

MUSÉE RODIN PARIS

DOSSIER DOCUMENTAIRE

SOMMAIRE

3 ÉDITORIAL

4 REPÈRES BIOGRAPHIQUES

6 VISITER LE MUSÉE

6 Histoire et architecture de l'hôtel Biron

7 La muséographie

9 NAISSANCE D'UN SCULPTEUR 1855-1879— SALLES 1-3

9 *L'Homme au nez cassé* | *L'Âge d'airain*

10 Le modelage | Le moulage

11 LES DÉBUTS D'UNE CARRIÈRE OFFICIELLE 1880-1889— SALLES 4-7

11 *Le Baiser* | La taille du marbre

12 *Les Bourgeois de Calais* | La chronique de Froissard

13 RODIN À L'HÔTEL BIRON— SALLE 8

14 LA RECONNAISSANCE ET L'APOGÉE À PARTIR DE 1890— SALLES 9-13

14 *Monument à Victor Hugo* | La fonte à la cire perdue

15 *Balzac* | *Cathédrale*

16 Rodin et Carrière | Colonnes «socles» | L'exposition de l'Alma

17 ASSEMBLER/COMBINER— SALLE 14

17 *Masque de Camille Claudel* et *main de P. de Wissant* | Assemblages en plâtre et céramique

18 FRAGMENTER/AGRANDIR— SALLE 15

18 *La Méditation* | L'agrandissement

19 CAMILLE CLAUDEL— SALLE 16

19 *Les Causeuses* | Camille Claudel

20 RODIN ET L'ANTIQUE— SALLE 17

20 *L'Homme qui marche* | Le sentiment de l'Antique - Rodin collectionneur

21 VERS LE XX^E SIÈCLE— SALLE 18

21 Mouvements de danse

21 GALERIE D'ARTS GRAPHIQUES

23 VISITER LE JARDIN DE SCULPTURES

23 CÔTÉ COUR

23 *Le Penseur* | *Balzac*

24 *Monument aux Bourgeois de Calais* | *La Porte de l'Enfer*

24 CÔTÉ JARDIN

24 La galerie des marbres | *Monument à Victor Hugo*

25 *Ugolin* | *Adam* | *Ève*

26 CARTEL MODE D'EMPLOI

27 POUR ALLER PLUS LOIN

ÉDITORIAL

« JEUNES GENS QUI VOULEZ
ÊTRE LES OFFICIANTS DE LA BEAUTÉ,
PEUT-ÊTRE VOUS PLAIRA-T-IL
DE TROUVER ICI LE RÉSUMÉ D'UNE
LONGUE EXPÉRIENCE. »

Commencement du testament artistique de Rodin, cette phrase pourrait figurer au fronton de son musée. C'est bien en effet d'abord pour les jeunes artistes que le sculpteur, adulé par l'Europe entière, poursuivit avec opiniâtreté son projet de fonder un musée consacré à son œuvre. Son ambition était de donner à voir : Rodin n'était pas un homme de discours et de conférences. Aux jeunes sculpteurs qui affluaient vers son atelier autour de 1900, il proposait non pas un enseignement, mais un temps de travail avec lui.

Donner à voir la sculpture, lui donner toute sa place, permettre au public de s'immerger dans cette appréhension particulière du monde, telle est la mission inchangée aujourd'hui du musée Rodin, de sa politique scientifique et culturelle, et même de son modèle économique. Notre temps d'images dématérialisées, d'espace virtuel et de « réalité augmentée » nous fait oublier la confrontation avec la matérialité des objets et des formes.

Or la sculpture, par sa nature, ne se laisse jamais réduire à une image : il faut du temps pour l'apprécier dans toutes ses facettes et sous des lumières changeantes. Qu'elle porte l'empreinte des mains ou la trace de la recherche spatiale, la sculpture est d'abord un format, une matière, une masse, une couleur. Peut-être faut-il au spectateur d'aujourd'hui ces confrontations d'échelle, ces surgissements tangibles, ces objets palpables, pour qu'enfin il s'arrête et regarde, reprenne conscience de lui-même, de ses limites physiques dans l'espace réel. La réalité sensible de la sculpture devait donc être au centre du projet de rénovation de l'hôtel Biron, entrepris début 2012. La confortation des structures et la mise aux normes techniques d'un édifice du XVIII^e siècle à bout de résistance ont été l'occasion de restaurer le bâtiment choisi par Rodin lui-même pour la présentation de son œuvre. Retrouver la particularité des ambiances lumineuses, chaleureuses et mouvantes, favoriser la confrontation personnelle du visiteur avec l'objet, voilà quelles ont été mes premières priorités. La sculpture, l'affirmation de sa réalité comme de sa poésie, de son histoire comme de sa modernité, ont donc guidé tous les choix lors de la rénovation : respect du lien de Rodin à cette architecture telle qu'il l'a connue et occupée, de l'interaction entre le jardin et les salles ; jeu de la lumière naturelle ; discrétion du dispositif muséographique, parcours simple alliant le chronologique et le thématique, qui se prolonge dans la nature paisible du jardin.

Donner au public les moyens de découvrir ou de mieux appréhender cet art est le fil conducteur de cette vaste entreprise. La sculpture était au cœur du projet de création de musée d'Auguste Rodin, elle est au cœur du nouveau musée Rodin.

CATHERINE CHEVILLOT

Directrice du musée Rodin

REPÈRES BIOGRAPHIQUES



NAISSANCE D'UN SCULPTEUR

1840— Naissance à Paris le 12 novembre

1854-1857— École impériale spéciale de dessin et de mathématiques (future École nationale supérieure des arts décoratifs)

1857-1859— Triple échec au concours d'entrée à l'École des beaux-arts

1860— Buste de Jean-Baptiste Rodin, son père

1864— Praticien dans l'atelier du sculpteur A.-E. Carrier-Belleuse. Rencontre sa compagne Rose Beuret

1865— Refus au Salon du masque de *L'Homme au nez cassé*

1871-1877— Travaille pour Carrier-Belleuse à Bruxelles comme ornemaniste et peint une série de paysages

1875— Buste de *L'Homme au nez cassé* (marbre), première œuvre exposée au Salon. Voyage d'étude en Italie

1877— *L'Âge d'airain* exposé à Bruxelles puis à Paris

1879-1882 — Travaux décoratifs à la manufacture de Sèvres sous la direction de Carrier-Belleuse



LES DÉBUTS D'UNE CARRIÈRE OFFICIELLE

1880— Commande de l'État pour la porte d'un futur musée des Arts décoratifs qui deviendra *La Porte de l'Enfer*

1881-1882— *Le Penseur*, *Le Baiser*, *Ugolin*. Début de sa relation avec Camille Claudel qui prendra fin vers 1892

1883— Première exposition de dessins à Paris. *Buste de Victor Hugo* dit «À l'illustre maître»

1885— Commande du *Monument aux Bourgeois de Calais* (inauguré à Calais en 1895)

1886— Commande du *Monument à Bastien-Lepage* (inauguré en Lorraine en 1892)

1888— Commande de l'État d'un *Baiser* monumental en marbre pour l'Exposition universelle de 1889

1889— Expose avec Claude Monet à la galerie Georges Petit. Reçoit la commande d'un monument à Victor Hugo pour le Panthéon (refusé et installé provisoirement dans les jardins du Palais-Royal en 1909) et d'un monument à Claude Lorrain (inauguré à Nancy en 1892)

DE HAUT EN BAS

**PORTRAIT DE RODIN EN BLOUSE
DE TRAVAIL, vers 1862, ph.**

Charles-Hippolyte Aubry, Ph. 4

PORTRAIT DE ROSE BEURET,
vers 1880, ph. Victor Pannelier,
Ph. 15601

**RODIN DEVANT LA PORTE
DE L'ENFER SE REFLETANT DANS
UN MIROIR, 1887, ph. William
Elborne, Ph. 1442**

**LE BAISER DANS L'ATELIER
DU DÉPÔT DES MARBRES, vers
1898, ph. Eugène Druet, Ph. 373**

LA RECONNAISSANCE ET L'APOGÉE

1890-1891— État définitif de *La Porte de l'Enfer*. Nouveau projet d'un monument à Victor Hugo pour le Panthéon

1891-1916— Reçoit de nombreuses commandes de monuments : à Balzac (1891, refusé en 1898), à Sarmiento (1894, inauguré à Buenos Aires en 1900), à Puvis de Chavannes (1899, inachevé), à Whistler pour Londres (1906, inachevé), à «la défense de Verdun» (1916, inauguré à Verdun en 1920)

1892-1910— Reçoit de nombreuses distinctions. En France : président de la section sculpture et vice-président du Salon de la Société nationale des beaux-arts, membre du Conseil supérieur des beaux-arts. À l'étranger : président de la Société internationale des sculpteurs, peintres et graveurs de Londres, membre titulaire de l'Académie des beaux-arts de Berlin, docteur *Honoris Causa* des Universités de léna, Glasgow et Oxford

1895— Achète la villa des Brillants à Meudon. Débute une collection d'antiques

1896-1912— Expositions collectives : Paris (Salon de la SNBA, 1897, 1898, 1902, 1904, 1908); Genève (1896); Venise (II^e Biennale), Stockholm, Dresde (1897); Vienne (Sécession 1898); Londres (1904). Expositions personnelles : Bruxelles, Rotterdam, Amsterdam, La Haye (1899); Prague (1902); Tokyo (1912)

1900— À l'occasion de l'Exposition universelle, organise sa première exposition personnelle à Paris dans un pavillon qu'il fait construire place de l'Alma

1902— R.-M. Rilke rencontre Rodin en vue d'une publication et devient son secrétaire (1905-1906)

1904-1910— Expositions de dessins : Weimar (1904), Paris (galerie Bernheim-Jeune 1907, 1908, 1910), Vienne et Leipzig (1908), New York (galerie 291, 1910)

1906— *Le Penseur* est placé provisoirement devant le Panthéon

1908— Devient locataire de l'hôtel Biron

1911— *L'Homme qui marche* est installé dans la cour du palais Farnèse, ambassade de France à Rome. Publie *L'Art*, entretiens réunis par Paul Gsell

1912— Inauguration de la salle Rodin au Metropolitan Museum de New York

1914— Publie *Les Cathédrales de France*

1916— L'État accepte les donations de l'œuvre et des collections de Rodin

1917— Mort de Rose Beuret le 14 février et d'Auguste Rodin le 17 novembre. Ils sont enterrés à Meudon dans le jardin de la villa des Brillants

1919— Ouverture du musée Rodin à Paris



DE HAUT EN BAS

BALZAC, 1908, ph. Edward Steichen, Ph. 222

LA VILLA DES BRILLANTS À MEUDON, vers 1893, ph. anonyme, Ph. 1278

RODIN DANS L'EXPOSITION DU PAVILLON DE L'ALMA, 1900, ph. M. Bauche, Ph. 790

RODIN SUR LES MARCHES DE L'HÔTEL BIRON, vers 1915, ph. Étienne Clémentel, Ph. 6003

→ VISITER LE MUSÉE

HISTOIRE ET ARCHITECTURE DE L'HÔTEL BIRON

Construit entre 1727 et 1732 dans le quartier des Invalides alors en pleine urbanisation, l'hôtel est la preuve éclatante de la réussite du financier qui le commande, Abraham Peyrenc de Moras. Ses proportions harmonieuses, dessinées par Jean Aubert, élève de Jules Hardouin-Mansart, sont héritières du classicisme à la française. Posé majestueusement dans l'espace fermé de la cour, il se prolonge côté sud par une terrasse ouverte sur le jardin. Un balcon soutenu par des consoles dans le goût rocaïlle, orné de fer forgé, anime la façade. Les avant-corps coiffés de toits aux allures de pagodes peuvent rappeler la mode des chinoiseries en vogue à l'époque.

Les appartements de société, à l'est pour Monsieur, à l'ouest pour Madame, encadrent l'axe du vestibule et du salon reliant par un effet de transparence la cour au jardin. Leurs boiseries dans le goût rococo jouent le double rôle de décor et d'isolation. Seize dessus-de-portes sont commandés à François Lemoyne, premier peintre du Roi. L'escalier d'honneur, placé à main droite dans le vestibule, est monumental. Des entresols, invisibles en façade, dissimulent de petites pièces de commodité. L'étage sert vraisemblablement d'appartements d'hiver. Une nouvelle organisation du plan, en lien avec l'évolution des usages, rend les pièces plus autonomes.

En 1736, l'hôtel est loué à vie à la duchesse du Maine par la veuve d'Abraham Peyrenc de Moras. Un décor sculpté, figurant Diane sous ses traits, est ajouté dans le fronton central côté jardin. Le vestibule est isolé par des cloisons et une chapelle remplace au rez-de-chaussée celle du sous-sol jugée insalubre. La duchesse fait éléver pour sa suite le petit hôtel du Maine - emplacement actuel de *La Porte de l'Enfer*.



VUE DE
L'HÔTEL BIRON,
CÔTÉ COUR,
AU NORD

À sa mort en 1753, l'hôtel est vendu à Louis-Antoine de Gontaut-Biron, futur maréchal de Biron, qui donne son nom à l'hôtel particulier. Intervenant peu sur le bâtiment, il entreprend de doubler la superficie du parc. L'édition et la diffusion des plans de l'édifice et du jardin contribuent à l'immense renommée du site, que l'on visite. Sous le consulat, l'hôtel héberge la légation pontificale puis sous l'Empire, l'ambassade de Russie. En 1820 l'ensemble est acquis par la Société du Sacré-Cœur de Jésus pour y fonder un



VUE DE
L'HÔTEL BIRON,
CÔTÉ JARDIN,
AU SUD

établissement d'éducation pour jeunes filles. Les décors sont enlevés et vendus. Une chapelle de style néogothique est édifiée rue de Varenne. Des dépendances sont ajoutées au sud. En 1904 la loi interdit d'enseignement les congrégations religieuses qui sont expulsées.

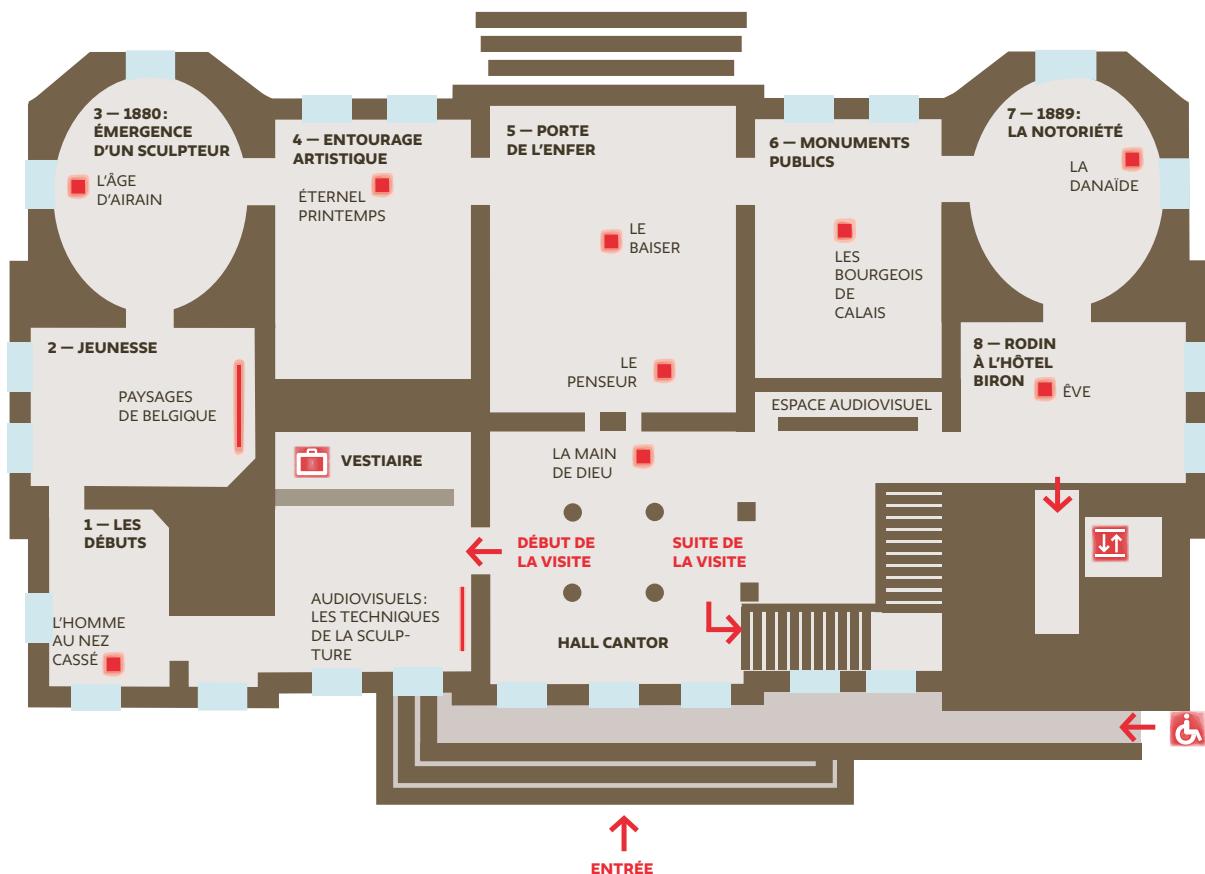
En attendant sa liquidation, le site est loué à des artistes : Jean Cocteau, Isadora Duncan, Henri Matisse et bientôt, sur les conseils de Rainer-Maria Rilke en 1908, Auguste Rodin. L'État acquiert le domaine en 1911. En 1916, par trois donations, Rodin remet à l'État l'intégralité de ses biens - sculptures, dessins, collection d'antiques, archives, photographies, villa-atelier de Meudon - ainsi que de ses droits d'auteur. Le musée Rodin ouvre ses portes au public à Paris le 4 août 1919. L'hôtel et le jardin sont classés au titre des monuments historiques en 1926.

LA MUSÉOGRAPHIE

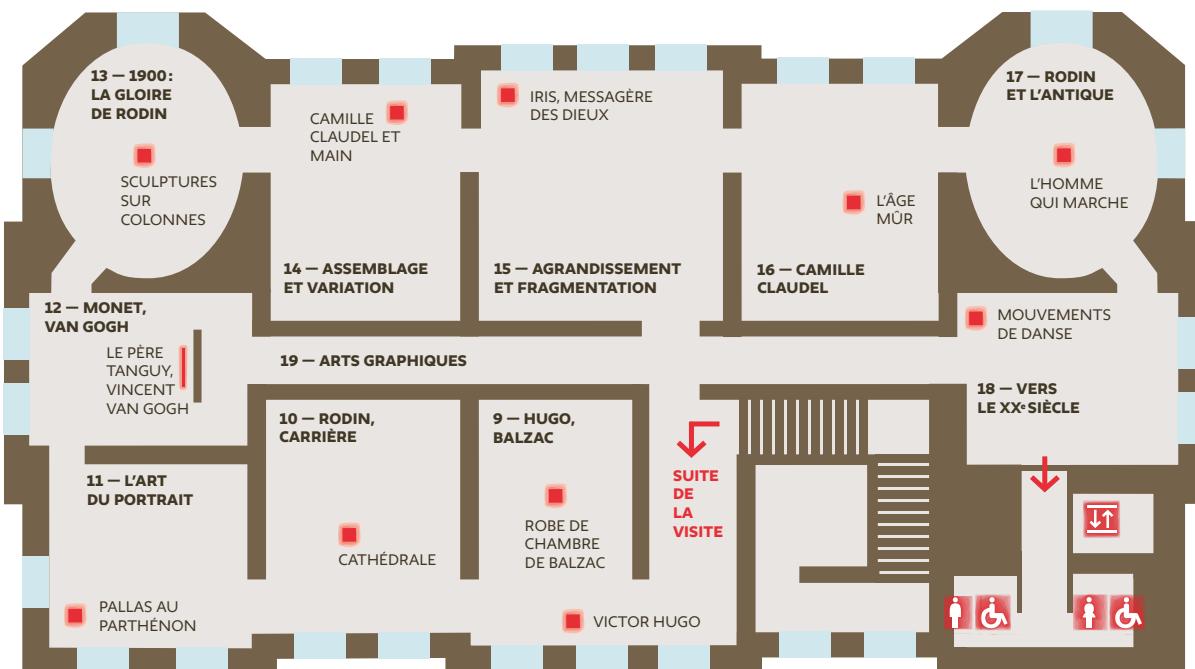
Renouvelé à l'occasion de la réouverture, le parcours muséographique prend appui sur les travaux scientifiques des dernières décennies et offre au visiteur une vision plus accessible de la création rodinienne. Un soin spécial a été apporté à la préservation de l'ambiance de visite si particulière à l'hôtel Biron, aux qualités sensibles de ses relations extérieur-intérieur : lumière naturelle, vues et reflets, intimité.

Le rez-de-chaussée reflète la carrière de Rodin depuis sa formation jusqu'à la reconnaissance → **SALLES 1-7**. En mettant l'accent sur sa façon de disposer les œuvres, une reconstitution d'après documents permet d'évoquer la présence de l'artiste dans les lieux → **SALLE 8**. À l'étage, le visiteur entre dans la dimension plus esthétique et historique de l'environnement de l'artiste : à travers les monuments à Victor Hugo et à Balzac → **SALLE 9**, autour du symbolisme → **SALLE 10** et de l'impressionnisme → **SALLE 12**, en référence à la retrospective du pavillon de l'Alma → **SALLE 13**, ou dans la mémoire des artistes avec qui il a collaboré, et tout spécialement de Camille Claudel → **SALLE 16**. L'art du portrait, dans lequel il excelle, attire l'attention sur ses recherches autant que sur la notoriété de ses modèles → **SALLE 11**. De manière transversale, deux salles mettent en évidence la diversité des expérimentations nées de la création : assemblage, fragmentation, agrandissement, multiples, variations autour des matériaux → **SALLES 14 ET 15**. Une salle entière confronte la pratique de la sculpture chez Rodin et son activité de collectionneur passionné d'antiques → **SALLE 17**. Les ultimes manifestations de la modernité de l'artiste s'expriment dans la simplification des volumes et l'affirmation de la ligne que synthétisent les figures partielles agrandies et les mouvements de danse → **SALLE 18**. Enfin, un nouvel espace, la galerie d'art graphique, est créé pour accueillir des fonds jusque-là peu présentés.

MUSÉE REZ-DE-CHAUSSÉE



MUSÉE 1^{ER} ÉTAGE





SALLES 1-3

NAISSANCE D'UN SCULPTEUR— 1855-1879

Formé dans une école d'arts appliqués, Rodin découvre les antiques du Louvre, acquiert une solide mémoire visuelle et pratique une méthode novatrice de dessin fondée sur le mouvement du corps des modèles. Écarté de l'École des beaux-arts à l'entrée de laquelle il échoue, il se prépare paradoxalement à renouveler la sculpture de son temps en travaillant dans des ateliers de décoration, comme à Bruxelles pour A.-E. Carrier-Belleuse. Son tempérament de coloriste se révèle dans ses peintures de la campagne belge et dans le modelé expressif de ses portraits sculptés, tel le masque de *L'Homme au nez cassé*. *L'Âge d'airain* et *Saint Jean-Baptiste* mettent en évidence sa recherche de synthèse du mouvement. La statue du saint, figurant un homme qui marche tout en conservant les deux pieds au sol dit, selon l'artiste, plus vrai que la photographie. À la fin des années 1870, Rodin participe à de nombreux concours auxquels il échoue le plus souvent. Trop éloigné des codes en vigueur, il se constitue néanmoins un réseau de soutiens amicaux.



SALLE 1

L'HOMME AU NEZ CASSÉ, 1875

Buste en marbre, taillé d'après le modèle de 1865 par Léon Fourquet, assistant. Donation Rodin, 1916, S. 974.

Une étude en terre réalisée d'après un vieil homme gela dans l'atelier mais Rodin, gardant les marques d'altération, envoya tout de même le masque au Salon de 1865, où il fut refusé. Traduit en marbre en 1875, le buste fut sa première œuvre acceptée au Salon. Rodin s'est alors éloigné du portrait réaliste: les épaules nues, les yeux sans pupille et les mèches de cheveux tenues par un bandeau, en font une image de philosophe antique. Vers 1881 Rodin revient au masque, plus expressif, qu'il fait fondre en bronze.



SALLE 3

L'ÂGE D'AIRAIN, 1877

Statue en bronze, fonte au sable Alexis Rudier avant 1941

Modèle en plâtre exposé à Bruxelles en 1877.

Le premier bronze, commandé par l'État en 1880, est aujourd'hui au musée d'Orsay. Œuvre récupérée après la Seconde guerre mondiale et confiée à la garde des musées nationaux en 1952, RFR. 19/S. 468.

De retour d'un voyage en Italie où l'œuvre de Michel-Ange a suscité son enthousiasme, Rodin exécute cette première grande œuvre personnelle à Bruxelles en 1877. Privée d'attribut (lance ou bâton), la sculpture, au modelé sensible et vibrant, exposée au Salon à Bruxelles puis à Paris, déconcerte et suscite une polémique. L'auteur est accusé à tort d'avoir réalisé un moulage sur nature, c'est-à-dire une empreinte prise directement sur le corps du jeune soldat belge qui a posé pour lui.

LE MODELAGE—

Pour donner forme à l'argile, le sculpteur travaille aussi bien avec ses mains qu'avec des outils tels que spatules, mirettes ou ébachoirs. Il monte l'œuvre de bas en haut, à l'aide de colombins et de boulettes d'argile, éventuellement autour d'une armature métallique quand l'œuvre a une forme complexe, ou qu'elle est de grande dimension. Les couches initiales sont assez compactes, les suivantes plus fluides pour mieux adhérer à la masse. Entre deux séances de travail, la terre est enveloppée de linges humides pour garder sa malléabilité. Elle doit être conservée à une température stable car elle risque de se fendre en séchant, notamment sous l'effet d'une forte chaleur, ou de geler et de se casser par grand froid.

Paul Gsell évoque dans ses souvenirs la formidable dextérité de Rodin: «Ses mains étaient extraordinairement larges avec des doigts fort courts. Il malaxait la glaise avec furie, la roulant en boules, en cylindres, usant à la fois de la paume et de ses ongles, pianotant sur l'argile, la faisant tressaillir sous ses phalanges, tantôt brutal, tantôt caressant, tordant d'un seul coup une jambe, un bras, ou bien effleurant à peine la pulpe d'une lèvre. C'était un délice de le voir à l'œuvre. La terre s'animait sous ses passes magnétiques¹»

Auguste Rodin se souvient lui aussi de cette époque, et constate qu'avec le temps, il a changé: «Jeune, j'avais une main d'une prodigieuse vitesse; je l'aurais encore, si je le voulais; mais je réfléchis plus. Ma volonté est plus forte. C'est pour cela que je travaille plus lentement. Il n'est du reste pas dans ma nature de me presser²»

¹ Gsell, Paul
«Auguste Rodin»,
La Revue de Paris,
15 janvier 1918.

² Rodin, Auguste,
Éclair de pensée,
Écrits et entretiens.
Textes réunis
et présentés par
Augustin de Butler,
Éditions du Sandre,
réédition 1998.

LE MOULAGE—

Le moulage à creux perdu permet de passer d'une œuvre en terre à une épreuve en plâtre. Le processus commence par la projection sur l'œuvre en terre d'une fine couche de plâtre coloré qui en épouse tous les détails. Il se poursuit par la projection de plâtre blanc en épaisse couche. Après séchage, le moule est ouvert en deux parties. Cette opération provoque l'arrachement de la terre, qui est extraite du moule. Il ne subsiste plus de l'œuvre que sa trace en négatif, en «creux». L'intérieur du moule est nettoyé, séché et enduit d'un agent démoluant. Il reçoit une première couche de plâtre. La coulée se poursuit dans le moule refermé et consolidé. Après le temps de prise nécessaire, le moule est cassé jusqu'à l'apparition du plâtre coloré qui donne l'alerte. L'opération s'achève avec délicatesse jusqu'au dégagement total de l'épreuve en plâtre. Dans cette opération, le modelage a été détruit ainsi que le moule réalisé sur lui.

Le moulage à bon creux permet d'obtenir des multiples. Le moule à bon creux est constitué de pièces démontables fabriquées une à une sur l'épreuve précédemment obtenue par moulage à creux perdu, ou sur tout autre modèle dont on veut obtenir des multiples. Parfaitement ajustées, les pièces sont maintenues entre elles par une épaisse chape de plâtre lors de la coulée. Le démoulage consiste à démonter délicatement les différentes pièces. Dans cette opération, longue et minutieuse, le modèle et le moule sont conservés et peuvent être réutilisés. Des lignes en léger relief se forment à la surface de l'épreuve en plâtre, à la jonction des pièces du moule. Ces coutures sont en principe arasées mais Rodin peut décider de les conserver, laissant apparaître dans l'œuvre les traces de sa fabrication. Les œuvres de grand format sont coupées en morceaux qui sont moulés séparément. Leur montage et leur assemblage se fait à l'aide de plâtre. Le moule à bon creux permet aussi de fabriquer par estampage une nouvelle épreuve en terre qui pourra être retravaillée par modelage. Rodin est l'un des derniers sculpteurs à avoir été assisté d'un atelier dans lequel les mouleurs avaient une place particulièrement importante.



SALLES 4-7

LES DÉBUTS D'UNE CARRIÈRE OFFICIELLE— 1880-1889

La Porte de l'Enfer, première commande de l'État reçue par Rodin en 1880, marque un tournant décisif dans l'œuvre et la carrière de l'artiste. Il bénéficie désormais d'un véritable atelier, peut s'entourer d'assistants et les portraits qu'il réalise alors rendent compte de ses nouvelles relations professionnelles et amicales. Les années 1885-1888 sont marquées par des représentations, dans une veine souvent mythologisante, de groupes d'enfants et de jeunes femmes, tandis que des travaux décoratifs plus expérimentaux se poursuivent à la manufacture de Sèvres. Les monuments publics pour lesquels Rodin a concouru avec succès - à Bastien-Lepage, à Claude Lorrain, au général Margueritte - tout en mouvements virtuoses, restent conformes au goût historiciste du temps. Dans le *Monument aux Bourgeois de Calais*, première grande commande de monument public en 1885, l'artiste va se démarquer de la tradition du sujet héroïque, sans parvenir toutefois à faire accepter la disparition du piédestal. En 1889, Rodin et Monet exposent ensemble à la galerie Georges Petit à Paris.



SALLE 5

LE BAISER, 1888-1898

Groupe en marbre commandé par l'État en 1888 taillé par Jean Turcan, assistant, et livré en 1898. Présenté à partir de 1901 au musée du Luxembourg, déposé au musée en 1918, S. 1002/LUX. 132.

Dans la *Divine Comédie* de Dante, Paolo et Francesca découvrent leur amour en lisant un roman courtois. Loin de représenter les suites funestes de leur adultère, Rodin fait de cette étreinte un hymne à la passion et à la sensualité. Il retire le groupe de *la Porte de l'Enfer* et l'œuvre est exposée sous le titre du *Baiser*. Elle est agrandie et traduite en marbre à la demande de l'État en 1888. Présentée en 1898, son succès est immédiat et reste durable, inspirant les artistes jusqu'à aujourd'hui.

LA TAILLE DU MARBRE—

Deux procédés permettent de passer du modèle en plâtre au marbre : la mise aux points à la machine, pour des traductions à même échelle, et la méthode des trois compas, qui permet l'agrandissement ou la réduction, en soumettant l'écartement des branches de compas à un coefficient multiplicateur ou diviseur. Dans les deux cas, il s'agit de reporter sur le marbre des repères marqués au crayon sur le modèle, et de déterminer la profondeur à creuser. Après ce travail de mise aux points, la taille est réalisée par un praticien qui traduit l'œuvre en respectant les indications de l'artiste.

La machine à mettre aux points, en forme de «T» renversé, porte à ses extrémités des tiges perpendiculaires servant à la fixer sur des points de basement situés pareillement sur le modèle et sur le marbre : pour un buste, par exemple, sur le haut du crâne et sur chaque épaule.

L'axe vertical du T possède un bras articulé, terminé par une longue aiguille, qui coulisse le long de la tige. Une fois pointée sur un repère, l'aiguille est bloquée dans sa position à l'aide d'un butoir, et l'outil est replacé sur le marbre.

On connaît la profondeur à creuser en mesurant la distance à laquelle l'aiguille a dû reculer pour affleurer la surface du marbre. Pour la méthode des trois compas, de nombreux clous sont positionnés aux mêmes emplacements sur le modèle en plâtre et sur le marbre. Chaque point à repérer, marqué au crayon, est défini géométriquement par sa position dans un triangle dont les sommets sont des clous. Chaque compas mesure la distance entre un clou et le point. Chaque mesure est reportée sur le marbre par un arc de cercle. Le point à atteindre dans la profondeur du marbre se trouve à l'endroit précis où, en creusant, les trois arcs de cercle se rejoignent.

Plusieurs outils sont utilisés successivement : les pointes, qui retirent de gros éclats ou creusent des sillons ; les gradines, qui laissent des stries à la surface du marbre ; les ciseaux, qui donnent un aspect lisse et tendu. La finition, par polissage, laisse parfois visibles les petits creux percés lors de la mise aux points.



SALLE 6

LES BOURGEOIS DE CALAIS, 1885

Deuxième maquette. Groupe en plâtre.

Donation Rodin, 1916, S. 87, S. 88, S. 89, S. 90, S. 91, S. 413.

Dans la deuxième maquette, chaque personnage, vêtu de la tunique des condamnés, pieds nus et la corde au cou, est individualisé. Les gestes et les attitudes de chacun face à la mort expriment la résignation ou le courage, le désespoir ou l'abattement. Ce caractère d'humanité, à l'opposé d'une représentation héroïque et exemplaire, permet au public d'entrer au cœur du drame qui se joue. Cette proposition inédite suscita de nombreuses critiques au sein du comité à l'origine de la commande.

LA CHRONIQUE DE FROISSARD—

Répondant à la commande que lui fait la ville de Calais en 1884, Rodin s'inspire des *Chroniques* de Jean Froissart qui relatent le récit des conflits opposant la France et l'Angleterre entre 1327 et 1400. C'est ainsi qu'il choisit de célébrer non pas un héros magnifique mais le sacrifice collectif des six notables partant remettre les clefs de la ville au roi d'Angleterre victorieux, au terme du siège de Calais de 1346-47, lors de la guerre de Cent ans.



SALLE 8

RODIN À L'HÔTEL BIRON—

Cette salle reconstituée d'après des photographies d'époque évoque la présence de Rodin à l'hôtel Biron. L'artiste découvre le lieu en 1908 et en fait un espace de travail, d'exposition et de réception des artistes, des collectionneurs et des modèles. Confrontant ses œuvres et ses collections d'antiques et de peintures, il les dispose à même le sol, les présente sur des caisses ou sur des sellettes de sculpteur, en préfiguration du futur musée.

L'HÔTEL BIRON ET SES OCCUPANTS AU TEMPS DE RODIN

À la suite de la liquidation des biens de la Société du Sacré-Cœur de Jésus en 1904, la propriété est confiée à un administrateur judiciaire. L'ensemble est mis en vente la même année, et en attendant, les lieux sont loués à des artistes. Jean Cocteau (1889-1963) loge dans l'ancien petit hôtel du Maine, Isadora Duncan (1877-1927) utilise pour son école de danse une galerie bordant la cour d'honneur, Henri Matisse (1869-1954) donne des cours dans l'ancien pensionnat, actuel bâtiment du lycée Victor Duruy, et la sculptrice allemande Clara Westhoff (1878-1954) occupe un atelier rue de Varenne. Son époux, le poète Rainer Maria Rilke (1875-1921) a été le secrétaire d'Auguste Rodin pendant l'hiver 1905-1906. Locataire lui-même d'un des salons ovales, il encourage le sculpteur à venir s'installer dans l'ancien hôtel du XVIII^e siècle. C'est ainsi que l'artiste loue dès 1908 quatre pièces du rez-de-chaussée ouvrant au sud sur la terrasse.





SALLES 9-13

LA RECONNAISSANCE ET L'APOGÉE— À PARTIR DE 1890

La Porte de l'Enfer, conçue pour un projet qui n'a pas eu de suite, devient un répertoire de formes au potentiel infini. On retrouve ainsi, dans ses recherches pour le monument à Victor Hugo, la propension de Rodin à faire migrer les figures, à les combiner, à modifier leurs dimensions ou leur position dans l'espace. Dans le projet pour Balzac, dépassant les critères de la ressemblance, il opte pour une vision synthétique et symbolique du grand homme qui bouscule la notion de monument public. Les marbres évoquent des sujets tirés de la mythologie et illustrent des abstractions dans un esprit symboliste, dont l'éclectisme est servi par une esthétique combinatoire. Rodin, prisé comme portraitiste, produit aussi des variations sur le visage. En affinité avec les impressionnistes, il s'intéresse aux phénomènes perceptifs et à la mobilité des formes sous la lumière. En 1900, Rodin est au faîte de sa gloire. Pour sa rétrospective au Pavillon de l'Alma, il se livre à une relecture de sa propre œuvre, et oriente la façon dont il souhaite que le public la regarde.



SALLE 9

MONUMENT À VICTOR HUGO

Premier projet, deuxième étude, 1890

Pour la version avec V. Hugo assis. Poète (1802-1885), homme de lettres et homme politique. Groupe en bronze, fonte au sable Griffoul et Lorge en 1891. Acquis en 1954, galerie Charpentier, S.1073. Représenté nu, comme souvent les grands hommes, le poète n'est pas ici idéalisé; il porte les traces du temps, choquant ainsi le public de l'époque. Assis, une main derrière l'oreille pour entendre les muses (*Muse tragique, Voix intérieure*), il tend le bras, pour calmer les flots de la tempête et de l'histoire. Dans la transcription en marbre prévue pour le Palais Royal, le socle, composé d'imposants blocs de marbre, évoque le rocher des Proscrits de l'île Jersey, où Victor Hugo vécut une partie de son exil.

LA FONTE DU BRONZE À LA CIRE PERDUE—

Deux procédés permettent de passer du modèle en plâtre au bronze : la fonte à la cire perdue et la fonte au sable, utilisée à l'époque de Rodin mais très rare aujourd'hui. Dans les deux cas, le bronze en fusion est coulé dans un moule autour d'un noyau qui sera ensuite retiré. Au final, l'œuvre en bronze est creuse, ce qui allège son poids et son coût.

La fonte à la cire perdue commence par la fabrication d'un moule souple - autrefois en gélatine, pris par empreinte sur le modèle en plâtre ou en terre. Après démoulage, le modèle est rangé soigneusement. Le moule souple, maintenu par une chape de plâtre, est rempli par un matériau très résistant qui servira de noyau. Sa forme, légèrement réduite d'une épaisseur qui sera celle du bronze, est replacée dans le moule et maintenue à distance des parois par des tiges métalliques. Entre le noyau et la paroi du moule, on coule de la cire liquide, qui durcit. On ouvre le moule. La forme en gélatine est nettoyée en vue d'une éventuelle réutilisation.

L'épreuve en cire, contenant toujours le noyau, est retouchée et signée par l'artiste. On y inscrit le numéro du tirage et le cachet de la fonderie. On crée autour d'elle un réseau de tiges en cire. Le tout est enveloppé d'une terre réfractaire capable de supporter la température et la pression du bronze en fusion. Ce moule de coulée est introduit dans un four pour le cuire et faire fondre la cire. À l'intérieur, les tiges en cire vidées de leur substance sont devenues : les égouts, par lesquels la cire a été évacuée; les jets, qui recevront le bronze en fusion; les événets, qui permettront à l'air de s'échapper. Le moule, encore renforcé, est descendu dans la fosse de coulée. Il reçoit le bronze en fusion qui doit se répartir rapidement à l'intérieur, dans le vide laissé par la cire écoulée. Lorsque le bronze est refroidi, le moule est brisé.

Commence alors un long travail de finition : coupe du réseau d'alimentation, émiettement du noyau, ciselure et polissage de la surface. Enfin, des oxydes métalliques sont appliqués sur le bronze. Par une corrosion maîtrisée, ils forment la patine, qui protège la surface de l'œuvre et la colore d'une tonalité brune, verte, bleue ou noire.



SALLE 9

BALZAC

Avant-dernière étude, 1897

Écrivain (1799-1850), auteur de *La Comédie humaine*.

Statue en bronze, fonte au sable Alexis Rudier en 1930.

Réalisé pour les collections en 1930, S. 1072.

Rodin veut montrer le créateur de génie plutôt que l'écrivain en tenue de ville. Plusieurs essais de drapé précédent la version finale, dans laquelle Balzac revêt la robe de chambre qu'il portait pour écrire. Cette enveloppe traitée en larges plans sublime les détails physiques, tandis que les lignes simplifiées culminent vers le visage aux lèvres charnues et au regard visionnaire. Le monument trop novateur fait scandale et la commande de la Société des gens de Lettres est annulée.



SALLE 10

CATHÉDRALE, 1908

Pierre. Donation Rodin, 1916, S. 1001.

Intitulées *L'Arche d'alliance*, ces deux mains droites assemblées prennent le titre de *Cathédrale* sans doute au moment où Rodin publie son ouvrage *Les Cathédrales de France* en 1914. L'espace creux entre les mains et les courbes ascendantes des doigts évoquent les lignes architecturales gothiques qui fascinent l'artiste. Taillée dans la pierre après 1900, cette sculpture fait partie de ces nombreux sujets de mains isolées que Rodin affectionne et auxquels il donne un statut d'œuvre autonome et aboutie.

RODIN ET CARRIÈRE—

C'est sans doute par l'intermédiaire du critique Roger Marx qu'Eugène Carrière et Rodin se rencontrent vers 1885. Jusqu'à la mort du peintre, les deux artistes entretiennent une forte amitié - Carrière participa notamment au comité de soutien au sculpteur lors de l'affaire Balzac en 1898 - doublée d'un profond respect pour leurs œuvres respectives. Régulièrement, les deux amis se rendent visite dans leurs ateliers et leur admiration mutuelle les amène progressivement à échanger certaines de leurs œuvres. C'est ainsi que le musée Rodin compte aujourd'hui parmi ses collections onze toiles du peintre. Il existe une correspondance intime entre les formes du sculpteur, surgies d'une matière brute, et les figures évanescentes du peintre, dont les contours, entre ombre et lumière, sont estompés.



SALLE 13

COLONNES «SOCLES»

Ensemble d'œuvres en plâtre, avant 1900

Pour son exposition de 1900, Rodin imagina un mode de présentation original utilisant des colonnes en guise de socles. Le rapport d'échelle entre les œuvres et leur support en modifiait la perception. Le petit groupe équestre du Général Lynch, projeté dans l'espace et en équilibre sur une fine colonne, révèle sa valeur monumentale tandis que le buste de Madame Fénaille, qui déborde de son élégant socle, flotte à mi-hauteur au-dessus du sol.

L'EXPOSITION DE L'ALMA—

Profitant de la grande publicité faite autour de l'Exposition universelle de 1900, Rodin, alors dans sa pleine maturité, organise sa première exposition personnelle à Paris, dans un pavillon spécialement construit à cet effet, place de l'Alma. Il y présente des marbres et des bronzes, mais surtout des plâtres, modèles de ses principales œuvres (*L'Âge d'airain*, le *Monument aux Bourgeois de Calais*, *le Balzac*) ou témoignages de recherches plus personnelles sur le fragment, la réduction ou l'agrandissement des formes, le multiple. Résumant toute sa démarche créatrice, *La Porte de l'Enfer* y est montrée pour la première fois, mais dans une version surprenante, sans figures, à la limite de l'abstraction. Aux sculptures et dessins, Rodin ajoute, fait remarquable, des photographies de ses œuvres par Eugène Druet, qu'il qualifie lui-même de «merveilleuses». L'exposition est un immense succès et lorsqu'elle se termine, Rodin fait reconstruire le pavillon dans son jardin à Meudon. Menaçant de s'effondrer, celui-ci est démoli et remplacé en 1931 par le bâtiment qui abrite aujourd'hui une partie de la collection.



SALLE 14

ASSEMBLER / COMBINER—

Rodin a mis progressivement au centre de sa création non pas le travail fini mais le processus de création lui-même, jamais achevé, et son travail va s'accorder à la mesure d'un mouvement temporel sans limite. Dans cette perspective, les figures n'appartiennent plus à une œuvre singulière. L'artiste multiplie les tirages en plâtre et rapproche des éléments préexistants ou des morceaux d'œuvres. Il joue des disparités d'échelle, de l'hybridation et donne naissance à une infinité de propositions à partir d'un nombre limité de formes. Cette pratique combinatoire, élaborée dans le secret de l'atelier, est une des caractéristiques les plus sensibles de la modernité de Rodin. Elle rejoint pourtant, en la détournant, une tradition d'atelier revivifiée par l'art industriel du XIX^e siècle, qui permettait d'obtenir des déclinaisons et des variations multiples à partir d'un répertoire restreint. Rodin assemble aussi, dans une perspective légèrement différente, des œuvres à des éléments de sa collection d'antiques ou à des matériaux hétéroclites pour créer de nouveaux assemblages.



MASQUE DE CAMILLE CLAUDEL ET MAIN DE P. DE WISSANT,

Vers 1895

Assemblage en plâtre du *Masque de Camille Claudel et Main de Pierre de Wissant*. Donation Rodin, 1916, S. 349.

L'assemblage reprend un des premiers portraits de Camille Claudel réalisé par Rodin au moment de leur rencontre, et la main gauche de Pierre de Wissant, l'un des Bourgeois de Calais. Il porte les traces de coutures du moule à pièces utilisé pour le tirage en plâtre. La tristesse du visage, l'absence de chevelure et le regard vide trahissent une inquiétante étrangeté accentuée par l'ajout de la main monumentale. Rodin renouvelle ici l'iconographie de la mélancolie.



ASSEMBLAGES EN PLÂTRE ET CÉRAMIQUE

1895 - 1910

Dans les années 1890, Rodin collectionna des vases antiques qu'il assembla à ses propres figures en plâtre. Ces œuvres hybrides montrent le rapport fusionnel que Rodin entretient avec sa collection dont il fait un matériau de l'œuvre. Choisi pour sa forme plutôt que pour son décor, le vase original pouvait être utilisé dans l'assemblage ou bien être moulé en plusieurs exemplaires. Les maquettes ainsi obtenues ont été parfois confiées au praticien pour une transposition dans le marbre.

FRAGMENTER / AGRANDIR

L'atelier est un continuum de transformations volontaires et involontaires. Il est peuplé de nombreuses épreuves en plâtre dont l'aspect fragmentaire peut révéler des causes variées : abandon prolongé, étape de fabrication, réutilisation en cours. Dans les années 1895, Rodin décide d'investir la puissance suggestive de ces états transitoires pour ériger comme œuvres à part entière des figures partielles. Celles-ci rappellent les antiques de sa collection, dont l'étrange beauté et les accidents le fascinent, et qui nourrissent sa pratique toujours plus expérimentale. Les figures partielles renvoient à une esthétique de la suggestion : le regard oscille, s'exerce à des évocations. Le spectateur s'implique dans un processus créatif dont il tire sa part de plaisir. Ces œuvres questionnent à leur façon les limites de la Beauté. Si, comme l'affirme Rodin, celle-ci réside dans l'œil de celui qui regarde, il se pourrait qu'aucune sensation de manque ne vienne l'affecter, qu'une nouvelle et puissante complétude succède à l'ancienne.



LA MÉDITATION OU LA VOIX INTÉRIEURE, 1896

Statue en plâtre patiné, agrandissement réalisé pour
le Monument à V. Hugo. Donation Rodin, 1916, S. 1125.

Issue de *La Porte de l'Enfer*, où elle était une damnée, *La Méditation* est reprise pour figurer l'une des muses dans le projet de monument à Victor Hugo sous le titre de *La Voix intérieure*. Afin de l'insérer dans le groupe, Rodin la prive de ses bras et d'une partie de ses jambes. Agrandie en l'état et isolée, l'œuvre au visage paisible et au corps ondulant fut mal comprise du public en raison de son aspect incomplet. Pour Rodin, rien d'essentiel ne manquait à cette sculpture fragmentaire qui accédait alors au rang d'œuvre achevée.

L'AGRANDISSEMENT—

La technique des trois compas, connue depuis l'Antiquité, permet d'obtenir manuellement l'agrandissement d'un modèle. Le pantographe de sculpteur, inventé dans les années 1830, est un procédé plus rapide, par lequel l'opérateur suit à l'aide d'une pointe le profil du modèle à agrandir tandis que son geste, mécaniquement reproduit par un bras articulé, est répercuté par une autre pointe dans un matériau malléable (terre, cire ou plâtre) avec un facteur multiplicateur. Rodin, qui ne manipulait pas le pantographe, eut recours à partir de 1894 aux services d'Henri Lebossé, spécialiste de cette technique très complexe. Les agrandissements produisent un intéressant effet de simplification des formes. Ils engendrent entre l'œuvre et le spectateur de nouvelles proportions, qui peuvent conduire l'artiste à modifier le volume pour compenser un résultat mécaniquement obtenu. La collaboration avec Lebossé détermine une évolution considérable qui va donner à l'agrandissement, tel que Rodin le pratique, ses lettres de noblesse. *Le Penseur*, *Balzac* ou *Victor Hugo*, en sont quelques exemples.



SALLE 16

CAMILLE CLAUDEL

L'idée de consacrer une salle du musée à l'œuvre de Camille Claudel est suggérée à Rodin dès 1914 par le journaliste et critique d'art Mathias Morhardt, fervent admirateur de l'artiste. Soutenue dès ses débuts par la famille Rothschild, C. Claudel qui expose régulièrement, rencontre dans les années 1900 l'admiration et le soutien de nombreuses personnalités parmi lesquelles Octave Mirbeau, Philippe Berthelot, Gustave Geffroy, Eugène Blot. Si Morhardt était convaincu que les familles Fenaille et Peytel donneraient volontiers leurs œuvres, il fallut cependant attendre 1952 pour que la salle voie le jour lorsque Paul Claudel offre au musée quatre œuvres emblématiques de sa sœur: *Vertumne et Pomone*, les deux versions de *L'Âge mûr* et *Clotho*. La collection s'est progressivement enrichie grâce aux donations de mécènes et collectionneurs et aux acquisitions réalisées par le musée. Aujourd'hui, le musée Rodin abrite la plus importante collection d'œuvres de C. Claudel. À leurs côtés figurent celles des proches et collaborateurs de Rodin: Bourdelle, Desbois, Legros, Maillol, Maratka, Meunier, Rosso.



Camille Claudel (1864-1943)

LES CAUSEUSES, 1893-1905

Groupe en onyx et bronze, taillé en 1897. Ancienne collection

Joanny Peytel. Acquis en 1963, S. 1006.

Exposée à la Société nationale des beaux-arts en 1895, cette œuvre connaît un succès immédiat. Elle rend compte d'une nouvelle veine artistique que C. Claudel explore à partir de 1893. Au-delà d'une scène familiale, on observe quatre figures féminines nues et sans âge, aux postures et aux visages très expressifs. Le choix du marbre-onyx, coloré et luxueux tout en étant fragile et difficile à travailler, sublime l'œuvre et lui donne une dimension décorative qui la relie à l'Art nouveau.

CAMILLE CLAUDEL—

Entrée dans l'atelier de Rodin en 1884 comme élève et assistante, Camille Claudel poursuit sa formation, apprend à modeler des mains et des pieds (le travail «sur le morceau») et réalise à titre personnel des portraits. *Sakountala*, commencée en 1886, constitue sa première composition ambitieuse. Mais ce sont surtout *La Valse* (1889) et *Clotho* (1893) qui marquent la rupture avec le style rodinien des débuts. Les compositions en déséquilibre, en mouvement, vont devenir la signature de son style. Sa maturité artistique se confirme avec *Les Causeuses* (1893) ou *La Vague* (1897), sculptures dont l'originalité tient autant de l'inspiration, celui des sujets de la vie quotidienne, que de la prouesse technique révélée par le mélange des matériaux utilisés. Au même moment, elle élabore un de ses chefs-d'œuvre: *L'Âge mûr*. Cette allégorie poignante et expressive de la destinée humaine, produite à l'époque de sa rupture avec Rodin, est l'œuvre qui se prête le plus à l'interprétation autobiographique.



SALLE 17

RODIN ET L'ANTIQUE—

«L'Antique est ma jeunesse» déclarait Rodin en 1910, rappelant ainsi la dimension vivifiante de cette source qui stimulait sa réflexion artistique et à laquelle il avait éprouvé le besoin de retourner depuis le cours des années 1890. Dans cette salle, l'avant-dernière du parcours, cent vingt-trois antiques de sa collection se confrontent à *L'Homme qui marche*, une de ses sculptures clés qui fait écho aux figures de l'Antiquité mutilées par le temps. Sur les murs est accrochée une accumulation de têtes, de torses, de pieds et de mains d'époque gréco-romaine. De grands torses égyptiens ou romains, posés sur des gaines, soulignent le rythme des pilastres du salon ovale. Sur une sellette ancienne, le groupe *Triton et Néréide* est entouré de marbres romains, reproduisant une installation montrée à l'hôtel Biron du vivant de l'artiste. Une multitude de petits antiques de toutes provenances et de tous matériaux illustre dans une vitrine l'éclectisme du collectionneur.



L'HOMME QUI MARCHE

Avant 1900, agrandissement en 1907

Statue en bronze, grand modèle, fonte au sable Alexis Rudier en 1913.

Donation Rodin, 1916, S. 998.

Rodin retrouva dans son atelier, à la fin des années 1880, un torse en terre séchée, craquelé et fissuré, qui avait servi dix ans plus tôt pour l'étude de *Saint Jean-Baptiste*. Séduit par le travail du temps sur ce fragment, il le conserva en l'état et l'assembla, avant 1900, à des études de jambes pour créer *L'Homme qui marche*. L agrandissement de la figure a lissé les aspérités originelles du modelé, mais lui a conféré une présence digne des puissants torses antiques admirés par le sculpteur.

LE SENTIMENT DE L'ANTIQUE—RODIN COLLECTIONNEUR—

L'Antiquité traverse la vie de Rodin, telle une leçon éclairant sans cesse son œuvre. Tout d'abord objet de copie, elle devient le symbole de la nature et de la vie qu'il cherche à saisir. Rester fidèle à la nature, comme l'on fait les grecs, c'est pour lui reproduire les formes observées, mais surtout percevoir derrière l'apparence, l'âme du modèle. Plus que la perfection, c'est le sentiment du sacré exprimé par une œuvre que Rodin admire dans l'Antiquité et qu'il cherche à traduire. De 1893 à 1917, il collectionne près de 6400 objets pour lesquels il dépense sans compter. Il les sélectionne non pas pour leur beauté idéale ou leur intérêt archéologique mais davantage pour ce qu'ils éveillent en lui. Ainsi, statuettes, bustes, fragments, vases constituent un ensemble hétérogène dans lequel les antiquités gréco-romaines occupent une place de choix. Vaste répertoire de formes, sa collection lui permet également de revoir ses propres œuvres à la lumière de l'Antique et accompagne ses recherches sur la figure partielle.



SALLE 18

VERS LE XX^E SIÈCLE—

Pour le dernier monument qui lui est commandé, en l'honneur du peintre James McNeill Whistler, Rodin choisit la voie de l'élaboration symbolique. Plutôt que d'illustrer l'activité de l'artiste, il préfère évoquer la muse accompagnant le peintre dans l'ascension difficile des sommets de l'art. Seule l'urne funéraire moulée sur un antique de sa collection - rappelle en son secret la mémoire de l'artiste disparu. Gwen John, jeune peintre britannique et modèle du sculpteur, prête ses traits à la muse. Comme celui de la danseuse japonaise Hanako, son visage inspire à Rodin de nombreuses variations. *Les Mouvements de danse* sont révélateurs de l'évolution de sa réflexion sur le corps. Obtenus par la combinaison d'éléments moulés, ils tendent à une simplification annonciatrice du xx^e siècle. Le modelé disparaît au profit de la ligne. Une forme de dessin s'inscrit dans la sculpture.



MOUVEMENTS DE DANSE, 1911

Terres cuites, plâtre.

La série des neuf *Mouvements de danse* fait partie des dernières recherches de Rodin qui se passionnait pour les danses d'avant-garde et les gestuelles orientales. En 1910, il rencontre Alda Moreno dont la capacité à prendre les poses les plus acrobatiques le fascine et lui permet d'élargir son répertoire des formes et des compositions offertes par un corps humain. La liberté des lignes et des postures n'est pas sans évoquer les arabesques de Degas et Matisse.



GALERIE D'ARTS GRAPHIQUES—

Au premier étage, à l'abri de la lumière naturelle, le musée offre un nouvel espace : la galerie d'arts graphiques. Offrant les conditions d'un éclairage adapté aux œuvres exposées, le lieu est optimisé par un système d'accrochage simplifié. Ce nouvel espace permet d'accroître la visibilité de fonds très riches et souvent méconnus composés notamment de près de 7 800 dessins de Rodin, d'un fonds de plus de 7 000 photographies et de quelque 60 000 pièces d'archives patrimoniales qui éclairent l'esthétique de Rodin d'une façon différente et complémentaire. La galerie d'arts graphiques est consacrée à de petites expositions dossiers qui assureront une place à ces fonds.



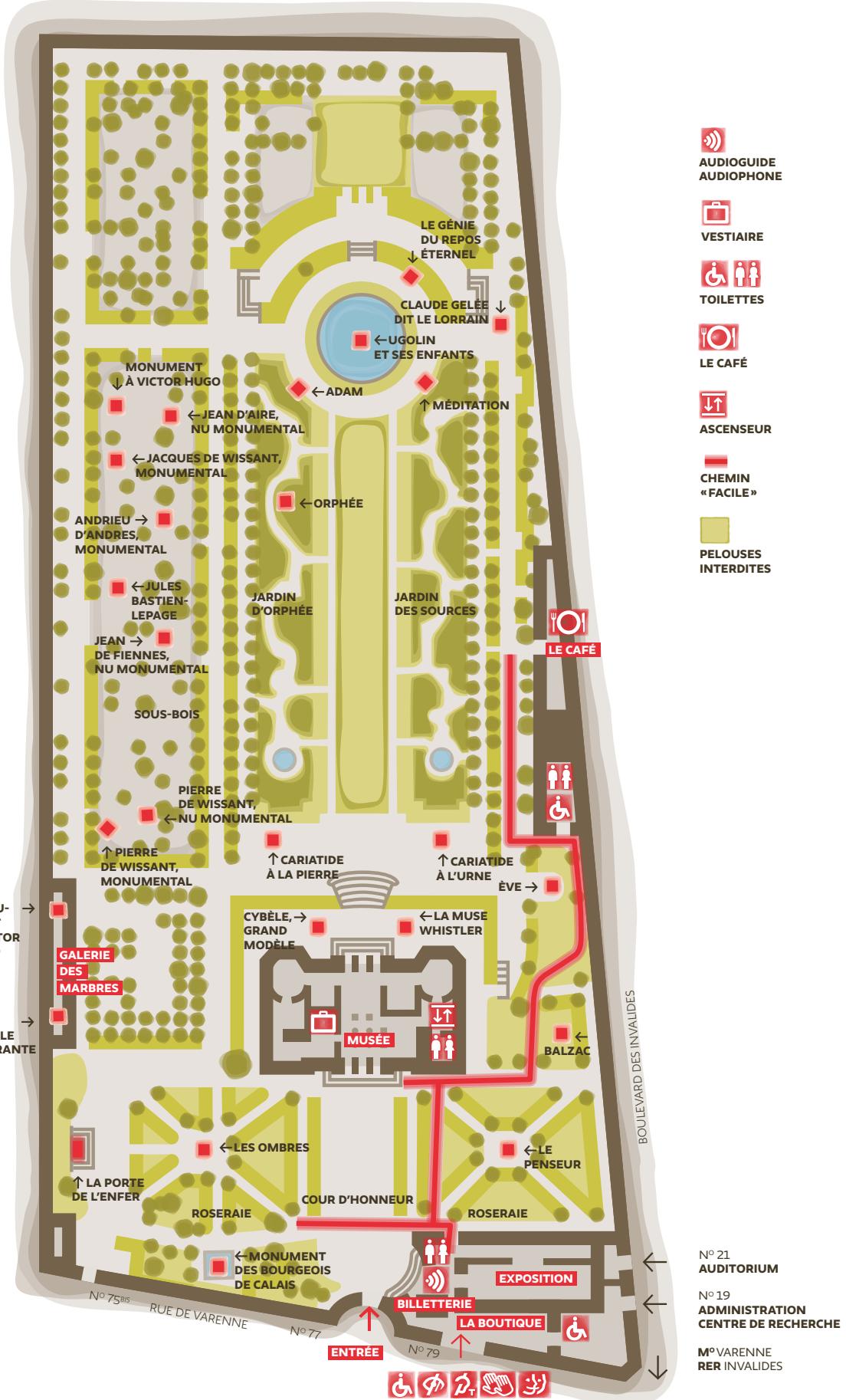
FEMME AU PYJAMA OUVERT

Avant 1901

Crayon au graphite (trait) et aquarelle sur papier vélin,
44,2 x 28,1 cm., D. 5029.

Œuvre susceptible d'être exposée dans la galerie d'arts graphiques.

MUSÉE RODIN PARIS



→ VISITER LE JARDIN DE SCULPTURES

L'histoire de ce jardin, considéré sous l'Ancien Régime comme l'un des plus beaux d'Europe, commence en 1732, lorsque Madame de Moras le fait aménager de parterres, de bosquets et d'arbres en quinconce dans un style classique. En 1736, la duchesse du Maine l agrandit et y ajoute deux longues pièces en gazon ainsi que des salons de verdure. C'est en 1754, grâce au maréchal de Biron, que le jardin à nouveau agrandi révèle tout son faste. Les parterres et les bosquets sont doublés de broderies de buis taillés, de guirlandes et d'arabesques. Un bassin à jet orné de sculptures est creusé au centre des pelouses; une terrasse, un pavillon chinois, des cabinets de verdure mais aussi des vergers et des potagers occupent la parcelle au sud et à l'est. Réputé pour ses plantes rares et la magnificence de son ornementation ce jardin s'inscrit dans l'héritage du Grand Siècle.

À l'abandon sous la Révolution, il est ensuite loué à des entrepreneurs qui y organisent des fêtes publiques. Mais avec l'arrivée en 1820 des religieuses de la congrégation du Sacré-Cœur, le jardin perd toute fantaisie et devient purement fonctionnel. Après la dissolution de la congrégation en 1904, le jardin est à nouveau à l'abandon. Lorsque Rodin le découvre en 1908 il tombe sous le charme d'une nature sauvage aux herbes folles qu'il colonise avec ses sculptures et les œuvres de sa collection. En 1926, le jardin connaît sa première campagne de rénovation. La seconde n'arrive qu'en 1993. L'architecte-paysagiste Jacques Sgard conçoit un ordonnancement classique (tapis vert, bassin, alignement de tilleuls) et dessine deux promenades intimistes : le jardin d'Orphée (rocaille, lierre) et le jardin des sources (mousses et graminées). Il souligne la perspective par une charmille percée de trois ouvertures qui font écho aux baies vitrées du musée. Vingt-deux œuvres monumentales de Rodin sont exposées aujourd'hui dans un écrin de verdure qui complètent la galerie des marbres et la trentaine d'œuvres qu'elle abrite, formant ainsi un véritable « jardin de sculptures ».

CÔTÉ COUR



LE PENSEUR, 1903

Bronze, fonte Alexis Rudier, 1904, d'après le modèle de 1903. S.1295.

Le Penseur est créé dès 1880 pour *La Porte de l'Enfer*. Il représente Dante, l'auteur de *La Divine Comédie* qui a inspiré la Porte, mais aussi Chronos, Hadès - le dieu des enfers, ou encore le créateur penché sur son œuvre. Par son alliance entre calme et force, l'œuvre devient un symbole d'espérance et de foi en l'homme et connaît une célébrité mondiale. Installé devant le Panthéon en 1906, cet exemplaire fut transféré au musée en 1922.



BALZAC, 1898

Statue en bronze, fonte Alexis Rudier, 1931, d'après le modèle de 1898.

S.1296.

Commandé en 1891 par la Société des gens de Lettres, le monument au romancier Honoré de Balzac (1799-1850) présenté au Salon de 1898, suscite un violent rejet. Conservé par Rodin, il n'est fondu qu'après sa mort. L'évocation symboliste du créateur domine, enveloppé dans la robe de moine qu'il revêtait pour écrire. Rodin utilise le drapé pour magnifier la tête, animée par l'accentuation de la chevelure, qui contemple l'humanité et sa *Comédie humaine*.



MONUMENT AUX BOURGEOIS DE CALAIS, 1889

Groupe en bronze, fonte Alexis Rudier, 1926.

Affecté au musée Rodin en 1959. S.450.

En 1884, la ville de Calais commande un monument commémorant un épisode de la guerre de Cent Ans (1337-1453) : six bourgeois se sacrifient pour leurs concitoyens en remettant leur vie au roi d'Angleterre. Ils sont représentés la corde au cou, en chemise de condamnés, les postures individualisées. Ils sont groupés au sol afin que la monumentalité et l'expression des figures fassent mieux entrer le public «dans l'aspect de la misère et du sacrifice».



LA PORTE DE L'ENFER, 1880-vers 1890

Haut-relief en bronze, fonte Alexis Rudier, 1926-1929, d'après l'état de 1917. S.1304.

Commandée par l'État en 1880 pour l'entrée d'un musée des Arts décoratifs (abandonné en 1889), *La Porte de l'Enfer* est inspirée par *La Divine Comédie* du poète italien Dante Alighieri (1265-1321). Plus de deux cents figures expriment la tragédie des passions humaines : désespoir, malédiction et horreur. Les formes envahissent la structure au point de brouiller les éléments architecturaux. Rodin dit lui-même avoir voulu jouer de cette diversité des motifs sculpturaux dans un espace immatériel modulé par la lumière.

CÔTÉ JARDIN



LA GALERIE DES MARBRES

Cette galerie a été conçue en 1971 comme une réserve ouverte, afin de présenter un plus grand nombre d'œuvres sur le site du musée. Certaines ne sont pas achevées, d'autres présentent les traces du *non finito* cher à l'artiste. Elles ont été taillées, d'après les modèles de Rodin et sous sa direction, par des sculpteurs plus jeunes ou moins talentueux, appelés praticiens, dans la tradition des grands ateliers de sculptures, et offrent une grande diversité de sujets : portraits, monuments ou thèmes mythologiques.



MONUMENT À VICTOR HUGO DIT DU PALAIS ROYAL, après 1900

Groupe en bronze, fonte Coubertin, 1997, d'après le modèle postérieur à 1900. S. 6686.

La commande d'un monument au poète et homme politique Victor Hugo (1802-1885) est confiée à Rodin en 1889. Après de nombreuses versions, l'œuvre en marbre, avec la seule figure du poète, est installée au Palais-Royal en 1909. Victor Hugo est représenté ici accompagné par *La Muse tragique*. Il est assis sur les rochers de l'île de Guernesey, où il était exilé, absorbé dans sa pensée, le bras tendu comme pour calmer les flots, le corps marqué par le temps.



UGOLIN ET SES ENFANTS, GRAND MODÈLE, 1902-1909

Groupe en bronze, fonte Alexis Rudier, 1927, d'après le modèle de 1902-1909. S.1427.

Issu d'un des épisodes les plus noirs de *La Divine Comédie* de Dante Alighieri (1265-1321), le comte Ugolin prisonnier, rendu fou par la faim, dévore ses enfants morts, ce qui lui vaut la damnation. Conçu pour *La Porte de l'Enfer*, le groupe évoque le moment qui précède le paroxysme : Ugolin décharné, rampe parmi les corps de ses enfants mourants. Le regard fou, la bouche ouverte sont autant de trous noirs qui dramatisent les jeux de lumières. Le groupe agrandi devient une œuvre autonome au tout début du siècle.



ADAM, 1881

Statue en bronze, fonte Susse Frères, 1972, d'après le modèle de 1881. S.1303.

En 1881, Rodin obtient de l'administration des Beaux-Arts la commande de deux grandes statues, Adam et Ève, qu'il envisage de placer de chaque côté de *La Porte de l'Enfer*. La figure d'Adam, d'abord intitulée *La Création de l'homme*, révèle l'influence du sculpteur Michel-Ange (1475-1564), avec l'Adam peint au plafond de la Chapelle Sixtine, à Rome. L'inclinaison exagérée de la tête, la position ramassée et l'expression méditative suggèrent la prise de conscience progressive de l'être humain qui s'arrache au limon.



ÈVE, 1881

Bronze, fonte Alexis Rudier avant 1941, d'après le modèle de 1881.

Attribué par l'Office des Biens et Intérêts privés aux Musées nationaux en 1952; œuvre récupérée après la Seconde Guerre mondiale et confiée à la garde des Musées nationaux, RFR 20. S.484.

Commandée en 1881, Ève n'est exposée qu'en 1899. La posture close sur elle-même et le visage caché par le bras replié évoquent la honte et la douleur du Paradis perdu. Son modelé vibrant, en partie inachevé, a été conservé tel quel dans la fonte.

CARTEL, MODE D'EMPLOI—

Seules les informations certaines sont mentionnées sur les cartels. Sinon, le cartel n'indique rien.

1— Nom de l'auteur:
Auguste Rodin (1840-1917)

2— Titre: VICTOR HUGO

3— Date: 1883

4— Information complémentaire:
Poète (1802-1885), homme de lettres et homme politique

5— Descriptif: Buste en bronze, fonte au sable François Rudier (?) en 1883

6— Mode et date d'entrée dans les collections, numéro d'inventaire: Acquis auprès de Marguerite Hugo en 1928, S. 36

1— Le nom de l'auteur est suivi de ses dates de naissance et de mort. Le plus souvent il s'agit d'Auguste Rodin mais on trouve aussi d'autres artistes. La présence de plusieurs noms indique une collaboration.
L'aire géographique concerne les objets de mobilier et les antiquités, pour la plupart anonymes.

2— Le titre de l'œuvre ou le type d'objet, en capitales, est traduit en anglais et en espagnol.

3— La date en capitales indique:

— pour les sculptures en terre, en plâtre ou en bronze, l'année ou la période de conception
— pour les sculptures en marbre, l'année ou la période de la taille
— pour les photographies, la date estimée de la prise de vue
— pour les peintures et dessins, l'année de réalisation.
Les antiquités et les objets de mobilier sont rattachés à des périodes.

4— Une information complémentaire sur le sujet ou la fabrication de l'œuvre est ajoutée quand elle est jugée éclairante pour la compréhension du public.

5— Dans le cas des sculptures, on trouve:

- pour la ronde-bosse : tête; buste; figure; statue; statuette, groupe
- pour les reliefs : haut-relief, bas-relief
- l'étape de travail : maquette, étude

— le matériau : plâtre, bronze, etc.
Concernant les bronzes, on donne la technique de fonte (*au sable*; *à la cire perdue*), le nom du fondeur et la date de la fonte (ex. *François Rudier, 1883*).

Pour les marbres, on indique le nom de l'assistant qui a réalisé la taille et la date du modèle qu'il a traduit (ex : *Buste en marbre, taillé d'après le modèle de 1871 par Henri Tréhard, assistant*). Dans le cas des peintures et des œuvres graphiques, on indique le médium puis le support (ex. huile sur toile).

6— Le mode et la date d'entrée de l'œuvre dans la collection sont précisés (ex. donation Rodin, don, achat, etc.). Le numéro d'inventaire est différent pour chaque œuvre. La lettre qui le précède renvoie à un classement :

- S— sculpture, D— dessin,
P— peinture, Ph— photographie,
Co— collection de Rodin,
Mo— mobilier.

Ce numéro donne accès à la « carte d'identité » de l'œuvre contenue dans une base de données : matériau, dimensions, genèse, prêts, restaurations, localisation, visuels, etc.

Auguste Rodin (1840-1917)

VICTOR HUGO

1883

Poète (1802-1885), homme de lettres et homme politique.

Buste en bronze, fonte au sable

François Rudier (?) en 1883.

Dédicacé « À l'illustre maître ».

Acquis auprès de Marguerite Hugo en 1928, S. 36.

Valdemar Kornerup (1865-1924)

DEUX SCULPTURES DE RODIN

TWO SCULPTURES BY RODIN

DOS ESCULTURAS DE RODIN

1908

Il s'agit de *L'Âge d'Airain* et de *Saint Jean Baptiste* (Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague).

Huile sur toile.

Acquis en 1992, P. 7755.

Monde romain

DIANE

DIANA

DIANA

II^e SIÈCLE APRÈS J.-C.

Fragment d'une statue en marbre.

Acquis par Rodin entre 1893 et 1913.

Donation Rodin, 1916, Co. 5874.

Auguste Rodin (1840-1917)

LA DÉFENSE OU L'APPEL AUX ARMES

THE DEFENSE OR THE CALL TO ARMS

LA DEFENSA O EL LLAMAMIENTO A LAS ARMAS

1879

Projet de concours, non retenu, pour la réalisation d'un *Monument à la Défense de Paris*.

Groupe en bronze, fonte au sable Alexis Rudier en 1912.

Don Mme Eugène Rudier en 1957, S. 469.

Auguste Rodin (1840-1917)

LA MAIN DE DIEU

THE HAND OF GOD

LA MANO DE DIOS

1916-1918

Groupe en marbre, taillé d'après le modèle en plâtre de 1898 par Séraphin Soudbinine, assistant.

Donation Rodin, 1916, S.988.

POUR ALLER PLUS LOIN—

À RETROUVER SUR WWW.MUSEE-RODIN.FR

- Dossiers documentaires des expositions
- Fiches éducatives thématiques
- Chronologie d'Auguste Rodin
- Glossaire et index
- Fiches d'œuvres de la collection
- Films sur les techniques
- Film *La vie des formes*
- Modélisation 3D d'une œuvre restaurée, *Le Sommeil*
- Site en partenariat, *Rodin et l'art égyptien*
- Parcours de visite
- Bibliographie générale
- Informations sur l'offre culturelle, visites et formations
- Informations pratiques sur les réservations et les tarifs

CRÉDITS PHOTOS

PP. 4, 5 ©musée Rodin.
COUVERTURE,
PP. 14, 15, 16, 18, 19, 20,
21 HAUT ©agence photographique du musée Rodin, Jérôme Manoukian.
PP. 9, 11, 12, 13, 17 ©agence photographique du musée Rodin, Pauline Hisbacq.
PP. 6, 7, 23 ©musée Rodin, ph. Alexis Berg.
PP. 21 BAS, 24, 25 ©musée Rodin, ph. Jean de Calan.

Couverture
SALLE 3 AVEC L'ÂGE D'AIRAIN

DOSSIER ÉLABORÉ PAR LE SERVICE CULTUREL
à l'occasion de la réouverture du musée Rodin Paris le 12 novembre 2015

CONCEPTION ET COORDINATION
Isabelle Bissière, chef de service, en collaboration avec Véronique Garnier et Eva Bouillo, chargées d'action culturelle. Avec la participation de Laure Frêches, professeur relais de l'académie de Créteil

CONCEPTION GRAPHIQUE
Intégral Ruedi Baur Paris
Chantal Grossen
Anna Trebern

Novembre 2015

