme mystérieux de l'inachevé ». Le *non finito* s'attache dans ce premier temps à représenter sommairement l'environnement de la figure: le rocher, le nuage, l'étoffe ou la fourrure, suggérée par de légères traces de gradine, font ressortir par contraste le lissé et la sensualité de la peau. *La Danaïde* peut être citée comme exemple de cette recherche. Le musée Rodin compte parmi ses archives de nombreux articles louant ces effets de contraste dans le portrait de *Madame Morla-Vicuña*, où « une merveille de chair délicate émerge d'un bloc mystérieusement dégrossi ». La dimension symbolique ici fait écho à l'effet plastique: « Le sentiment n'est pas sans être quelque peu douloureux, comme s'il était pénible à l'être qui sort tout formé d'un bloc de marbre de quitter l'inconscience de la matière pour entrer dans la conscience de la vie ».

LE *NON FINITO*, ÉTAT TRANSITOIRE, ZONE D'INCERTITUDE OU DE CRÉATION EN DEVENIR



AUGUSTE RODIN
LA CONVALESCENTE
1907?, vers 1914?,
marbre, praticiens Jean-Marie Mengue,
Auguste Rodin, Émile Matruhot,
49 x 74 x 55,4 cm
Paris, musée Rodin, S. 1016.

Le marbre se trouve peu à peu investi de la puissance d'une *materia prima* génératrice de forme. Cet effet se manifeste alors plastiquement par un changement d'échelle. La proportion entre la figure et le bloc s'inverse. Le traitement des formes, de moins en moins contrasté, confère à l'ensemble une impression de flou (*sfumato*). « Plastiquement agencées avec fluidité, les transitions entre la figure et la pierre, entre la surface figurative et non figurative, accompagnent le passage entre le tangible et l'insaisissable [...] ». Comme le précise Christiane Wohlrab, le *non finito* aide à illustrer la métamorphose, c'est-à-dire la transformation, dans le temps, de l'état ou de la matière: « Rodin réussit à représenter des formes hybrides qui oscillent entre la matière cristalline et minérale et le corps vivant et or-

📖 Voir le lexique.

ganique, et cela dans le marbre, matière classique et propre à des finitions très poussées». En exprimant un état transitoire, le *non finito* introduit une zone d'indécision dans l'interprétation du mouvement qui anime la matière: la figure émerge-t-elle? ou bien est-elle en train de s'enliser inexorablement? Est-elle en état d'éveil ou d'endormissement? De pré-conscience ou d'agonie? À moins que cet état ne symbolise «un domaine de l'absence, de la négation ou de la non-conscience». Ce phénomène engage le regard du spectateur, son pouvoir d'imagination et l'invite à jouer avec sa perception de l'œuvre.

Le matériau porte en lui un potentiel de vie qu'une puissance créatrice, comme celle de Dieu – ou encore celle de l'artiste, peut révéler. *La Main de Dieu*, agrandie à échelle monumentale, en donnant naissance à deux petites formes organiques issues de la matière brute, dévoile la dimension mythique du phénomène. Le polissage, poussé très loin, accentue le contraste entre la brillance de la main et le bloc laissé brut dont elle semble jaillir. Connu également sous le titre *La Création*, le groupe représente la genèse d'Adam et Ève, «corps enlacés nés de la terre par la volonté divine». Mais cette main divine n'est autre que celle de Pierre de Wissant, l'un des *Bourgeois de Calais* créé par Rodin: «Ainsi l'artiste figure-t-il la main du Créateur par une main qu'il a lui-même créée, et qui métaphoriquement peut être vue comme la sienne». Adam et Ève naissent à la vie «comme naissent de la main du sculpteur les images que son imagination suscite». Déjà, dans *Galatée* (dit aussi *La Jeunesse*), présentée dans l'exposition qui réunissait Rodin et Monet en 1889, le demi engagement de la figure dans le marbre renvoyait à l'un des mythes fondateurs de la sculpture, qui donne à l'artiste le pouvoir de faire naître la vie sous ses doigts.



AUGUSTE RODIN
FUGIT AMOR
(détail), vers 1885, marbre, (sans doute 1892-1894), praticien inconnu, 51 x 72 x 38 cm
Paris, musée Rodin, S. 1154.



AUGUSTE RODIN
FUGIT AMOR
vers 1885, marbre (vers 1910), praticien inconnu, 62 x 105 x 43,3 cm
Paris, musée Rodin, S. 1396.

LE NON FINITO, L'EMPRISE DE L'INFORME ET L'ÉVOCATION DU TEMPS

Les figures s'enfoncent de plus en plus dans la pierre et semblent fusionner avec le bloc. Les espaces vides se ferment. La forme globale se densifie peu à peu. Les deux versions de *Fugit Amor* présentées dans l'exposition offrent un exemple intéressant pour appréhender la notion du temps à travers le traitement du matériau. Le groupe de *Fugit Amor*, probablement inspiré par l'histoire de Paolo et Francesca, figure par deux fois dans *La Porte de l'Enfer*. Rodin donne une vision dramatique de ce sujet célèbre évoqué par Dante au chant 5 de «L'Enfer»: les amants maudits sont emportés par des bourrasques qui jamais ne les laissent en paix. François Blanchetière explique par quels jeux plastiques les deux versions apportent une perception totalement différente de cette dimension temporelle. Dans la première version en marbre datée de 1892-1894 les figures, au modelé assez précis, sont nettement séparées du bloc qui les porte. Le groupe, proche du bronze présenté en 1889 durant l'exposition commune de Monet et de Rodin, permet de retrouver l'écho d'un commentaire tout empreint d'inspiration baudelairienne, livré par Octave Mirbeau: «[...] horizontal et vibrant comme une flèche qui déchire l'air, la face cruelle, inexorable, la Femme est emportée à travers l'espace. Elle est belle de cette inéteignable beauté qu'ont les chimères que nous poursuivons et

les rêves que nous n'atteindrons jamais³». Au-delà de cette évocation symboliste, où domine l'ambiguïté des rapports entre hommes et femmes, on note la sensation de flèche «qui déchire l'air», induite par l'effleurement entre le groupe formé par le couple et le marbre. La version ultérieure est moins aérienne. Dans ce second *Fugit Amor*, dit aussi *La Sphynge* réalisée vers 1910 le modelé est plus enveloppant, ménageant des transitions douces entre les plans plutôt que des ruptures marquées. Cette évolution esthétique fait suite aux recherches de Rodin, qui souhaite à la fin des années 1890 voir la lumière «ruisseler» à la surface de ses œuvres: il évite dès lors les creux trop profonds et les parties trop en saillie, afin de limiter les contrastes de valeur. Les personnages de cette version semblent s'enfoncer, ou émerger doucement du bloc de pierre, ce qui modifie radicalement l'expression du groupe. Tandis que dans la version antérieure prévalait une impression de dynamisme, «quelque chose de lourd et de lent semble ici avoir suspendu le temps autour de ce couple étrange». L'enlacement des deux amants s'en trouve renforcé. «Ils ne se poursuivent plus à travers l'espace, bousculés par les vents, mais semblent sur le point de fusionner».

Galerie Georges Petit, Paris 1889.

Après 1900, dans des œuvres comme *Adam et Ève* ou *La Terre et la Lune*, l'informe l'emporte de loin sur la partie figurative. «Certains éléments inachevés s'émancipent désormais et semblent véritablement ne se référer qu'à eux-mêmes». Ces formes abstraites, sans fonction, et disproportionnées, deviennent parties intégrantes de la statue. La partie non figurative gagne du terrain. Les éléments narratifs, quand ils ne sont pas supprimés, disparaissent sous la surface inachevée.

LE NON FINITO COMME GERMINATION

L'idée d'une puissance en germination au sein de la matière, l'animant d'une poussée de l'intérieur vers l'extérieur, confère au *non finito* une nouvelle valeur. Il ne s'agit plus seulement de révéler «la figure dans le bloc», il ne s'agit pas non plus de mettre en application la science du modelé si chère à Rodin, dont le principe impose de ne jamais voir les formes «en étendue mais



→ ILL. 14. AUGUSTE RODIN
FEMME NUE À MI-CORPS
aquarelle, crayon au
graphite-estompe, gouache,
32,5 x 24,7 cm
Paris, musée Rodin, D. 5009.

en profondeur», facilitant ainsi l'expression d'une vérité qui semble s'épanouir «comme la vie même»⁴. La forme et la matière s'unissent dans un nouveau principe métaphysique. La forme advient comme un organisme se crée, comme si le marbre poussait. Cette image biologique s'exprime dans *La Convalescente* mais aussi dans le portrait de *Madame Fenaille* ou *Pierre Puvis de Chavannes*. Pour Aline Magnien, ce mouvement d'émergence de la forme permet d'établir un lien avec l'Art Nouveau: «Le biologique, sous sa forme végétale, n'est pas simplement un motif ornemental mais un mode de production, caractérisé par la poussée de l'intérieur vers l'extérieur. [...] Créer comme la nature, c'est créer comme les plantes par développement interne ou comme les coquillages, par sécrétion». *La Femme-poisson* témoigne de cette hybridation des règnes et des espèces. Paul Valéry a théorisé cette conception de la création artistique. Nous trouvons, dit-il, dans l'apparence d'un cristal, d'une fleur ou d'une coquille «le semblant d'une intention et d'une action qui les eût façonnées à peu près comme les hommes savent faire, et cependant l'évidence de procédés qui nous sont interdits et impénétrables». «Nous pouvons imiter ces formes singulières», poursuit Paul Valéry,

Rodin, Auguste, L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, Grasset, 1911, réédition 2005, p. 42.

«nous ne concevons pas leur formation». Ce que nous appelons «la perfection dans l'art» relèverait peut être, selon lui, du «sentiment de désirer ou de trouver, dans une œuvre humaine, cette certitude dans l'exécution, cette nécessité d'origine intérieure, et cette liaison indissoluble de la figure avec la matière que le moindre coquillage [nous] fait voir». Rodin se rapproche de

cette rêverie créatrice et nombre d'artistes du xx^e siècle s'inscrivent dans cette mouvance « à la fois philosophique et esthétique » qui conduit à privilégier le matériau. Le matériau comme « milieu d'immanence » qui réunit « la forme avec l'informe, avec la matière, avec le contenu, avec le symbole », acquiert jusqu'à l'équivalence d'un matériau liquide. On ne peut manquer d'évoquer à cette occasion l'existence de nombreux dessins de Rodin, produits pendant la même période. En conclusion, Aline Magnien rappelle que « dans la pensée classique, le rôle de l'artiste est de conduire le matériau vers la transparence en l'effaçant derrière la forme : en minimisant la place de cette dernière, comme on le voit dans ses dernières œuvres, au profit d'une très forte présence du matériau, Rodin renonce à cette conception et à ce classicisme, voire à cet académisme que l'on a parfois dénoncé dans ses marbres », soulignant : « Et c'est là le point essentiel ».

2— LA RÉCEPTION CRITIQUE DES MARBRES DE RODIN

ENTRE ADMIRATION, DÉSAMOUR ET REDÉCOUVERTE

Du vivant de Rodin, l'appréciation de ses marbres semble partagée entre, d'une part l'admiration, qui se concrétise par de nombreuses commandes particulières et par l'entrée de marbres dans les collections muséales notamment américaines et d'autre part, des critiques acerbes qui remettent en question le fonctionnement de l'atelier et l'aspect artificiel du *non finito* des marbres de Rodin. Une partie de la réception critique des marbres de Rodin est intimement liée à la perception du travail de l'atelier et de la place de l'artiste créateur par rapport aux praticiens qui travaillent pour lui. En 1875, alors que Rodin accède pour la première fois au Salon en exposant le buste en marbre de *L'Homme au nez cassé* réalisé par Léon Fourquet, la critique ne s'interroge pas sur la paternité de l'œuvre. Il est entendu que le créateur est le concepteur de l'œuvre, celui qui crée le modèle en terre et surveille la réalisation tandis que le praticien exécute la pratique. Ce mode de fonctionnement est admis par tous. En 1900, Rodin à son apogée accroît sa production de marbres pour répondre aux nombreuses commandes. C'est durant cette même période que la critique évolue dans un contexte esthétique lui aussi nouveau où l'abandon du travail du marbre par les artistes est vécu comme une décadence de la sculpture.

Les reproches portent essentiellement sur la prétendue incapacité de Rodin à se confronter à la matière. Confrontation où résiderait, d'après ses détracteurs, le vrai travail de l'artiste. Léon Gauchez, l'un des plus virulents d'entre eux, l'exprime très clairement dans un article consacré au Salon de 1901. Il y célèbre le talent du praticien, ici Jean Escoula, qu'il oppose à l'incompétence du sculpteur, implicitement Auguste Rodin : « Maints sculpteurs, de plus de célébrités que de talents, s'empressent de devenir ses clients assidus ; parmi ceux-là il en est qui complètement incapables de s'attaquer au marbre, poussèrent le sans gêne jusqu'à livrer d'informes esquisses à M. Escoula ; celui-ci prenant modèles, créa en réalité de toutes pièces des œuvres que ces impuissants signèrent sans vergogne de leur seul nom ».

Vers 1906-1907, nombreux sont les sculpteurs qui renouent avec le travail de la taille directe comme Constantin Brancusi, Joseph Bernard ou André Derain. Souvent pour des raisons différentes, ces artistes semblent chercher des valeurs d'authenticité et de vérité. Quelques années après la mort de Rodin les procès pour faux qui se déroulent en 1919 pointent à nouveau la question de l'authenticité. Les faussaires ayant réalisé de faux Rodin après la mort de l'artiste tentent de se défendre en invoquant un mode de fonctionnement identique à celui pratiqué dans l'atelier du vivant de l'artiste. Ces arguments ne seront évidemment pas retenus mais l'idée d'une production effrénée sans véritable contrôle de l'artiste reste dans les esprits. Dans les années 50, on redécouvre l'œuvre de Rodin à travers les modelages, les fragments et les assemblages qui sont considérés comme des travaux précurseurs à l'inverse des marbres relégués du côté de la tradition classique. Plus tard dans les années 60 et 70, les marbres de Rodin sont également déjugés pour leur aspect inauthentique. Le sculpteur Henry Moore voit dans leur aspect inachevé un procédé systématique et artificiel. Enfin, l'historien d'art Léo Steinberg qui œuvra à la redécouverte de Rodin modelleur écarte volontairement les marbres qu'il évoque comme des « reproductions édulcorées dues à des assistants »⁵. Il faudra attendre la fin des années 1980 pour que le corpus des marbres soit à nouveau remis à l'honneur et étudié pour l'exposition mise en œuvre par Nicole Barbier en 1987. Aujourd'hui, et grâce à l'exposition « Rodin, La chair, le marbre » qui s'est tenue au musée de juin 2012 à septembre 2013, les processus de création de Rodin sont mieux compris et font envisager un rapport particulier entre le matériau et l'artiste.

⁵ Steinberg, Léo, *Le Retour de Rodin* (1972), Paris, Macula, 1991.

ENTRETIEN AVEC ALINE MAGNIEN

LA MAIN DE L'ARTISTE— RODIN, ET CE DÈS SES DÉBUTS, CONFIE LA RÉALISATION DES MARBRES À DES PRATICIENS, C'EST-À-DIRE À DES ARTISTES OU DES ARTISANS PARTICULIÈREMENT HABILES AU TRAVAIL DU MARBRE, ENTÉRINANT DE FAIT LA DISSOCIATION ENTRE LA CONCEPTION DE L'ŒUVRE D'UNE PART ET SON EXÉCUTION PRATIQUE D'AUTRE PART. CETTE MANIÈRE D'ENVISAGER LA CRÉATION ÉTANT TRÈS LARGEMENT PARTAGÉE PAR DE NOMBREUX ARTISTES ET DEPUIS FORT LONGTEMPS, COMMENT EXPLIQUE-T-ON LE REVIREMENT CRITIQUE DE LA FIN DU XIX^E SIÈCLE ET DU DÉBUT DU XX^E SIÈCLE (DU VIVANT DE RODIN) CONTRE CETTE CONCEPTION ? DE QUI VIENT CETTE REMISE EN CAUSE ? QUELS SONT LES ARGUMENTS DE L'ÉPOQUE ? QUELS RETENTISSEMENTS SUR L'ŒUVRE DE RODIN ?

A.M. Cette conception commence à être remise en cause et la meilleure preuve est sans doute la création en 1882, à l'initiative de Paul Dubois, d'une chaire de pratique à l'École des beaux-arts. Le cours pratique d'initiation à la taille réintroduit l'idée que l'artiste est main et pensée. En 1901, c'est Victor Peter, praticien, de Rodin, qui obtient cette chaire.

Sans doute, cette vieille dichotomie séparant conception et pratique avait-elle été nécessaire aux peintres et aux sculpteurs pour accéder, au XVII^e siècle, aux arts libéraux se détachant ainsi de la matérialité de leur art. Au XIX^e siècle, les artistes étaient probablement allés trop loin dans cette séparation, aussi les pousse-t-on à un retour à la pratique. Le plus farouche défenseur de ce retour est le critique d'art Léon Gauchez qui écrit sous le nom de plume de Paul Leroi les critiques les plus acerbes à l'encontre de Rodin. Pourtant ce collectionneur avait été un proche du sculpteur. Son revirement et la virulence de ses propos n'en sont que plus étonnants.

Cette question qui auparavant n'était pas centrale le devient donc au tournant des années 1890. Rodin n'est pas influencé par ces débats, il continue à engager des praticiens et ne bouleverse pas le fonctionnement de son atelier.

LE CAS DU MARBRE— DANS CETTE FAÇON ADMISE DE TRAVAILLER ENTRE D'UNE PART L'ARTISTE CONCEPTEUR ET L'ARTISAN EXÉCUTANT, LES CRITIQUES AURAIENT PU ÉGALEMENT PORTER SUR LES BRONZES RÉALISÉS PAR LES FONDEURS OU LES PLÂTRES PAR LES MOULEURS ; POURTANT SEULE LA TAILLE DU MARBRE SEMBLE POSER PROBLÈME.

A.M. Cela n'est pas tout à fait exact, les marbres ne sont pas les seuls incriminés et lors d'un conseil d'administration en 1985, Monique Laurent, conservateur et directrice du musée Rodin de 1973 à 1987, indique que les collectionneurs se détournent des œuvres en bronze qui, du fait de leur grand nombre, perdent de leur aura.

Dans le cas des marbres, il existe aussi parfois plusieurs exemplaires ainsi les têtes de Saint Jean-Baptiste sont au nombre de sept. Mais contrairement aux figures de bronze issues d'un même moule presque parfaitement identiques entre elles, les marbres sont tous différents. Pour en revenir aux marbres, le processus de création de Rodin ne s'arrête pas à la création de la maquette. La relation entre Rodin et ses praticiens est très étroite, elle passe par des notes et des échanges nombreux. Rodin guide la main de son praticien et continue son processus de création à travers la main d'un autre tout au long de la pratique. Finalement, Rodin exerce plus de contrôle sur la réalisation des marbres que sur celles des bronzes dont il délègue les différentes étapes de réalisation.

LA PLACE DU PRATICIEN— RODIN LUI-MÊME EMPLOIE L'EXPRESSION DE « TRADUCTION EN MARBRE », CE QUI SOUS-ENTEND UNE PART D'INTERPRÉTATION OU AU MOINS UNE DISTANCE PAR RAPPORT À LA MAIN QUI EXÉCUTE. COMMENT RODIN ENVISAGEAIT-IL LA PERSONNALITÉ DE SES PRATICIENS ? QUELS TYPES D'INDICATIONS POUVAIT-IL DONNER POUR « FAIRE » DU RODIN ?

A.M. Nous ne disposons pas de tous les éléments pour répondre précisément à cette question car beaucoup d'indications se donnaient oralement. Pour Rodin, le matériau de la création est avant tout la terre qu'il modèle de ses mains. Le plâtre, et le bronze issu du procédé de moulage,

sont donc plus proches de la main de l'artiste, de son modelé et des détails. En ce qui concerne le marbre, depuis le XVIII^e siècle, toute œuvre en marbre est considérée comme une « copie » et cela même si sa réalisation est de la main même de l'artiste. Cela n'a pas forcément le sens très négatif que nous attachons aujourd'hui au terme mais la véritable création semblait relever du premier modelage en terre, celui qui contenait le « feu de la création » tandis que le marbre était considéré comme une œuvre plus froide, conçue dans un deuxième temps. Cette conception assez ancienne reste celle de Rodin.

Rodin donnait des indications à ses praticiens soit par le biais de notes, parfois même directement inscrites au crayon sur les sculptures en cours d'exécution, soit au cours de conversation lors des séances de travail auxquelles il assistait notamment lorsque les praticiens travaillaient auprès de lui dans son atelier. Certains praticiens auxquels Rodin accordait une confiance particulière travaillaient dans leurs propres ateliers et échangeaient avec lui une correspondance précise sur l'état d'avancement de leurs travaux.

UNE AUTRE VOIE— CERTAINS ARTISTES CONTEMPORAINS DE RODIN COMME CAMILLE CLAUDEL CHOISSENT UNE VOIE OPPOSÉE EN TAILLANT EUX-MÊMES LE MARBRE. S'AGIT-IL D'UNE REVENDICATION ARTISTIQUE? EST-CE L'EXPRESSION DE CONTRAINTES ÉCONOMIQUES? CAMILLE CLAUDEL EST-ELLE ISOLÉE DANS CETTE PRATIQUE?

A.M. Camille Claudel est un peu au cœur des deux questions. Elle n'a pas les moyens de faire travailler des praticiens et sa seule expérience avec le sculpteur François Pompon se passe mal. Camille Claudel fait donc évoluer ses difficultés à la fois économiques et relationnelles en une véritable revendication pour la pratique de la taille.

Dans l'incapacité de monter un atelier, de réunir autour d'elle une équipe ou même de former des élèves, Camille Claudel développe un travail solitaire et revendique la pénibilité du travail, l'aspect fastidieux du polissage du marbre arguant que le travail artistique passe par la réalisation de l'œuvre dans ses moindres détails. Elle est alors à contre courant de l'organisation classique de l'atelier mené par un artiste qui se consacrait aux commandes tandis qu'il déléguait les travaux plus fastidieux à ses assistants et collaborateurs. C'est cependant un modèle économique qui permettait de faire vivre un atelier et de former des artistes. D'autres artistes vont cependant emprunter la même voie que Camille Claudel en travaillant eux-mêmes le marbre comme Constantin Brancusi, Joseph Bernard ou Paul Dardé. Cela marque un retour à la taille et au travail solitaire.

LA PLACE DU COMMANDITAIRE— RODIN REÇOIT DE PLUS EN PLUS DE COMMANDES ET INTENSIFIE SA PRODUCTION D'ŒUVRES EN MARBRE QUI COMPREND UN INVENTAIRE DE PLUS DE 400 PIÈCES. QUI ÉTAIENT CES CLIENTS? POURQUOI CHOISSAIENT-ILS LE MARBRE? EXERÇAIENT-ILS UNE INFLUENCE SUR LE RENDU FINAL DE L'ŒUVRE ET COMMENT RÉAGISSAIT RODIN?

A.M. Les commanditaires de Rodin sont des collectionneurs fortunés, français comme Maurice Fenaille, ou allemands, danois, américains. Parmi les américains, Mrs Simpson fait don de ses marbres à la National Gallery of Art de Washington, Mrs Spreckels enrichit les collections du Fine Arts museums of San Francisco, Legion of Honor, tandis que Thomas Fortune Ryan donne de l'argent au Metropolitan Museum pour faire entrer des marbres de Rodin dans les collections américaines, et lègue lui-même sa propre collection.

Les œuvres en marbre sont bien plus coûteuses que les œuvres en plâtre ou en bronze. Elles sont aussi parées d'une aura en raison de la noblesse du matériau et de sa valeur mythique. Des références telles que l'Antiquité et l'œuvre de Michel-Ange font du marbre un matériau d'exception. Les commanditaires pouvaient être associés au processus de création de l'œuvre mais c'est surtout les questions de finition que Rodin évoque avec ces derniers. L'aspect poli ou plus ou moins lustré du marbre peut être discuté. Ce traitement de la surface engage la lecture de l'œuvre et la façon dont elle réagit avec la lumière. L'aspect non fini de certains marbres pose parfois problème aux commanditaires de Rodin. Ainsi le collectionneur danois Carl Jacobsen ne

semble pas satisfait du caractère brut du groupe *Pygmalion et Galatée* et les divergences d'opinions sont vives entre les deux hommes. Rodin se plia finalement aux exigences de son client en retravaillant les textures des surfaces afin que le corps de la cariatide se détache bien de la pierre qu'elle porte.

LE MYTHE DE L'ŒUVRE UNIQUE— L'AURA D'UNE ŒUVRE EST LIÉE À SON UNICITÉ OU PLUS RÉCEMMENT À UNE ÉDITION EN NOMBRE LIMITÉ D'EXEMPLAIRES. LES MARBRES DE RODIN ONT-ILS ÉTÉ DÉPRÉCIÉS DU FAIT MÊME DE LEUR REPRODUCTION? OU BIEN LEUR DÉPRÉCIATION RELÈVE-T-ELLE DU NOMBRE ÉLEVÉ DE PRATICIENS ET DE LA QUANTITÉ D'ŒUVRES, LAISSANT SUPPOSER QUE RODIN NE POUVAIT PAS EN CONTRÔLER LA QUALITÉ?

A.M. Il faut bien se rendre compte que réaliser une sculpture représente des semaines de travail long et fastidieux. L'artiste qui fait vivre l'atelier ne peut pas passer son temps à polir le marbre. Cela dit, dès avant 1900, les critiques se font de plus en plus vives à mesure que les anciennes conceptions séparant création et pratiques disparaissent au profit de nouvelles exigences de «vérité» et «d'authenticité» dans l'art. Je renvoie au catalogue de l'exposition et à l'article de Paul-Louis Rinuy qui est consacré à cette question.

Après les deux premières guerres mondiales, les sculptures en marbre sont frappées d'ostracisme. Le matériau même évoque l'académisme et le XIX^e siècle alors très dévalorisés. Ainsi la dépréciation des marbres de Rodin n'est pas uniquement liée à l'absence de la main de l'artiste. Plus tard, dans les années 1950-1970, la redécouverte de l'œuvre de Rodin se fait à travers les sculptures en terre ou les assemblages en plâtre. C'est le modelleur pétrissant la matière que l'on remet à l'honneur à travers des figures inachevées, des fragments ou des œuvres partielles particulièrement admirées. Le temps de la réhabilitation des marbres débute à la fin des années 1970 avec le travail de Daniel Rosenfeld qui reprend des arguments déjà utilisés: il n'y a pas deux marbres exactement semblables et ces différences viennent du maître et non des mains qui les ont réalisés.

RODIN SCULPTEUR ET RODIN DESSINATEUR— RODIN COMMENÇAIT À ÊTRE RECONNU COMME DESSINATEUR À LA FIN DES ANNÉES 1890 ET SURTOUT APRÈS 1900. COMMENT LA CRITIQUE SE RÉPARTISSAIT-ELLE ENTRE CES DIFFÉRENTS UNIVERS DE CRÉATION? COMMENT RODIN LUI-MÊME PEUT-IL ÊTRE COMPRIS DANS SES RELATIONS AVEC CES DIFFÉRENTES PRATIQUES?

A.M. C'est une question qui n'a jamais vraiment été abordée. Le dessin et la sculpture de Rodin sont des univers différents. Les liens entre ces deux productions se font à travers des processus de création communs comme les assemblages, ou le recours à des modèles non professionnels. Les critiques contemporains de Rodin ne font pas non plus de liens entre ces deux activités complètement autonomes chez Rodin.

LE THÈME DE LA MAIN— RODIN NE TAILLAIT PAS LES MARBRES « DE SES MAINS ». POURTANT LE THÈME DE LA MAIN EST TRÈS PRÉSENT DANS SON ŒUVRE.

A.M. Les mains sont très présentes dans l'œuvre de Rodin et dans de nombreux matériaux, plâtre, terre et marbre. Représentées seules, pour elles-mêmes ou parfois assemblées à d'autres fragments, elles évoquent à la fois matériellement et métaphysiquement la capacité créatrice. Dans l'idée de l'atelier tel que le conçoit Rodin, les mains des praticiens sont les siennes. Rodin devient une sorte de Shiva et les praticiens doivent oublier leur personnalité.

Rodin reprochera par exemple au praticien Escoula d'avoir imprimé son style dans le portrait de *Madame Morla Vicuna*. Malgré ces reproches, Rodin continua à travailler avec lui. Sur les photographies d'époque, Rodin est toujours seul dans son atelier, les praticiens s'effacent. Tout le monde connaît leur rôle mais l'artiste est le seul considéré. Un tableau de Nogent-sur-Seine fait figure d'exception en présentant une vue de l'atelier de Rodin avec des praticiens autour du *Baiser* mais cette peinture et ce type de représentations sont extrêmement rares.

LES PROCÈS DE 1919— POUVEZ-VOUS NOUS ÉCLAIRER SUR LES PROCÈS QUI ONT EU LIEU EN 1919, APRÈS LA MORT DE RODIN, ALORS QUE CERTAINES ŒUVRES ÉTAIENT EN VOIE D'ACHÈVEMENT ?

A.M. Les procès de 1919 sont ceux de faussaires en bronze et en marbre. Les marbres réalisés sont des faux fabriqués en tentant d'exploiter un flou juridique qui existe après la mort de Rodin. Mais Léonce Bénédite, premier conservateur du musée Rodin, est très clair sur la question : il est impossible de terminer ou de réaliser des marbres après la mort de l'artiste, son regard et sa validation seuls peuvent authentifier une œuvre.

Les procès de 1919 vont permettre de clarifier toutes ces questions et notamment celle du droit moral que Rodin avait transmis au musée à travers son conservateur. La question du droit d'auteur est très ancienne mais le cas de figure d'un musée ayant-droit est très particulier. Les faussaires essaient de jouer sur ces subtilités en évoquant des marbres terminés in extremis avant la mort de l'artiste et tentent d'incriminer le musée en l'accusant d'être impliqué dans ces commandes mais Léonce Bénédite ne participera à ces procès qu'à titre de témoin.

Aline Magnien, conservateur en chef
du patrimoine et commissaire
de l'exposition *Rodin, la chair, le marbre*
qui s'est tenue au musée Rodin
du 8 juin 2012 au 3 mars 2013



CHARLES WEISSER (1864 - ?)
L'ATELIER DE RODIN
1888, huile sur toile, 80 x 64 cm
Nogent-sur-Seine,
musée Paul-Dubois-Alfred Boucher,
inv. 1902.69.
© Nogent-sur-Seine,
musée Paul-Dubois-Alfred Boucher,
ph. Yves Bourel,
avec leur aimable autorisation

3— RODIN, LES MARBRES ET LA PHOTOGRAPHIE

LA FIGURE DE L'ARTISTE ET SA REPRÉSENTATION PHOTOGRAPHIQUE

Rodin est un modelleur. C'est de ses mains, avec une dextérité prodigieuse, qu'il travaille la terre. Il utilise aussi le plâtre, sous des formes plus ou moins malléables, et pratique l'assemblage à partir des «abattis», épreuves tirées en quantité et par morceaux à partir de moules pris sur les œuvres en terre: pieds, jambes, mains, de toutes tailles et formes, constituant un réservoir de formes toujours disponible. Source d'inventions infinies, le procédé offre à l'artiste la possibilité de réaliser des maquettes et de varier ses recherches. La réalisation des bronzes se fait en relation avec les fondeurs et leurs ateliers. Pour les marbres, ne procédant pas lui-même au processus de la taille, Rodin s'entoure de nombreux collaborateurs, metteurs aux points et praticiens pour en guider le cours. Son intervention dans la taille peut avoir lieu au moment de donner le «coup de pouce» final. Il est noté que Rodin est aussi dessinateur et que son œuvre graphique se déploie tout au long de sa carrière⁶.

Pourtant c'est le plus souvent devant un marbre qu'il prend la pose sous l'œil du photographe, beaucoup plus rarement devant une terre, un plâtre ou un bronze. Il apparaît alors seul dans cette représentation, où quelques outils, masse ou ciseau, figurent comme s'il les avait quittés à l'instant. La présence fugace d'un praticien apparaît à l'arrière-plan d'une unique photographie dans les collections du musée Rodin. En dehors des photographies, un tableau, conservé au musée de Nogent-sur-Seine, montre l'activité de plusieurs praticiens et metteurs aux points dans l'atelier auquel Rodin avait confié la taille du *Baiser*. Il constitue une trace exceptionnelle de cette étape du travail. Un film, réalisé par Sacha Guitry (*Ceux de chez nous*, 1915) met en scène Rodin en train de tailler le marbre dans l'hôtel Biron. On peut penser qu'il s'agit de l'instant du «coup de pouce» mais aucun indice ne vient contredire l'idée qu'il a travaillé jusque-là entièrement seul.

Pour Hélène Pinet, «ces portraits, réalisés par des photographes de métier et destinés à la presse, sont déjà à l'époque des poncifs de la représentation de l'artiste dans son atelier: en costume, plus rarement en blouse de travail, le sculpteur nous regarde croyant fixer l'objectif, conscient de l'image qu'il renvoie». Cette image résume le travail de l'artiste tel que la plupart des gens l'imaginent: «un homme qui, à l'instar de Michel-Ange, taille le marbre d'un geste sûr et déterminé».

Source: Pinet, Hélène, «Rodin et ses marbres: une passion photographique», *Rodin, La chair, le marbre*, cat. exp., musée Rodin, 8 juin 2012 - 3 mars 2013, Paris, Éditions du musée Rodin/Hazan, 2012, p.71-95.
Hélène Pinet est chef du service de la recherche, de la documentation, de la bibliothèque et des archives du musée Rodin.

⁶ Voir le dossier documentaire *Rodin, dessinateur* en ligne sur le site du musée.



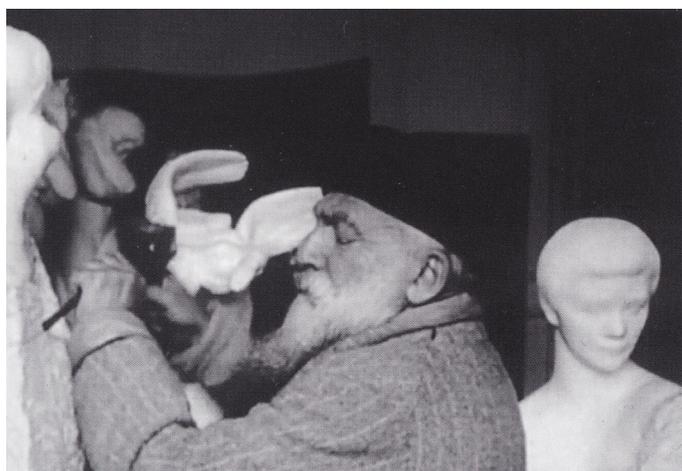
DORNAC (1858-1941)
RODIN ASSIS DANS
SON ATELIER DEVANT
LE MONUMENT À VICTOR HUGO
vers 1898, épreuve sur
papier albuminé, 20,70 x 26 cm
Paris, musée Rodin,
Ph. 179.

Les visiteurs, hommes de lettres ou amateurs témoignant de leur passage dans l'atelier, n'entretiennent pourtant dans leurs écrits aucune ambiguïté sur l'activité de Rodin comme modelleur. Mais ils s'accordent pour transmettre la représentation d'un artiste solitaire, donnant une vision « paisible et silencieuse de l'atelier ». On peut supposer que les photographes attendaient un moment calme pour installer leur volumineux et fragile matériel. Mais cela n'explique pas tout car « les gens de lettres observent le même silence sur l'entourage laborieux du sculpteur, mouleurs, metteurs aux-points, praticiens et modèles. Tous entretiennent comme allant de soi l'image romantique de l'artiste solitaire, créant à lui seul tout un monde, et passent sous silence l'activité digne d'une ruche qui dominait parfois dans l'atelier, "où le désordre régnait sans confusion" ». Seul Edward Steichen semble ne pas chercher à entretenir d'illusion à ce sujet car son point de vue est tout autre. Ce dont il témoigne avant tout, c'est de sa propre vision de photographe. Les photographies de Rodin constituent un témoignage précieux sur l'histoire des représentations de la figure de l'artiste. Précisément parce qu'elles ne rendent pas compte de toute la réalité matérielle de la production, voire en présentent une image « faussée », il est important de les regarder en rapport avec leur contexte. Comme le précise la directrice du musée Rodin, Catherine Chevillot, dans la préface du catalogue, les pratiques de reproduction et les méthodes de fabrication collectives dans le domaine de la sculpture au XIX^e siècle étaient connues de tous. Mais à l'époque, « elles ne gênaient personne », et personne ne pouvait ou ne voulait y accorder l'intérêt d'une représentation. La méfiance et la suspicion ont peu à peu gagné l'image de l'artiste, et en conséquence la production des marbres de Rodin. Ces jugements, parfois véhéments, sont restés dominants jusque dans les années 1980. Mais les œuvres étaient appréciées « selon des critères d'unicité et d'attachement à la main de l'artiste », c'est-à-dire « selon un mètre-étalon qui n'était pas en vigueur au temps de leur création ».

RODIN, LE MARBRE ET LES PHOTOGRAPHES : ESTHÉTIQUE ET USAGES

Rodin fait usage de la photographie dès les années 1880 pour répondre aux demandes des critiques et de la presse, des collectionneurs et des admirateurs. Mais il se montre critique à son égard : « Les moindres choses en dehors de mon travail m'horripilent. Les photos ne rendent pas mon œuvre et l'on ne peut les juger ». À la fin des années 1890, cet usage commence à concerner majoritairement les marbres. Il témoigne du succès de l'artiste et de la nécessité de promouvoir des œuvres destinées à la vente. La technique permet alors de reproduire et de diffuser la photographie sous sa forme d'origine, sans recourir à l'intermédiaire d'un graveur comme précédemment, et Rodin se montre beaucoup plus attentif à l'image qu'elle propage.

Trois photographes, choisis pour l'ampleur et la durée de leur collaboration, ont été retenus par Hélène Pinet pour mettre en évidence ce travail photographique sur les marbres. Les différences



← SACHA GUITRY (1860-1925)
CEUX DE CHEZ NOUS
1915, image extraite du film.
© DR / Avec l'aimable autorisation
de Mme Jacqueline Aubart

→ EDWARD STEICHEN
(1879-1973)
RODIN DANS SON ATELIER
PENCHÉ SUR LA MAIN DE DIEU
1901, platinotype ?, 19,2 x 15,5 cm
Paris, musée Rodin, Ph. 246.



qui en résultent au plan esthétique tiennent non seulement à la personnalité des photographes, mais aussi à la teneur des relations instaurées avec l'artiste. Dans tous les cas, il apparaît que Rodin effectue lui-même le choix des œuvres et fixe l'ordre dans lequel les prises de vue se déroulent : « Il est le Maître et les photographes doivent se tenir à sa disposition ».

EUGÈNE DRUET (1867-1916) est un photographe amateur, déjà connu de Rodin quand il le sollicite en 1896, et qu'il se détourne des gens de métier qui ont travaillé jusque-là pour lui. La jeunesse et la disponibilité de ce nouveau collaborateur facilitent le dialogue, en dépit de l'activité professionnelle qu'il exerce toujours (il a repris le commerce familial, un café Place de l'Alma, où Rodin prend ses repas). Leur collaboration est marquée par l'omniprésence de l'artiste. « Il a un avis sur tout, la lumière, l'angle de prise de vue, les fonds » et nous comprenons, explique Hélène Pinet, qu'il a préféré faire appel à un amateur « plutôt que de se plier aux conventions auxquelles obéit, depuis quelques décennies déjà, la reproduction d'œuvre d'art ». Druet a photographié l'ensemble de l'œuvre de Rodin, toujours dans le même format, sur papier argentique. « Il joue sur tous les dégradés du noir au blanc, exploitant au mieux la lumière provenant des verrières. Un usage fréquent de l'agrandissement lui permet de recadrer l'image et d'estomper les formes des sculptures, de les envelopper dans un léger *sfumato* [...] »⁷. Druet traduit l'univers créatif de l'artiste pour qui : « Nous ne voyons jamais rien dans l'isolement, un objet est toujours en rapport avec ce qui est devant, à côté, derrière, en dessus, en dessous. Les relations importent »⁸. Il se fait son interprète en nous donnant l'impression « d'entrer dans ce lieu singulier où les travaux finis côtoient les travaux en cours, les esquisses et les ébauches ». Dans cette ambiance d'accumulation « ce que l'image gagne en émotion, elle le perd [cependant] parfois en lisibilité des formes et des volumes ». À travers ce travail en collaboration, le sculpteur prend de la distance, il regarde ses œuvres autrement, les photographies aiguisent son regard critique et stimulent son imagination. Il les utilise comme support d'idées, allant jusqu'à crayonner dessus, en leur donnant à l'occasion de nouveaux titres. Dans le contexte d'une commande des *Bénédictions*, par un client qui avait finalement refusé l'agrandissement que Rodin lui avait proposé, Druet se lance dans un agrandissement photographique en utilisant les premiers papiers sensibles vendus au mètre. Il obtient une image en trois lés, réalisant une véritable prouesse technique dont il n'est pas possible de dire qui, du photographe ou de l'artiste, a eu l'idée. Même s'il n'a pas toujours été simple pour le photographe de comprendre les désirs du Maître, Druet et Rodin ont formé un tandem. Pourtant, quand Druet décidera d'ouvrir une galerie d'art, Rodin choisira un autre photographe, « non qu'il ait des reproches à faire au photographe amateur, au contraire ».

⁷ Catalogue de l'exposition, 2012, p. 75.

⁸ Cité dans le catalogue de l'exposition, p. 79, en référence à Rodin, Auguste, *Entretiens avec Dujardin-Beaumetz, « La Couleur en Statuaire »*, Paris, 1913, rééd. Paris, Éditions du musée Rodin, 1992.

EUGÈNE DRUET (1867-1916)

LA PENSÉE

vers 1898, épreuve gélatino-argentique,
40 x 29,8 cm
Paris, musée Rodin, Ph. 5201.

EUGÈNE DRUET (1867-1916)

**JEUNE FILLE EMBRASSÉE
PAR UN FANTÔME EN MARBRE**

vers 1898, retouché à la plume et encre
brune, épreuve gélatino-argentique,
26 x 20 cm
Paris, musée Rodin, Ph. 348.



JACQUES-ERNEST BULLOZ (1858-1942), vers qui Rodin se tourne en 1903, dirige une maison d'édition photographique à Paris depuis 1896. Rodin trouve en lui la personne adéquate pour gérer les droits de reproduction des photographies dans le monde entier. Il prend soin de rédiger un contrat dans lequel figurent ses exigences mais « ces précisions dûment écrites n'éviteront pas à Bulloz, comme à son prédécesseur, de refaire certaines prises de vue jusqu'à ce qu'elles obtiennent l'aval du sculpteur ».

Bulloz est un homme de métier et un gestionnaire avisé. Ce sont des opérateurs qui se chargent la plupart du temps des prises de vue. Il cherche à avancer vite et à rassurer Rodin, mais « les deux hommes ne se comprennent pas. Bulloz ne connaît que les fonds uniformes, Rodin est habitué aux dégradés de Druet ». L'esthétique de Bulloz est due en partie au procédé utilisé : un charbon inaltérable viré de différentes couleurs - bleu, sépia, vert. Montées sur carton les photographies sont vendues à l'unité ou rassemblées dans un portfolio accompagné d'un catalogue. Ces tirages recueillent un grand succès auprès de sa clientèle. Celle-ci apprécie leur charme, « la douceur de la lumière, l'élégance de la technique et le choix de la couleur, qui lisse l'image comme un cosmétique pour obtenir une photographie sophistiquée sans aspérité, à l'instar du poli des marbres. » La photographie des *Mauvais Génies* illustre bien la faculté inégalée de Bulloz de faire vibrer la lumière à la surface des marbres. Malgré la sensualité de ces images, Rodin « n'en dé-mord pas ». En dépit des dispositifs déployés, les fonds qu'il souhaite clairs en viennent souvent à virer au noir. Le marbre « dont l'éclat est unique », comme le souligne Bulloz, a en effet tendance à capter toute la lumière et à assombrir les fonds. Rodin ne manque pas de lui en faire le reproche : « Je vous remercie de votre envoi ; mais je me permettrais, une fois de plus, de vous faire observer qu'il y a, dans toutes vos reproductions, des fonds d'un noir opaque qui sont d'un terrible effet et que je ne parviens pas à aimer. Faites-moi donc, cher Monsieur, l'extrême plaisir d'offrir mes œuvres à la lumière devant un rideau placé franchement de biais de manière à obtenir un fond dégradé où la lumière joue dans les ombres »⁹. Des assistants agiteront un voile lors des prises de vue pour obtenir l'effet irrégulier tant désiré par Rodin. La question de la lumière, par essence centrale pour la photographie, est soumise à des contingences variables. Elles sont d'ordre technique ou tout simplement météorologique, car les photographes sont encore amplement tributaires de la lumière du soleil (les photographies du *Balzac* réalisées par Steichen au clair de lune appartiennent à un domaine artistique expérimental). La lumière renvoie à un registre symbolique que Bulloz investit à travers le thème, cher à la peinture, de la fenêtre. Elle devient un élément de la composition dans la représentation du buste d'*Eve Fairfax*. La moitié du visage vu à contre-jour est plongé dans l'ombre, soulignant la beauté des traits de la jeune femme. Bulloz, plus que Druet, s'emploie à tourner autour des sculptures pour en montrer différents points de vue, profitant à l'occasion de leur déplacement pour réaliser en plein air une séance de travail. Sans doute cherche-t-il à satisfaire les désirs du Maître qui fait régulièrement à la photographie le reproche d'imposer un point de vue unique : « Je fais des modelés rond de bosse et alors la photo ne prend qu'un quart du sujet qui ne se comprend pas. »

⁹ Lettre de Rodin à Jacques-Ernest Bulloz, 7 février 1908, (AMR acq. 2011).



JACQUES-ERNEST BULLOZ
(1858-1942)

LES MAUVAIS GÉNIES

1903-1904, épreuve au charbon,
35,5 x 25 cm
Paris, musée Rodin, Ph. 976.

JACQUES-ERNEST BULLOZ
(1858-1942)

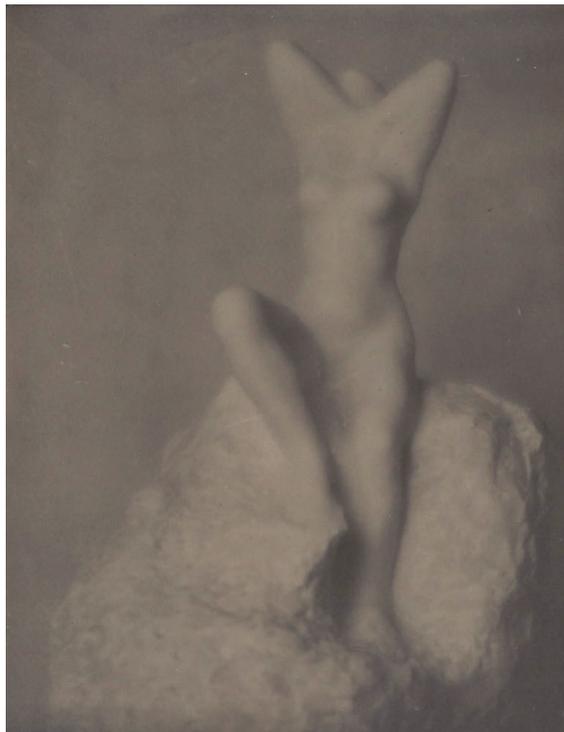
EVE FAIRFAX

vers le 10 décembre 1905,
épreuve gélatino-argentique,
31,6 x 26,5 cm
Paris, musée Rodin, Ph. 382.

EDWARD STEICHEN (1879-1973) est un artiste américain «qui hésitera longtemps entre la peinture et la photographie». Il appartient au premier mouvement esthétique en photographie, le pictorialisme. Sa collaboration avec Rodin s'intercale entre les deux précédentes. Comme l'indique Hélène Pinet, si Druet et Bulloz ont donné une vision personnelle, leur projet n'était pas similaire à celui de Steichen qui clairement «ne veut pas reproduire l'œuvre de Rodin; il veut l'interpréter, la traduire, se l'approprier». Il échappe au contrôle de Rodin. «L'atelier l'intéresse peu, si ce n'est pour mettre en scène Rodin lui-même. Le rendu du modelé comme le choix d'un fond sont loin de ses préoccupations. Ses photographies sont destinées à un public amateur de photographies avant d'être amateur de sculptures». Ce n'est pas le matériau qui importe mais les sculptures qui sont la source de son inspiration photographique. Pris à contre-jour, *l'Éveil* devient un bloc de lumière. Dans une autre version, il inverse les valeurs. La sculpture devient alors l'ombre d'elle-même. Steichen emploie des techniques comme la gomme bichromatée ou les tirages au charbon et au platine, qui lui permettent de retravailler l'image au développement. «Cette fois-ci, c'est au photographe que rien n'échappe, il impose sa propre vision. Le sculpteur, lui, redécouvre sa sculpture à travers l'œuvre d'un autre».

 Rodin, Auguste, *Entretiens avec Dujardin-Beaumetz, «La Couleur en Statuaire»*, Paris, 1913, rééd. Paris, Éditions du musée Rodin, 1992, p. 84.

La conclusion à laquelle nous convie Hélène Pinet renvoie à la question du «vivant» qui importe tant à Rodin dans sa relation au marbre: «Devant ces images, la question n'est plus de savoir s'il s'agit d'un plâtre ou d'un marbre, mais plutôt est-ce un être vivant ou une sculpture? Du marbre ou de la chair? Pour le photographe comme pour le sculpteur, la lumière donne à l'œuvre l'aspect et le caractère de la vie».



EDWARD STEICHEN
(1879-1973)

L'ÉVEIL

1901, platinotype, 25 x 20 cm
Paris, musée Rodin, Ph. 684.

EDWARD STEICHEN
(1879-1973)

L'ÉVEIL

1901, platinotype, 30,7 x 23,9 cm
Paris, musée Rodin, Ph. 685.

4—

LES ATELIERS DE RODIN ET LEUR ORGANISATION

OÙ SONT LES ATELIERS ?

Auguste Rodin n'eut pas moins de quarante lieux de vie ou d'ateliers au cours de son existence. Depuis 1863, date de son premier atelier-logement à Paris (où il vit avec Rose Beuret dès 1864), à la période 1873-1877 où il séjourne à Bruxelles, jusqu'en 1917, date de son décès à Meudon, on compte une quinzaine d'ateliers. Plusieurs lieux sont répertoriés en même temps à Paris, toujours rive gauche à une exception près, ou de façon concomitante à Meudon et à Issy-les-Moulineaux. La plupart de ces ateliers n'ont pas servi à la taille des marbres mais ont pu être utilisés pour la réalisation des moulages ou comme entrepôt. Certains ont été partagés avec d'autres locataires, parmi lesquels des praticiens travaillant pour eux-mêmes, pour Rodin ou pour d'autres artistes. La période d'utilisation la plus longue revient au Dépôt des marbres, 182 rue de l'Université, Paris 7^e, où un atelier avait été mis à la disposition de Rodin par l'État en 1880, à l'occasion de la commande de la porte d'un futur musée des Arts décoratifs. Le projet de musée ne fut pas réalisé mais la commande donna lieu à *La Porte de l'Enfer*. Rodin conservera cet atelier jusqu'à sa mort. C'est sur l'emplacement de l'ancien Dépôt des marbres que se situe aujourd'hui le musée du Quai Branly.

« À l'extrémité de la longue rue de l'Université, tout près du Champ-de-Mars, en un vrai coin de province désert et monastique, se trouve le Dépôt des Marbres. Dans une vaste cour envahie par l'herbe, dorment de lourds blocs grisâtres, offrant par places des cassures fraîches d'une blancheur givrée. Ce sont les marbres que l'État tient en réserve pour les sculpteurs qu'il honore de ses commandes. Sur l'un des côtés

de cette cour, s'alignent une dizaine d'ateliers qui ont été concédés à différents statuaires. Petite cité artistique merveilleusement calme qui semble un béguinage d'un genre nouveau. Rodin occupe deux de ces cellules. L'une abrite sa *Porte de l'Enfer* moulée en plâtre et saisissante dans son inachèvement. Il travaille dans l'autre. »

Rodin, Auguste, *L'Art*, entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, Grasset, 1911, rééditions 2005, p. 19.

CHARLES LANSIAUX
**LES ATELIERS DE RODIN ET
LA VILLA DES BRILLANTS À MEUDON**
1913, épreuve gélatino-argentique,
22,9 x 17 cm
Paris, musée Rodin, Ph. 13617.

NEURDEIN FRÈRES
**LE DÉPÔT DES MARBRES,
VUE PANORAMIQUE PRISE
DE LA TOUR EIFFEL**
vers 1905-10 ?, épreuve sur papier
albuminé, 21,1 x 27,4 cm
Paris, musée Rodin, Ph. 10361.



QUI SONT LES COLLABORATEURS DE RODIN ?

Au XIX^e siècle, il est d'usage qu'un sculpteur soit secondé d'assistants dont il dirige le travail. Rodin comme ses contemporains s'entoure de mouleurs, de modeleurs et d'ornemanistes. Pour l'exécution d'un bronze, il fait appel à des fondeurs tandis que pour la taille d'un marbre, il a recours aux services de metteurs-aux-points et de praticiens. Ne tenant pas de comptabilité générale de son atelier, il n'a pas laissé de répertoire de ses assistants. Cependant, l'étude de sa correspondance permet de se faire une idée du nombre de collaborateurs, de leur rôle et de la nature de leurs relations avec le maître. Sur les cent cinquante metteurs-aux-points et praticiens qui proposent leurs services, il semble qu'une centaine d'entre eux ont effectivement travaillé pour Rodin selon des modalités très variables en fonction des individus et des périodes. Parmi eux des noms d'artistes qui font carrière comme Antoine Bourdelle, Camille Claudel ou François Pompon.

ÉVOLUTION DU NOMBRE DE PRATICIENS

Le nombre de praticiens employés par Rodin évolue au cours des années. Peu nombreux durant la décennie 1880 avec quatre ou cinq personnes chaque année, ils sont quatorze en 1899. La période 1900-1909 marque l'apogée de sa gloire et avec les commandes qui se multiplient, Rodin s'entoure d'une vingtaine de praticiens ; leur nombre culmine en 1902 avec vingt-six personnes. À partir de 1910, l'activité revient à un rythme comparable à celui des années 1890, et ce jusqu'à la Première guerre mondiale. Durant les dernières années de sa vie, en pleine période de guerre, Rodin conserve encore à son service de quatre à six praticiens.

DURÉE DES COLLABORATIONS

La durée des collaborations est très variable en fonction des praticiens et des périodes. Certains ne sont connus que par une note mentionnant un nombre de jours de travail, un peu de mise-aux-points ou quelques retouches ; d'autres au contraire ont été employés par le sculpteur durant de nombreuses années. Les longues collaborations sont rares. Plus du tiers des praticiens (36) ne travaille qu'une année et moins d'un autre tiers (30) dépasse cinq ans. Seuls six d'entre eux collaborent dix ans et plus avec Rodin. Il s'agit d'Antoine Bourdelle qui travaille pour Rodin durant dix ans, de Jean Escoula, douze ans, de F. Ganier, douze ans exclusivement comme metteur-aux-points, de Bertrand-Jacques Barthélemy, dix-huit ans, de Louis Mathet, vingt et un ans et de Victor Peter, vingt-trois ans.

RÉTRIBUTIONS FINANCIÈRES

Les salaires des assistants chargés de tailler les marbres dépendent de leur statut, de leur activité et de leur relation avec Rodin. S'il est difficile de créer une typologie des praticiens, deux



EUGÈNE DRUET (1867-1916)

RODIN AVEC PAUL CRUET À MEUDON

aristotype, 16,7 x 23,5 cm

Paris, musée Rodin, Ph. 412.

Rodin est dans son atelier-salon de Meudon avec Paul Cruet, mouleur.

GROS PLAN SUR UN PRATICIEN : VICTOR PETER



DEVAULX
PORTRAIT DE VICTOR PETER
Source www.medaillescanale.com,
avec leur aimable autorisation

Nom

Peter

Prénom

Charles-Victor

Dates

Paris, 20 déc. 1840 -

Paris, 29 mars 1918

Situation matrimoniale

marié le 10 oct. 1885 à
Marie-Charlotte-Adélaïde Jouenne,
de cette union nait André

Adresses

68 rue d'Assas (1885),

5 rue Fleurus (ap. 1885),

192 rue de Vaugirard (vers 1891-1918)

Ateliers

40 rue Dutot (1891-1911),

179 rue Vercingétorix (1912-1917),

rue Borromée (1917)

Profession

sculpteur et médailleur

Elève de

Luigi Calamatta (graveur italien),

Sébastien Cornu (peintre),

Théodore Devaulx (sculpteur),

Alexandre Falguière (sculpteur)

Praticien de

Charles Gumery (1827-1871),

Paul Dubois (1890-1917),

Alexandre Falguière (1870-1900),

Antonin Mercié (1882-1915),

Auguste Rodin (1890-1917 avec
une interruption pour raison de santé
de 1897 à 1900)

Expositions

de ses œuvres personnelles

Salons: 1868, 1873-80

Salon des Artistes Français:

1881, 1883, 1886, 1888-89,

1898-99, 1901-09, 1911-14

Expositions universelles: 1889, 1900

Expositions de la Société

nationale des Beaux-Arts: 1891-93,

1895-96

Récompenses

médaille de 3^e classe au

Salon de 1879, médaille de bronze

à l'Exposition universelle

de 1889, médaille de 2^e classe

au Salon de 1898, médaille d'or

à l'Exposition universelle de 1900,

médaille de 1^{ère} classe au Salon

de 1905

Titres honorifiques

chevalier de l'ordre royal

Grand-Ducal de la Couronne

de Chêne le 12 nov. 1884,

Luxembourg; chevalier de la Légion

d'honneur le 16 août 1900.

Activités

professeur de sculpture

pratique à l'école des Beaux-Arts

de 1901 à 1917

Collaborateurs

H. Devaulx (praticien),

Eugène Reynat (metteur-aux-points)

catégories se dessinent cependant : celle des sculpteurs désargentés contraints de se mettre au service de confrères plus célèbres et celle des jeunes artistes désireux de devenir élèves de Rodin. Ils peuvent être rétribués à la quinzaine par versements réguliers. Ce mode de rémunération, proche du forfait et donc indépendant des tâches réellement effectuées, semble typique des praticiens-élèves que Rodin garde auprès de lui, sous sa surveillance directe.

Les metteurs-aux-points sont souvent payés entre 10 et 12,50 francs par jour. Ils travaillent tous les jours de la semaine, une dizaine d'heures par jour - un peu moins le dimanche. Les praticiens, quant à eux, peuvent percevoir jusqu'à plus de 20 francs par jour. Ils jouissent d'une plus grande autonomie, si bien que l'on ne trouve que rarement de décomptes précis de leurs nombres de jours d'activité. Les plus expérimentés peuvent travailler dans leur propre atelier et doivent alors rendre des comptes détaillés qui nous permettent de mieux connaître leur activité. Louis Mathet est de très loin celui qui reçoit les paiements les plus élevés, puisqu'il représente à lui seul un peu plus de 120 000 francs (soit huit mille jours, répartis sur vingt et une années, entre 1893 et 1918). Il faut préciser qu'il est lui-même à la tête d'un atelier dont il dirige l'activité. Jean-Marie Mengue et Victor Peter perçoivent 40 000 francs chacun. Le premier sur sept ans seulement (1904-1911) contre vingt-trois pour le fidèle Peter (1890-1918) ce qui prouve bien la disparité de traitement entre les individus.

LE BUSTE DE JOSEPH PULITZER :

HISTOIRE D'UNE COMMANDE ET DES RELATIONS RODIN/PETER

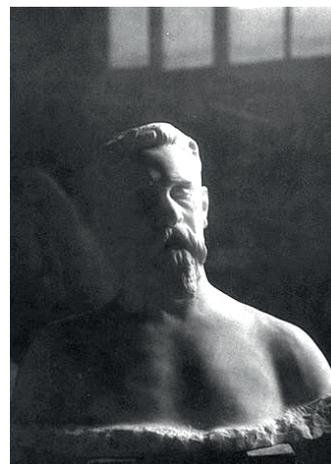
Joseph Pulitzer (10 avril 1847 - 29 octobre 1911) fut un magnat de la presse américaine qui dirigea à partir de 1883 le *New York World* et créa en 1904 le prix Pulitzer qui récompense des œuvres littéraires et musicales. Admirateur d'Auguste Rodin il fit l'acquisition de plusieurs œuvres dont *Le Penseur* ou *La Centauresse*. Fin 1906, il commande à Auguste Rodin son buste en marbre par l'intermédiaire de Stéphan Mac Kenna. Une lettre datée du 11 mars 1907 nous informe qu'il accepte de payer l'œuvre 35 000 francs, somme considérable pour un buste à l'époque.

Installé dans le sud de la France, à Roquebrune-Cap-Martin, il fait venir Rodin à Menton du 13 mars à la mi-avril afin d'organiser les séances de pose. Lors de ces rencontres Rodin réalise un modèle qu'il fournit ensuite à son praticien pour l'exécution d'une version en marbre. Victor Peter, au service de Rodin depuis 1890, est sollicité pour cette réalisation. En 1907, Peter est un praticien important qui travaille entre autres pour Paul Dubois et Antonin Mercié. Mais c'est également un artiste reconnu, récompensé à plusieurs reprises pour sa production personnelle exposée au Salon et nommé chevalier de la Légion d'honneur depuis 1900. À la tête d'un atelier, il dirige une équipe de metteurs-aux-points comme l'atteste la lettre du 17 mai 1907 : « J'avais en prévision de l'exécution de votre buste arrêté pour ces jours-ci un très bon metteur-aux-points qui va avoir terminé un travail. Je crains fort qu'il ne s'engage ailleurs si le buste tarde trop



← AUGUSTE RODIN
BUSTE DE JOSEPH PULITZER
1907, plâtre de mise-aux-points,
52,5 x 52,5 x 31,5 cm
Paris, musée Rodin, S. 1602.

→ JACQUES-ERNEST BULLOZ
(1858-1942)
**PHOTOGRAPHIE DU BUSTE
EN MARBRE DE JOSEPH PULITZER**
épreuve au charbon, 35,1 x 25,9 cm
Paris, musée Rodin, Ph. 1394.



à venir.» Le 29 mai, Peter informe Rodin qu'il a un «beau marbre», ce qui nous laisse penser que le praticien pouvait réceptionner les marbres directement dans son atelier, voir les stocker comme l'explique Véronique Mattiussi, dans son article intitulé «Itinéraire d'un bloc de marbre» à propos de l'atelier de Mathet. Peter sollicite également les conseils de son maître pour la taille. Il le connaît bien et sait que Rodin se réserve la possibilité de faire évoluer le modelé en cours d'exécution, aussi, il lui demande s'il y a «quelques points à soutenir». Rodin lui répond personnellement le 31 mai avec un croquis, des indications à suivre et lui annonce sa venue prochaine dans son atelier: «Laissez le plus de marbre dans la poitrine, la tête est un peu engoncée, du reste je viens». Le 10 juin, Rodin lui adresse à nouveau des recommandations: «Faites le torse grossièrement et gradiné»¹¹. L'écriture est cette fois-ci différente car la lettre est de la main de son secrétaire René Chéruy à son service par périodes du 1^{er} décembre 1902 au 3 mai 1908¹². Entre temps, Joseph Pulitzer rentre en Amérique et s'informe le 6 juin 1907 de la date d'expédition de son buste. Une note du secrétaire René Chéruy précise: «réponse 6 mois peut-être avant». Du 13 mars au 9 avril 1908, l'œuvre est présentée sous le n°87 à la 9^e exposition de Peintres et de Sculpteurs (ancienne Société nouvelle), présidée par Rodin à la galerie Georges Petit. L'expression du visage laissant deviner la cécité du modèle confère à l'œuvre un caractère émouvant que le public admira. Actuellement conservé au musée Rodin de Philadelphie, ce marbre est entré dans les collections en 1967 grâce au don du petit-fils de Joseph Pulitzer.

¹¹ Voir dans le lexique le terme «Gradiné».

¹² Il exerça pour le compte du sculpteur à plusieurs reprises du 1^{er} décembre 1902 à fin mai 1905 (avec une interruption militaire de la mi-août au 10 septembre 1904), puis en mai 1906, également de la mi-juin à décembre 1906 et enfin du 10 décembre 1906 au 3 mai 1908 (avec une absence du 10 au 25 août 1907) et une interruption pour raisons militaires du 28 août au 21 septembre 1907.

¹³ Voir la partie du dossier intitulée: Gros plan sur un praticien: Victor Peter.

COMMENT TRAVAILLENT-ILS ENSEMBLE ?

Auguste Rodin et son équipe, on l'a souligné, s'inscrivent dans une organisation traditionnelle du travail d'atelier. La conception et l'élaboration des modèles sont réservées au sculpteur tandis que l'exécution des œuvres taillées est laissée aux mains des praticiens. Le sculpteur «statuaire» est donc davantage un modeler qu'un tailleur de pierre. Il modèle la terre pour obtenir une figure qui, moulée en plâtre, est présentée comme modèle définitif à ses collaborateurs spécialisés: le metteur-aux-points qui dégrossit le bloc de marbre puis le praticien qui lui donne la forme exacte désirée par l'artiste. Le maître peut prendre part à la pratique, en cours de travail ou simplement pour la touche finale. Lors de cette dernière étape (détails, finitions et polissage) il peut encore modifier quelques éléments de son projet et donner à sa sculpture son aspect définitif. Cette phase finale s'appelle le «coup de pouce».

LES DIRECTIVES DU MAÎTRE

Dès ses débuts (1871-1879), Rodin a recours à des praticiens avec lesquels il entretient des relations amicales presque de collègue à collègue. Le tutoiement de certaines lettres ou l'expression «votre ami dévoué» en guise de signature attestent cette familiarité. Durant sa période de résidence à Bruxelles, il dirige peu ses collaborateurs parisiens et s'en remet totalement à eux pour l'exécution des marbres d'après les modèles à copier. Ce type de relation devient de plus en plus rare au fil des ans et peu à peu chacun l'appelle «Maître» à mesure que sa notoriété s'accroît et que son style s'affirme. Certains praticiens travaillent à distance, dans leurs propres ateliers, et écrivent régulièrement au maître pour solliciter des conseils ou des visites¹³. Rodin dirige son équipe grâce à des indications orales ou écrites. Des lettres et des notes mais également des inscriptions sur les sculptures en cours d'exécution donnent les orientations à suivre. Un trou, par exemple, indiquerait la profondeur souhaitée alors que des marques au crayon soulignent les zones à creuser ou au contraire les parties à «soutenir». Ce terme désigne l'endroit où la matière doit être conservée soit par prudence, afin d'autoriser les retouches, soit par volonté esthétique comme c'est le cas pour Rodin quand il souhaite un effet d'enveloppement des formes.

LES INITIATIVES DES PRATICIENS

Il arrive parfois que les praticiens prennent des initiatives, comme le prouve une lettre de Peter justifiant le travail que lui a demandé l'agrandissement en marbre du *Lion qui pleure*: «Vous savez que les grandissements de modèles reviennent beaucoup plus cher, et cela a été surtout le

cas pour celui-ci. J'ai fait allonger le train de derrière, craignant qu'il ne paraisse trop court au grandissement; bref, il fallait tâtonner, tant pour la mise au point que pour la pratique, ce qui a augmenté le prix du travail. Un modèle où il n'y a qu'à suivre est assurément moins coûteux» (15 mars 1910). Cependant les initiatives des praticiens ne sont pas toujours appréciées. Rodin ne se montre pas totalement satisfait du buste en marbre de *Madame Morla-Vicuña* qu'il ne considère pas comme une reproduction parfaite de son modèle « car il porte trop l'empreinte de la personnalité du tailleur de pierre supérieur qui l'a exécuté »²⁴. Apparaît ici la délicate question de l'apport, conscient ou non, souhaité ou non, du praticien à la réalisation de l'œuvre. Les attentes du maître peuvent également générer des tensions comme l'atteste cette lettre: « Je viens vous dire que je ne travaille pas à votre marbre; d'abord, je n'en ai pas le temps, et puis ce n'est vraiment pas encourageant pour attraper les compliments comme vous m'en faites. [...] je suis réellement à me demander lequel de nous deux ne connaît pas le travail »²⁵. Cette citation, outre son propos conflictuel, nous laisse percevoir que le praticien multiplie les collaborations parallèles. Il est souvent difficile de les mesurer, faute de sources, exception faite de François Pompon pour lequel le musée d'Orsay conserve un livre de compte. Ce document indique qu'il travaille (en plus des travaux effectués pour Rodin entre 1890 et 1896) pour les sculpteurs Paul Dubois, Émile Joseph Carlier, Jean Baffier, Antonin Mercié, Jean Dampé, Camille Claudel et René de Saint-Marceaux.

Comme l'a constaté François Blanchetière, le recours aux praticiens intervient très tôt dans la carrière de Rodin et non pas à partir du moment où sa situation économique lui donne des moyens plus importants. Ses relations avec eux évoluent profondément au fil du temps, passant de rapports d'égal à égal, à une distinction nette entre le maître et ses assistants, ses élèves, voire ses employés, ce qui n'exclut pas des liens d'affection et même d'amitié. A de nombreuses occasions, Rodin leur apporte son soutien que ce soit pour l'obtention d'un travail (Peter nommé professeur de pratique à l'École des Beaux-Arts, en bonne partie grâce à la recommandation de Rodin) ou l'acquisition d'une œuvre par l'État.

²⁴ Bartlett, Truman H., «Auguste Rodin, Sculptor», *American Architect and Building News*, n°s 682-703, 1889, repr. in Elsen, Albert E. (dir.), *Auguste Rodin. Readings on his life and work*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1965, p. 84.

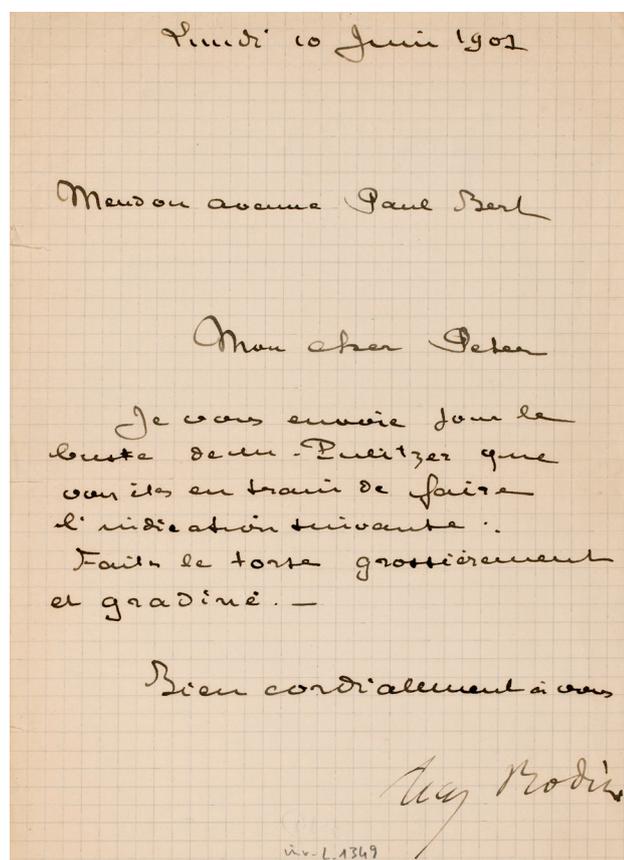
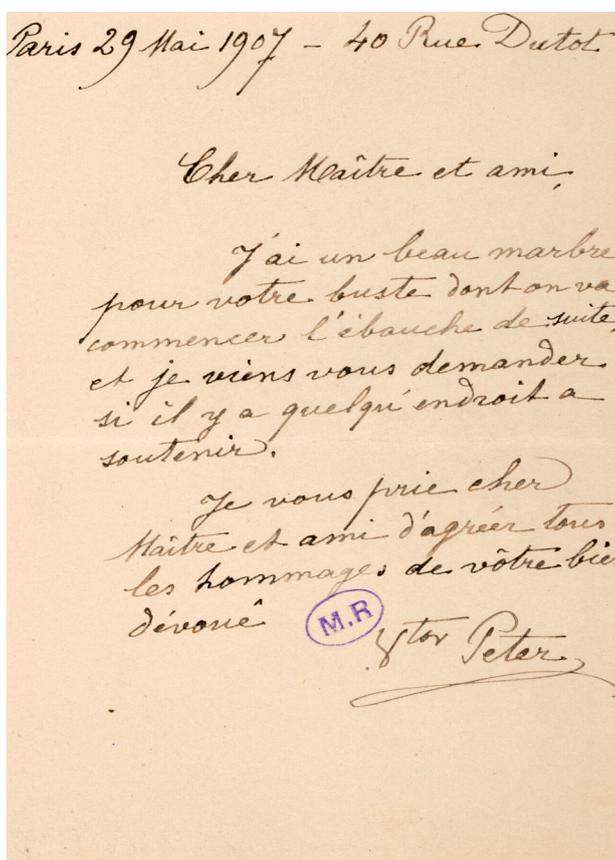
²⁵ Lettre d'Escola à Rodin vers 1893.

**LETTRÉ DE VICTOR PETER
À AUGUSTE RODIN**

29 mai 1907
AMR: cote PET-4860.
© musée Rodin, Paris,

**LETTRÉ D'AUGUSTE RODIN
À VICTOR PETER**

10 juin 1907, L.S. écrite
par René Chéruy, secrétaire
Paris, musée Rodin,
L. 1349. © musée Rodin, Paris,



5— LA TAILLE DU MARBRE

La présentation de ce chapitre s'appuie en grande partie sur l'ouvrage *Sculpture, méthode et vocabulaire*. Son objectif est d'expliquer le principe de la taille du marbre qui, grâce à des points de repères de plus en plus précis, permet d'affiner la traduction d'un plâtre vers ce matériau. Il est important de préciser que chaque metteur-aux-points, praticien ou sculpteur peut adapter ces principes selon une technique qui lui est propre.

La taille s'effectue sur un marbre épannelé c'est-à-dire coupé aux dimensions de l'œuvre à tailler grâce, le plus souvent, à des scies et à des pics de carrier (sorte de pioche). On procède ensuite à la mise-aux-points puis au dégrossissage et enfin à la pratique proprement dite jusqu'au travail de finition. La taille du marbre implique l'utilisation d'une grande diversité d'outils dont la plupart peuvent servir lors de toutes ces étapes.

QU'EST-CE QUE LA MISE-AUX-POINTS ?

Les marbres de Rodin ont été réalisés selon le procédé de la taille avec mise-aux-points. Ce procédé consiste à mettre en place sur le modèle une série de repères que l'on reporte ensuite sur le bloc de marbre. Cette méthode s'oppose à celle de la taille directe, qui ne dispense pas le sculpteur d'avoir préparé son travail à l'aide d'une maquette, mais pour laquelle ce dernier attaque directement le bloc sans recourir à un système de report de points.

Pratiqué dès l'époque hellénistique, le procédé de la taille avec mise-aux-points est devenu courant en Europe à partir du XVII^e siècle. Plusieurs méthodes de mise-aux-points ont été utilisées au cours des siècles pour reproduire un modèle en matériau dur : la mise-aux-points au moyen d'équerres, par la méthode des trois compas, par cadre ou dessous de châssis, avec un cercle gradué et enfin avec une machine à mettre-aux-points. Il semble que les marbres de Rodin ont été réalisés selon deux méthodes, celle dite des trois compas et celle qui requiert une machine à mettre-aux-points.

LA MÉTHODE DES TROIS COMPAS est employée pour reproduire un modèle à grandeur, agrandi ou réduit. En premier lieu, on positionne sur le modèle les « points de basement ». Il s'agit de trois points initiaux (clous à tête percée en relief) qui forment un triangle sur les parties les plus saillantes de l'œuvre. Pour les grands formats, ou quand la complexité du modèle l'impose, on complète la mesure par des « points de basement intermédiaires » appelés « chefs-points » qui sont mis en place trois par trois, selon le même principe. Les mesures sont prises grâce à trois compas : deux sont à branches droites ou légèrement courbes et le troisième, appelé « compas d'épaisseur », est à branches courtes.

Dans le cas où le modèle en plâtre doit être reproduit aux mêmes dimensions, les compas servent à reporter les mesures justes. Si le modèle doit être agrandi ou réduit, toutes les mesures sont réévaluées à l'aide d'une échelle de proportions avant leur transcription sur la pierre.

La seconde étape consiste à implanter les « points secondaires » à l'intérieur des triangles formés par les points de basement ou par les chefs-points, sur les principales saillies du modèle en plâtre, jamais dans les creux. Ils peuvent être matérialisés par des clous enfoncés jusqu'à la tête (ce qui les différencie des points de basement), par une croix ou un point tracés au crayon. Leur report sur le bloc à tailler s'effectue à l'aide des trois compas qui définissent trois mesures. Les deux premières correspondent à la distance entre les points de basement latéraux et le point secondaire. Elles sont reportées sur le bloc par deux courbes inscrites aux compas dont l'intersection indique l'emplacement présumé du point secondaire, sans préciser à quelle profondeur celui-ci doit se situer dans le bloc. C'est la troisième mesure - distance entre le point de base-

ment situé au sommet du modèle et le point secondaire - qui détermine la profondeur. Les trois mesures reportées, on creuse à l'aide d'une mèche-rondelle jusqu'à ce que les traits des trois compas parviennent à se confondre avec le point. L'opération est renouvelée autant de fois qu'il y a de points secondaires à l'intérieur du triangle. Une fois que tous les points secondaires ont été mis en place on peut alors dégrossir le bloc.

La dernière étape, une fois le bloc dégrossi, consiste à prendre de nouveaux repères appelés « points justes ». Tracés au crayon sur le modèle à une distance très rapprochée (tous les 4 millimètres), ils sont ensuite reportés sur le bloc à l'aide des trois compas et d'une mèche-rondelle, selon le processus évoqué précédemment. Ces points justes permettent d'enlever les dernières couches de marbre. Le praticien procède ensuite au « rasement » de tous ces points et peut se consacrer au travail de finition.

Toutes ces étapes nécessitent un temps de réalisation très long et fastidieux. Pour un buste, par exemple, jusqu'à deux cents à trois cents points de repère sont nécessaires, ce qui peut représenter deux à trois mois de travail. Ce temps d'exécution non créatif est confié aux metteurs-aux-points ce qui libère l'artiste qui peut alors se consacrer à la conception.



LES TROIS POINTS DE BASEMENT SONT VISIBLES SUR LE BUSTE DE RENÉE VIVIEN

plâtre, 55,5 x 42,5 x 27,8 cm
Paris, musée Rodin, S. 1509.

**AUGUSTE RODIN
RENÉE VIVIEN**

1904, marbre, 43 x 31 x 25 cm
Paris, musée Rodin, S. 1039.

L'emplacement des points de basement sur le plâtre met en évidence le choix de l'artiste quant aux dimensions finales du marbre.

→ PRÉSENCE DE POINTS SECONDAIRES

Auguste Rodin, *Naissance de Vénus*, (maquette, détail), plâtre, 40 x 29,5 x 18 cm
Paris, musée Rodin, S. 2630.

→ PRÉSENCE DE POINTS JUSTES

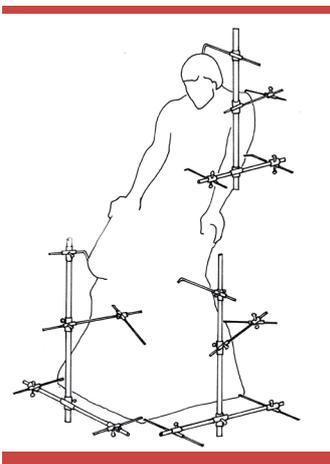
Auguste Rodin, *Eve Fairfax* (détail), vers 1904, plâtre, 55,5 x 53,5 x 49,5 cm
Paris, musée Rodin, S. 1533.



LA MACHINE À METTRE-AUX-POINTS a été inventée au début du XIX^e siècle par Nicolas-Marie Gatteaux (1751-1832). Cette méthode plus rapide et plus précise fut très utilisée par les praticiens qui reproduisaient à grandeur un modèle. Comme dans la mise-aux-points aux trois compas, la mise-aux-points à la machine exige que l'on dispose, sur le modèle et sur le bloc à tailler, différents points de repères : points de basement, chefs-points, points secondaires et points justes.

Ces opérations se font grâce à une machine constituée de tubes métalliques réglables assemblés en forme de « T » inversé. Les tiges sont pourvues de deux pointes en bas et d'une pointe en haut qui viennent se placer sur les trois points de basement du modèle (pour les bustes, par exemple, les épaules et le sommet du crâne). Une fois les mesures prises, on enlève la machine du modèle pour la placer sur le bloc à tailler afin de reporter les points de basement. L'axe vertical de la machine comporte également un bras articulé terminé par une longue aiguille avec laquelle on relève sur le modèle les points secondaires puis les points justes que l'on reporte sur le bloc. L'aiguille appuyée contre un des points du modèle est immobilisée dans cette position par un butoir. Mise ensuite au contact du bloc, elle est repoussée d'une longueur équivalente à la profondeur à laquelle se trouve le point. On peut alors creuser le bloc à l'aide d'une mèche-rondelle à l'endroit précis où l'aiguille le touche et à la profondeur indiquée par la mesure relevée sur l'aiguille. Après avoir répété cette opération de nombreuses fois, on peut commencer la taille. L'approche définitive s'opère en deux temps: une première épaisseur est éliminée qui laisse encore apparaître à la surface de l'œuvre taillée de nombreuses piqûres. Puis, lors du rasement définitif des points justes, ces piqûres disparaissent. Pour reproduire un modèle de grand format, on utilise plusieurs petites machines.

Plus que d'autres, les marbres de Rodin permettent une observation des traces laissées par les outils. Le sculpteur a souvent demandé au praticien d'interrompre son intervention sur le marbre avant même d'atteindre la phase finale du travail, laissant ainsi délibérément apparentes de nombreuses traces de point de basement, de chefs-points, de points justes, voire de points secondaires. Après 1900, la plupart des marbres sortis de son atelier conservent certaines de ces marques alors que dans l'esthétique classique, il faut effacer les traces avec des outils de plus en plus fins.



**POSITIONNEMENT
DE LA MACHINE À METTRE-AUX-POINTS
SUR LE BUSTE MME RENÉE VIVIEN**
plâtre, 55,5 x 42,5 x 27,8 cm
Paris, musée Rodin, S. 1509.

**POINTS RELEVÉS SUR LE MODÈLE
À L'AIDE DE PLUSIEURS PETITES MACHINES**
© *Sculpture - Méthode et vocabulaire*,
Éditions du patrimoine, 2000, dessins
de J.-M. Rabec, DR

QUELLE PRATIQUE POUR QUELS EFFETS ?

Au cours de la mise-aux-points, on procède au « dégrossissage » du marbre à l'aide d'une pointe percutée par une masse – dite massette lorsqu'elle est de plus petit format. Ces outils permettent d'enlever de gros éclats ou de creuser des sillons). Les traces de pointes sont différentes selon la grosseur et l'inclinaison de l'outil sur le support. Les marteaux à tête plate ou pourvus de dents comme la boucharde servent à supprimer les traces laissées par les pointes et à écraser la pierre pour approcher la forme souhaitée.

Vient ensuite l'étape de la « pratique proprement dite » qui consiste à donner au marbre les contours et le modelé désirés par le sculpteur. Les ciseaux plats, à dents comme la gradine, ou pointus comme l'ognette sont utilisés pour affiner le travail et animer la surface. Les trépan (sorte de perceur) permettent, quant à eux, de percer des trous plus ou moins larges et servent à détacher certaines parties fragiles, difficiles à tailler directement au ciseau.

Le travail de « finition » consiste à éliminer les traces des outils, à unifier les saillies et les creux, à corriger les contours et parfois à créer des contrastes mat/brillant. Les sculpteurs utilisent alors des ciseaux pour effectuer des coupes précises, ou des râpes et des limes appelées rifloirs afin d'enlever de fines parcelles de matière. Enfin la phase de « polissage » s'effectue à l'aide d'abrasifs qui peuvent être du grès en poudre, de la pierre ponce blanche au grain doux, un linge imbibé de boue d'émeri ou de sable fin.



← DÉGROSSISSAGE D'UN BLOC DE PIERRE CALCAIRE

par Maurice Gril en 1985, d'après le buste *Bacchante aux lauriers* de Jean-Baptiste Carpeaux, Paris, musée d'Orsay.

© musée d'Orsay, Paris, ph. S. Boegly

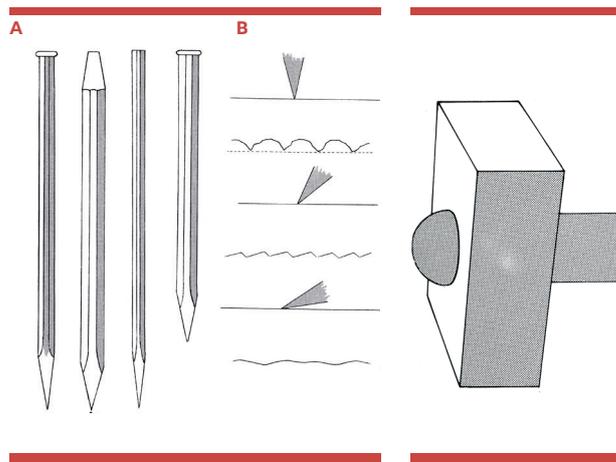
→ DIFFÉRENTES SORTES DE POINTES

A. Pointes de section octogonale, de différentes dimensions et grosseurs. B. Traces produites par diverses inclinaisons d'une pointe.

© *Sculpture - Méthode et vocabulaire*, Éditions du patrimoine, 2000, dessins de J.-M. Rabec, DR

→ MASSE DROITE

© *Sculpture - Méthode et vocabulaire*, Éditions du patrimoine, 2000, dessins de J.-M. Rabec, DR



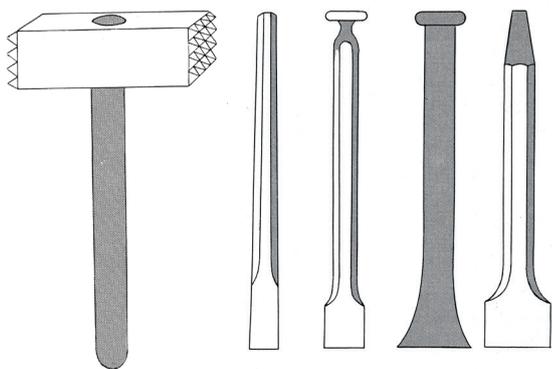
EFFET DE POINTE SUR LE MARBRE

A. Pointe tenue verticalement

Auguste Rodin, *Dernière Vision* (détail).

B. Pointe tenue horizontalement

Auguste Rodin, *L'Aurore* (détail).



← **EXEMPLE DE BOUCHARDE**

© *Sculpture - Méthode et vocabulaire*,
Éditions du patrimoine, 2000, dessins
de J.-M. Rabec, DR

← **DIFFÉRENTES SORTES
DE CISEAUX DROITS**

© *Sculpture - Méthode et vocabulaire*,
Éditions du patrimoine, 2000, dessins
de J.-M. Rabec, DR

→ **EFFET DU CISEAU
SUR LE MARBRE**

Auguste Rodin, *Femme-poisson* (détail)



→ **DIFFÉRENTES SORTES
DE GRADINES**

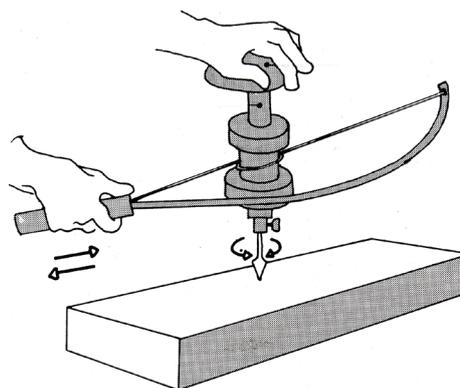
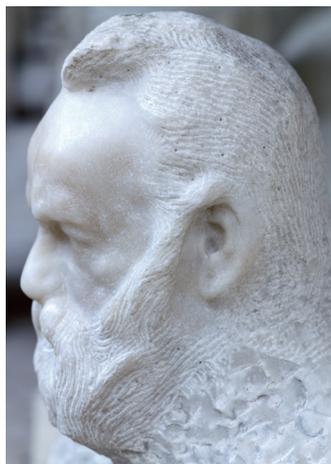
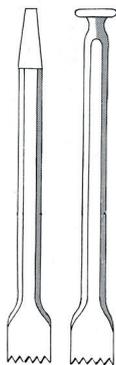
© *Sculpture - Méthode et vocabulaire*,
Éditions du patrimoine, 2000, dessins
de J.-M. Rabec, DR

→ **EFFET DE GRADINE
VISIBLE SUR
LES CHEVEUX ET LA BARBE**

Victor Hugo, buste (détail).

→ **OGNETTE**

© *Sculpture - Méthode et vocabulaire*,
Éditions du patrimoine, 2000, dessins
de J.-M. Rabec, DR



← **TRÉPAN OU PERÇOIR À ARCHET**

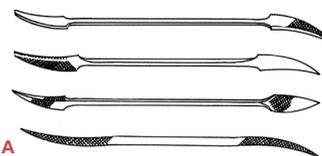
© *Sculpture - Méthode et vocabulaire*,
Éditions du patrimoine, 2000, dessins
de J.-M. Rabec, DR

→ **RIFLOIRS**

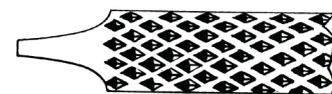
A. Sortes de limes pour le travail de la pierre.

B. Râpe et détail d'une râpe.

© *Sculpture - Méthode et vocabulaire*,
Éditions du patrimoine, 2000, dessins
de J.-M. Rabec, DR



A



B



6—

QU'EST-CE QU'UN MARBRE ?

Le marbre, dont le nom vient du latin *marmor*, est une roche métamorphique. Cela signifie qu'elle résulte de la transformation d'une autre roche, en l'occurrence le calcaire, sous l'effet combiné d'une forte pression et d'une intense chaleur qui se sont produites à l'intérieur de la croûte terrestre. Ce processus, dû à de lents et puissants mouvements tectoniques, entraîne la modification de la structure même de la roche : c'est ce qui explique que le marbre soit formé de cristaux.

Le marbre existe dans une grande diversité de coloris, avec parfois des veines ou des marbrures. Le marbre utilisé pour les sculptures dit « marbre statuaire » est à grain fin, serré, homogène et d'une grande égalité de texture et de couleur. Il est généralement d'un blanc très pur ou d'un ton un peu plus jaune ou gris. En dehors des caractères esthétiques qu'on lui accorde, il a la particularité d'offrir un certain confort de travail après extraction puisqu'il ne se durcit et ne se densifie qu'au fil du temps. Prisé depuis l'Antiquité, c'est un matériau précieux et rare. Sur les six cents carrières italiennes de Carrare, Massa et Seravezza, seules cinq ou six produisent le marbre statuaire. Bien que lourd et a priori solide, ce matériau reste fragile selon son bassin d'origine et résiste moins bien aux intempéries que le granit ou le bronze.

D'OU VIENNENT LES MARBRES DE RODIN ?

Les marbres grecs ou italiens sont les matériaux de prédilection de la statuaire antique. La fascination de Rodin pour cet art influença considérablement son approche et son goût pour ce matériau. Il privilégia avant tout le marbre grec : le célèbre pentélique, au grain serré, extrait de l'Attique et le marbre de Paros extrait des îles égéennes (Naxos ou Paros), au grain plus grossier mais d'un blanc translucide. Le marbre italien de Carrare, d'un blanc pur ou encore ceux de Seravezza et de Pietrasanta, rendus célèbres surtout par Michel-Ange, font également parties de ses favoris.

La transparence des marbres varie suivant leur origine de production et sont très prisée des sculpteurs ; parfois elle peut devenir un inconvénient comme l'explique Victor Peter (praticien de Rodin) : « [...] J'ai été absolument découragé par cette matière transparente comme du verre et qui ne pourra jamais rendre la fermeté du modelé de votre buste. Un simple blanc clair aurait donné tout autre chose et convenait davantage à un buste d'homme »¹⁶. La plus ancienne livraison de marbre attestée par les archives du musée Rodin est, en 1882, celle d'« un bloc marbre blanc de

¹⁶ Lettre de Victor Peter à Rodin, 23 mai 1904.

ALTA VERSILIA,
TRANSPORT DU MARBRE
© musée Rodin, Paris



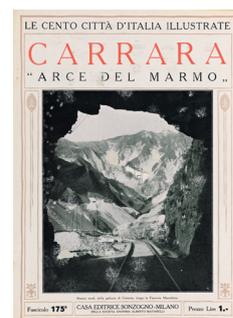
Paros 1.07 x 1.03 x 0.756»¹⁷. Suivront d'autres marbres livrés par l'intermédiaire de négociants implantés à Carrare. Il arrive donc que les marbres d'une région soient travaillés ou commercialisés sur d'autres sites que celui d'origine. À Carrare, des ateliers permettent d'extraire, de dégrossir, de scier ou de polir les blocs. Cette ville « où tous les habitants tiennent le ciseau comme sculpteur ou comme carriers » s'est dotée d'une académie des beaux-arts qui forme des artistes et des chefs de carrière ou d'atelier. Certains d'entre eux migrent notamment à Paris où ils proposent aux artistes leurs services en tant qu'artisans statuaires ou metteurs-aux-points tout en assurant occasionnellement le rôle de fournisseurs. Aux marbres grecs et italiens s'ajoute celui de Synada, une ville antique de Phrygie aujourd'hui appelée Suhut en Turquie dont Rodin fait un large usage. D'une couleur chair particulièrement homogène, ce marbre également appelé marbre Phrygien, Mygdonnien ou Docimia, avait lui aussi été fort apprécié des artistes anciens. Fidèle aux marbres de Grèce, d'Italie ou de Turquie, Rodin reste insensible aux multiples sollicitations d'exploitants d'autres carrières de marbre situées en France et à l'étranger.

RODIN ET SES FOURNISSEURS

De 1880 à 1916, Rodin correspond avec une trentaine de fournisseurs sans forcément conclure d'affaires. Honorés par les commandes de celui qui peu à peu s'était imposé comme le plus grand sculpteur français, flattés par sa confiance et soucieux d'y répondre, pourvoyeurs et intermédiaires s'activent à dénicher le bloc conforme aux critères esthétiques du sculpteur et aux contraintes techniques inhérentes à chaque projet. Marchands, exploitants, négociants et fournisseurs, tous connaissent les conditions et exigences de Rodin; tous se soumettent à son approbation exclusive, ferme et définitive. On lui fait parvenir des échantillons de marbre sous forme de petites plaquettes ou de carreaux polis afin qu'il puisse en estimer la qualité et valider les choix de ses praticiens. Rodin suit toutes les étapes de l'acquisition d'un marbre sans en négliger aucune. Si un bloc n'est pas conforme à ses attentes, il le refuse. Si en cours de réalisation de petites fissures ou des noyaux apparaissent, il négocie auprès des fournisseurs qui sans tarder remplacent le bloc.

En Italie, Bernard Sanchole-Henraux est le principal exploitant de la région, héritier de la « dynastie Henraux » propriétaire de plusieurs carrières depuis 1824. Stratégiquement installée à proximité immédiate des scieries, la maison Henraux a financé la mise en place d'une ligne de voie ferrée pour servir l'exploitation de ses carrières et expédier ses marbres à Paris. Au cours de l'automne 1901, Bernard Sanchole accueille Rodin chez lui à Seravezza afin de lui montrer les carrières. Plus d'une centaine de courriers échangés entre 1901 et 1916 attestent l'étroite collaboration entre les deux hommes, pourtant le déplacement de Rodin pour choisir ses marbres demeure exceptionnel.

Dans la ville antique de Phrygie, c'est la société Chapron & Guilbaud, spécialisée dans les marbres de Synada, qui approvisionne Rodin par dizaines de blocs entre 1897 et 1903, date à laquelle le nouveau propriétaire des carrières gèle provisoirement leur exploitation. Ce n'est qu'à partir de 1910 que les marbres de Synada resurgissent sur le marché. La maison Paul Morin, Koenig & Cie reprend l'exploitation des carrières et en informe aussitôt le sculpteur : « Nous avons l'honneur de vous informer que nous avons repris les carrières de Synada (Asie Mineure) et que nous aurons mardi prochain dans notre chantier un très grand choix de blocs statuaires de ce marbre. Nous nous faisons un devoir d'offrir la primeur de cet envoi au premier Grand Maître de notre époque. Ces marbres sont absolument les mêmes que ceux mis en vente à Paris, il y a environ dix ans. Nous nous sommes rendus chez M. Mathet [praticien de Rodin] pour lui demander l'heure à laquelle nous aurions l'honneur de vous rencontrer, et sur son conseil nous vous écrivons directement »¹⁸. Rodin, qui n'avait rien oublié du potentiel esthétique de ces marbres d'une exceptionnelle unité et d'un éclat chatoyant, annote lui-même la lettre pour transmettre sans tarder les éléments de réponse : « Dire à Mathet qu'il arrange tout avec eux qu'il accepte... » Vingt jours plus tard, quinze blocs sont livrés dans l'atelier du praticien qui sert à plusieurs reprises d'entrepôt.



COUVERTURE
DE LA PUBLICATION CARRARA,
ARCE DEL MARMO
 (Carrare, forteresse du marbre),
 parue dans la collection
 de monographies « Le cento
 città d'Italia illustrate »
 (Les cents villes d'Italie illustrées),
 Milan, Casa editrice Sonzogno,
 fascicule 175, avant 1901

¹⁷ Compagnie des marbres de Paros à Rodin, 13 juin 1882, FHMR (com - 1456).

¹⁸ Lettre de Paul Morin, Koenig & Cie à Rodin, 7 janvier 1910.

COMMENT LE MARBRE EST-IL ACHEMINÉ ?

La précarité des transports constitue une source d'inquiétude omniprésente pour les clients comme pour les fournisseurs tout en contribuant à renchérir jusqu'au double le prix de la matière brute. Le délai de livraison est d'environ un mois après sa commande. L'essentiel de la production est affrétée par voie maritime puis par voie fluviale. Seuls 10% des marbres étaient chargés par chemin de fer à Carrare. Les marbres sont en général stockés au Dépôt des marbres, rue de l'Université, parfois directement dans l'atelier du praticien ou chez Rodin. Parfois on expédie un « saumon », gabarit coté, éventuellement réalisé en bois aux dimensions de la future œuvre ou à échelle réduite, afin que le carrier puisse choisir le bloc sur place, l'épanneler de façon rudimentaire pour en diminuer le poids et ainsi limiter les frais de transport.

LA RESTAURATION DES MARBRES AUJOURD'HUI

Le marbre subit des phénomènes d'altération dus aux intempéries et aux grandes ruptures de température ainsi qu'à l'acidité produite par la pollution. Ainsi, les marbres des parcs publics sont aujourd'hui fréquemment remplacés par des copies afin de mettre à l'abri les œuvres originales. Il faut noter que l'usure affectant le marbre est moindre sur les parties qui ont été polies, car l'affinement du grain résultant de l'action de polissage protège la surface de l'érosion, des infiltrations et des salissures.

L'examen des cinquante marbres effectué en amont de l'exposition a conclu à trois niveaux différents d'intervention sur les salissures. Le *Monument à Victor Hugo*, lui, a été traité séparément car son nettoyage devait être plus approfondi. En effet, le marbre de cette œuvre longtemps exposée dans les jardins du Palais-Royal à Paris était devenu poreux et avait perdu de son éclat. L'eau ayant stagné dans certains creux avait fait ressortir des traces de couleur orange qui se sont révélées être des oxydes minéraux. Après un premier nettoyage réalisé à l'aide de compresseurs d'eau, les trainées noires apparaissant dans les fissures ont été nettoyées avec un appareil à air comprimé. Les techniques de restauration sont évolutives. L'utilisation de compresseurs est par exemple un procédé nouveau qui a été testé et éprouvé par les restaurateurs.

Les restaurateurs peuvent donner un avis défavorable sur projet d'intervention mais leur avis reste consultatif. Le travail avec les restaurateurs aide à regarder les œuvres, il permet d'infirmer ou de confirmer des hypothèses et de comprendre leur généalogie.



LE MARBRE EST RECOUVERT DE FEUILLES DE PAPIER ABSORBANT QUI RESTERONT POSÉES UNE HEURE ENVIRON; LA SURFACE EST ENSUITE RINCÉE À L'EAU ET À L'AIDE D'UN PINCEAU DOUX
Auguste Rodin, *Le Baiser* © DR



LE PAPIER ABSORBANT EST RECOUVERT D'UN FILM PLASTIQUE
Auguste Rodin, *Psyché-Printemps* © DR

LEXIQUE

BAS-RELIEF. Sculpture en volume adhérent à la surface d'un fond. Dans un bas-relief, la saillie d'un corps représenté n'excède pas le demi-relief, c'est-à-dire qu'elle n'émerge pas à plus de la moitié de son volume. Rodin use de divers types de relief (écrasé, méplat ou semi-méplat) pour introduire des jeux de lumière. La figure émergeant à peine du bloc, telle que Rodin la concevait, peut aussi être lue comme s'enfonçant dans la surface du marbre.

BOUCHARDE. Marteau de différentes tailles qui ressemble à une masse avec deux têtes opposées carrées dont la surface comporte des pointes en forme de pyramide. La boucharde est bien adaptée au marbre, moins dur que le granite mais plus solide que les pierres calcaires. Quand elle frappe le bloc perpendiculairement, chaque attaque prodiguée mord sur la précédente et réduit la matière en poudre. Les assistants de Rodin manient cet outil de finition pour effacer les traces de pointes et de ciseaux et pour égaliser la surface du marbre de manière à obtenir un effet brut, comme à peine équarri, voire un effet naturel qui contraste avec la figure polie.

CISEAU. Outil connu des égyptiens et utilisé depuis 3 000 ans qui a la forme d'une tige en acier ou en fer. Son extrémité tranchante, à double biseau, coupe et creuse la pierre, incise une ligne. Percuté par la masse, il permet un travail rapide. Il en existe de nombreuses formes (gradine, ogette, etc.). Classé parmi les principaux outils servant à l'ébauche ou à la finition, son maniement demande un apprentissage technique. Le ciseau droit (tranchant plat rectiligne) attaquant perpendiculairement le bloc sert à épanneler. Par contre, une attaque oblique façonne les surfaces planes ou courbes et supprime les traces d'ébauches. Il permet de réaliser les modelés, les plis ondulés d'un vêtement ou d'une chevelure. Des photographies montrent, près de Rodin, un marteau et des ciseaux, les outils emblématiques du sculpteur. Dans la réalité, Rodin les confie à ses praticiens, chargés du soin délicat d'affiner l'épiderme ou d'animer le marbre brut. En ce sens, il est difficile de parler pour Rodin du « ciseau d'artiste », jargon d'atelier désignant le style du sculpteur.

COMPAS. Outil du praticien servant à prendre des mesures sur le modèle et à les reporter sur un bloc lors de la mise-aux-points. Il en existe plusieurs sortes. Le compas droit est fait de deux branches droites mobiles terminées par des pointes en acier ou en cuivre. Muni à l'une de ses extrémités d'une charnière, il prend des mesures sur des surfaces planes. Le compas d'épaisseur, à branches courbes, facilite la mesure du diamètre des volumes. Le compas à trois branches sert à relever en triangle sur le modèle les points saillants qui seront reportés sur le bloc, par trois, dans la même disposition.

COUP DE POUCE. Expression d'atelier désignant l'étape finale qui fait accéder la sculpture à son statut d'œuvre d'art. En général, c'est au moment du rasement des points que le sculpteur qui a délégué la taille intervient. La correspondance et des témoignages aident à estimer la mesure de ce geste artistique qui semble, dans le cas de Rodin, se fondre avec celui de son praticien dans le *work in progress*. Quoiqu'il en soit, Rodin décide du degré d'achèvement du *non finito* ou de la part d'accidents du travail à laisser visibles, sa main et son œil effectuant le geste ultime : signer.

CROIX. Dans la machine à mettre-aux-points, il s'agit du mât métallique qui est muni de différentes pointes articulées et réglables dans toutes les directions.

DÉBITAGE. Premier travail de taille du bloc de marbre, exécuté à la carrière. Scié de manière longitudinale en formes géométriques, le bloc est alors bon pour être équarri, c'est-à-dire lavé puis mis à l'équerre et débarrassé de toutes ses imperfections. Rodin l'achète ainsi.

DÉGROSSIR. Tâche succédant à l'épannelage confiée au praticien de Rodin qui doit tailler les principaux plans secondaires d'une figure à venir en étant guidé par les points secondaires. Il obtient une statue aux points c'est-à-dire ébauchée.

ÉPANNELER. Taille préliminaire faite près de la carrière ou à l'atelier, qui consiste à retirer du marbre en le percutant avec un ciseau ou en l'attaquant avec un pic. Dans le cas de Rodin, des points de repère guident le praticien dans cette opération qui laisse autour des formes à venir une certaine quantité de matière.

ÉPREUVE. Moulage en plâtre réalisé sur une œuvre modelée en terre. Il existe deux sortes d'épreuves : l'épreuve originale, unique car le moule est détruit et les épreuves en série réalisées en plusieurs exemplaires à partir d'un même moule. Rodin utilise ces deux types d'épreuves comme maquettes. Après 1900, les épreuves lui servent également à créer de nouvelles œuvres. Assemblées ou combinées, elles deviennent le matériau même de sa création.

GRADINE. Ciseau avec un tranchant denté qui sert à ôter les couches de marbre. Ses dents varient en taille et en nombre. Les gradines offrent une grande souplesse d'emploi car elles enlèvent des morceaux de pierre de diverses tailles. Elles laissent des traces sous forme de stries régulières qui permettent à l'artiste de suggérer des cheveux, de la fourrure ou des plumes. Rodin, choisit également de garder ces marques apparentes sur le marbre brut, non plus comme motif illusionniste mais comme traces du travail effectué.

GRATTOIR. Outil métallique comportant une lame dentée surplombée d'un manche. Il sert à égaliser les figures des maquettes en plâtre que Rodin donne à « traduire » à ses praticiens.

HAUT-RELIEF. Sculpture en volume adhérent à la surface d'un fond. La saillie d'un corps y représente plus de la moitié du volume de sa forme, sans toutefois en excéder les trois quarts.

MACHINE À METTRE-AUX-POINTS. Outil composé d'un mât et de bras métalliques articulés, inventé par Nicolas Gatteaux (1751-1832) et perfectionné tout au long du XIX^e siècle. De tailles différentes, les bras mobiles et pointus relèvent les trois points de basement sur un modèle et les reportent directement sur le bloc. L'opération peut se renouveler à l'infini et la méthode est rapide.

MASSE. Gros marteau de fer, à deux têtes carrées, droites ou courbes, également appelée massette lorsqu'elle est de plus petit format. Avec le ciseau, elle représente le second outil emblématique du sculpteur. Utilisée pour frapper sur un ciseau ou une pointe, elle sert dans toutes les étapes de la taille du marbre. Rodin sait manier ces outils mais choisit de déléguer leur emploi.

MAQUETTE. Modèle réduit en terre ou en plâtre destiné à être reproduit en marbre ou en bronze. Dans les années 1880, les praticiens copient encore les maquettes de Rodin tandis qu'à partir de 1890, ils les interprètent suivant ses directives. Après 1900, Rodin réalise des groupes en plâtre de petites dimensions en combinant des épreuves ou des morceaux d'épreuves (tête, bras, mains ou jambes) baptisés abattis. Confiée au praticien, la maquette sert à la mise-aux-points. On peut discerner sur sa surface des clous et des marques de points au crayon, voire des annotations de la main de Rodin. L'écart entre la maquette et le marbre signé peut être très important : Rodin parle de « traduction » entre les deux étapes.

MARBRE. Roche métamorphique dure principalement constituée de carbonate de chaux. Le marbre utilisé pour les sculptures dit « marbre statuaire » est à grain fin, serré et homogène. Il est généralement d'un blanc très pur ou tirant vers le jaune ou le gris. Les sculpteurs privilégient le marbre blanc clair, sans tache, traditionnellement utilisé depuis l'antiquité pour les sujets nobles. L'expertise de Rodin lui permet de sélectionner ou de valider avec ses praticiens cette matière première en fonction de critères de dureté, d'aspect (texture, couleur) et du prix de revient. Le marbre pentélique qui provient de l'Attique en Grèce est le préféré de Rodin mais il achète principalement des marbres d'Italie (Carrare) ou de l'actuelle Turquie (Synada). Les œuvres en marbre peuvent donner lieu à plusieurs versions. Rodin a produit environ quatre cents sculptures en marbre dont une centaine appartiennent au musée Rodin.

MISE-AUX-POINTS. Procédé de taille consistant à relever des points de repère et des mesures précises sur une maquette en vue de les reporter sur le bloc de marbre à tailler. Cette étape permet à l'œuvre d'être soit à l'échelle, soit agrandie ou réduite. La mise-aux-points se fait de façon manuelle à l'aide de compas ou de façon mécanique au moyen d'une machine à mettre-aux-points. Le metteur-aux-points détermine et place en premier les points de basement qui correspondent aux trois points les plus saillants du modèle formant un triangle dans l'espace. Ce premier triangle est reporté sur le bloc et va rester jusqu'à l'étape de finition (nodule surmonté d'un clou à tête percée). Lorsque la sculpture est très grande, sont ajoutés des chefs-points (clous à tête percée) qui sont en réalité des points de basement intermédiaires, calculés par rapport aux premiers points de basement. Tous montrent où tailler. Les points secondaires (clous enfoncés jusqu'à la tête et croix au crayon) sont calculés à partir des points de basement et chefs-points pour indiquer l'épaisseur à enlever. La dernière opération consiste à reporter sur le bloc dégrossi un réseau de points très serrés dits points justes. À ce stade, toute la matière réservée a disparu. Pour finir, le rasement des points est effectué sur le marbre. Rodin se trouve libéré d'un temps fastidieux d'exécution grâce à ce procédé de taille indirecte confié aux praticiens.

NON FINITO. Synonyme d'inachevé, ce terme italien est employé par Giorgio Vasari, théoricien de la Renaissance, pour désigner certaines sculptures de Michel-Ange caractérisées par des figures sortant à peine du bloc. Dès 1886, Rodin s'approprie cette esthétique de l'inachèvement en rupture avec les canons académiques. Il l'emploie de façon illusionniste, pour représenter la pierre, ou de manière métaphorique. Au fil du temps, le bloc à peine dégrossi prend une place grandissante dans son œuvre. Cette partie non figurative, qui séduisait le public lorsqu'elle était périphérique, devient source de reproches lorsqu'elle est dominante.

OGNETTE. Outil appartenant à la famille des ciseaux, appelé également ciseau-rondelle. L'ognette possède un tranchant en forme de fer de lance qui permet de procéder à des évidements de matière. Elle sert à accentuer le relief des corps musclés et notamment le bombement des muscles autour des genoux.

PIC. Marteau à double tête pointue qui permet au carrier de percuter perpendiculairement le plan à tailler pour faire éclater le bloc de marbre. Lors de la taille, le praticien varie son angle de percussion afin d'obtenir différents effets : un angle aigu (inférieur à 90°), par exemple, permet de créer un creux allongé et étroit. À l'inverse, plus l'angle d'attaque est ouvert (90° à 180°), plus le creux est large.

POINTE. Outil en forme de tige en métal à l'extrémité carrée. Percutée perpendiculairement dans le bloc avec un marteau, elle ôte de grands éclats de pierre et produit de petites entailles en creux. La pointe accomplit à ce stade le premier travail du sculpteur. Les pointes fines, tenues entre les doigts comme un crayon, permettent d'approcher la figure finie en creusant des stries parallèles. Rodin laisse parfois ces sillons visibles.

POLIR. Travail du marbre qui consiste à atténuer ou à faire disparaître les aspérités et irrégularités par abrasion, principalement à l'aide de râpes et de limes. Plus la surface tend à devenir lisse et brillante, plus le grain et la coloration du marbre apparaissent. Rodin privilégie le polissage des corps pour accentuer le modelé de la chair et les jeux de lumière. À partir de 1886, il oppose à cet effet celui du *non finito*. À la fin de sa vie, il tend à s'écarter des visées illusionnistes du polissage en conservant dans ses œuvres les traces de clous, de points justes, de repentirs ou de retouches.

PRATICIEN. Artisan ou artiste spécialisé, il assure sous la direction du maître l'exécution de la pratique. Il réalise la mise-aux-points (tâche répétitive), le dégrossissage (taille des principaux plans secondaires), la taille finale et le polissage. Les praticiens-taillieurs de Rodin (Antoine Bourdelle, Victor Peter, Jean Escoula, Schnegg etc.) occupent un poste clef dans le processus de « création-déléguée » pratiqué par le sculpteur qui reste le seul signataire de l'œuvre achevée.

PROFIL. Contour représentant la ligne de jonction entre une figure et son espace environnant. Le profil est utilisé comme ligne directrice dans une représentation prenant comme point de départ les quatre vues les plus opposées d'un corps : face, dos, côtés droit et gauche. Rodin, qui commence par modeler la terre en travaillant les quatre profils principaux du modèle, démultiplie ce nombre de vues en appliquant progressivement un même degré de rotation à la selle du modèle et à celle où repose sa terre. Ce procédé de comparaison lui permet d'épurer graduellement la forme de sa sculpture. Le nombre des profils peut atteindre un nombre considérable pour une figure en ronde-bosse. Rodin n'invente pas la méthode des profils mais il en systématise l'usage et « l'exécution serrée des profils » qu'il pratique constitue une nouvelle science du modelé à laquelle Antoine Bourdelle, notamment, a rendu hommage.

RÂPE. Outil de finition en acier, cette sorte de lime est plate ou arrondie sur l'un de ses côtés. Sa surface possède des petites dents saillantes. Selon ses dimensions, la râpe peut poncer le marbre en s'introduisant là où d'autres instruments ne peuvent accéder. Elle atténue les marques de gradine, permet de lisser des parties fragiles et sert également à raser les points justes.

RONDE-BOSSE. Sculpture indépendante d'un fond qui présente une figure en trois dimensions, entière ou au moins aux trois-quarts de son volume.

SAUMON. Gabarit coté, parfois en bois, aux dimensions de la future œuvre ou à échelle réduite. Il est expédié au carrier afin qu'il puisse choisir le bloc sur place, l'épanneler de façon rudimentaire pour en diminuer le poids et ainsi limiter les frais liés au transport.

SFUMATO. Technique de peinture à l'huile pratiquée par Léonard de Vinci et avant lui par les flamands. Elle consiste à superposer des couches de glacis dans le but de gommer la ligne et les contours des formes au profit d'un effet vaporeux et fondu. Par analogie, les traits à peine définis des marbres de Rodin et leur aspect évanescent évoquent cet effet visuel qui s'oppose à la ligne « néo-grecque ».

TAILLE. Travail qui consiste à soustraire du bloc de marbre une quantité de matière dans le but de donner à celui-ci une forme déterminée. Michel-Ange, admiré de Rodin, dessinait les contours de la sculpture à venir sur les quatre côtés du bloc et attaquait directement la pierre. Ce procédé est celui de la taille directe. Les œuvres en marbre de Rodin résultent du procédé de la taille indirecte avec mise-aux-points. Dans ce cas, une succession de points de repère sert à guider le praticien pour épanneler, dégrossir et tailler le marbre à l'aide de pointes et de ciseaux. Selon la tradition académique, la taille demeure une opération technique fastidieuse, tandis que le modelage correspond véritablement à l'invention. Rodin se situe dans cette tradition mais cette étape du travail fait l'objet chez lui d'un véritable échange avec ses collaborateurs.

TERRASSE. Base sur laquelle s'ancre la ronde-bosse. Elle peut figurer de manière illusionniste un rocher, des herbes, des fleurs, des vagues, etc. Dans les bustes de Rodin, elle devient par excellence le lieu du *non finito*.

TRÉPAN. Outil appartenant à la famille des ciseaux qui permet de percer profondément le marbre. Il en existe différents types : le trépan à corde, à archet ou à pompe. Appelé également perçoir, il est utilisé pour réaliser certains détails comme les commissures des lèvres, les narines, les oreilles, les boucles de cheveux, etc. Les metteurs-aux-points de Rodin ont recours à cet instrument pour placer les points-justes en formant de petits trous à la profondeur requise dans le bloc.

BIBLIOGRAPHIE

Anonyme, *Le Temps*,
14 juin 1888.

Anonyme, *Journal de Rouen*,
15 juin 1888.

Barbier, Nicole (dir.), *Marbres de Rodin. Collection du Musée*, cat. exp. Paris, musée Rodin, 1987.

Bartlett, Truman H., «Auguste Rodin, Sculptor», *American Architect and Building News*, n°s 682-703, 1889, repr. in Elsen, Albert E. (dir.), *Auguste Rodin. Readings on his life and work*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1965.

Baudry, Marie-Thérèse, avec la collaboration de Bozo, Dominique, *Sculpture, méthode et vocabulaire*, Paris, Monum, Éditions du patrimoine, 6^e édition, 2005.

Dossier documentaire «La saisie du modèle, Rodin, 300 dessins, 1890-1917», musée Rodin, Service du Développement, Secteur des publics, janv. 2012.

Galerie Georges Petit, Paris 1889.

Guillot, Jacqueline, *Victor Peter, sculpteur (1840-1918)*, thèse de doctorat sous la dir. de Bruno Foucart, Paris IV, 1996.

Guillot, Jacqueline, *Victor Peter, sculpteur (1840-1918)*, mémoire de maîtrise sous la dir. de Bruno Foucart, Paris IV, 1988.

La saisie du modèle, Rodin, 300 dessins, 1890-1917, cat. exp., musée Rodin, 18 novembre 2011 - 1^{er} avril 2012, Paris, Éditions du musée Rodin / Nicolas Chaudun, 2011.

La sculpture française au XIX^e siècle, cat. exp., Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10 avril - 28 juillet 1986, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1986.

Mauclair, Camille, *A. Rodin : 1840-1917*, Paris, texte imprimé, 1918.

«Pensée», *La Revue des revues*, p. 607, AMR, dossier C. Mauclair.

Rodin, Auguste, *L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset, 1911, réédition 2005.

Rodin, Auguste, *Entretiens avec Dujardin-Beaumetz*, «La Couleur en Statuaire», Paris, 1913, rééd. Paris, Éditions du musée Rodin, 1992.

Rodin, La chair, le marbre, cat. exp., musée Rodin, 8 juin 2012 - 3 mars 2013, Paris, Éditions du musée Rodin / Hazan, 2012.

«Salons de 1901, ce qu'il faut y voir : la Décadence», *L'Art*, 1901, p. 3.

Schmoll dit Eisenwerth J. A., «Der Torso als Symbol und Form. Zur Geschichte des Torso-Motivs im Werk Rodins»,

Rodin-Studien. Persönlichkeit, Werke, Wirkung, Bibliographie, Munich, Prestel, 1983.

Steinberg, Léo, *Le Retour de Rodin (1972)*, Paris, Macula, 1991.

Tous collectionneurs!, exposition-dossier, musée d'Orsay, 28 juin - 7 novembre 2010 (fiches de visite, téléchargeables sur le site du musée d'Orsay).

3 FILMS D'ANIMATION SUR LES TECHNIQUES DE LA SCULPTURE

- La taille du marbre
- La fonte du bronze à la cire perdue
- Le moulage et le tirage sur musee-rodin.fr

CRÉDITS PHOTOS

© agence photographique
du musée Rodin,
ph. J. Manoukian : p. 24,
28 (haut gauche et détails)

© agence photographique
du musée Rodin,
ph. A.-M. Chabot : p. 26

© agence photographique
du musée Rodin,
ph. F. Blanchetière : p. 29
(gauche)

© musée Rodin,
ph. J. de Calan : p. 9

© musée Rodin,
ph. C. Baraja : p. 4, 5, 7, 8,
28 (haut droit), 31,
couverture

MUSÉE RODIN

DIRECTRICE DE LA PUBLICATION

Catherine Chevillot
Conservateur général
du patrimoine,
directrice du musée Rodin

DOSSIER ÉLABORÉ PAR LE SERVICE CULTUREL

mars 2017

