



Les photographies concernant les sculptures de Rodin ont été prises durant les premiers mois de l’année 2001, d’une part, dans la galerie des plâtres à Meudon, ainsi que dans ses sous-sols aménagés en réserves et, d’autre part, durant le montage de l’exposition « Rodin en 1900. L’exposition de l’Alma » présentée au musée du Luxembourg de Paris du 12 mars au 15 juillet 2001.

Celles concernant les fondeurs ont été réalisées dans cinq fonderies au cours de l’année 2002 – la fonderie d’art Thinot à Châtillon-sous-Bagneux, la fonderie d’art Godard à Malakoff, la fonderie d’art Susse à Arcueil, la fonderie d’art de Coubertin à Saint-Rémy-lès-Chevreuse, la fonderie d’art des établissements Sempof-Girebronze à Massy – ainsi qu’à l’atelier de moulage d’art Lorenzi à Arcueil.

Une sélection de ces photographies a donné lieu en 2006 à une première publication aux éditions Fage intitulée « Manière noire ».



Jean de Fiennes et Pierre de Wissant
des Bourgeois de Calais durant le montage
de l'exposition « Rodin en 1900 », Musée
du Luxembourg, Paris, février 2001.
Jean de Fiennes and Pierre de Wissant of
The Burghers of Calais during the exhibition's
assembly "Rodin en 1900", Musée du Luxembourg,
Paris, February 2001.

The photographs of Rodin’s sculptures were taken during the first few months of 2001, in the gallery of plaster casts at Meudon, as well as in its basements, converted into storerooms, and during the setting up of the exhibition ‘Rodin in 1900. The Alma exhibition’ presented at the Musée du Luxembourg in Paris from March 12 to July 15 2001.

The photographs of the foundry workers were taken in five foundries during 2002 - the Thinot art foundry in Châtillon-sous-Bagneux, the Godard art foundry in Malakoff, the Susse art foundry in Arcueil, the Coubertin art foundry in Saint-Rémy-lès-Chevreuse, the Sempof-Girebronze art foundry in Massy - as well as at the Lorenzi art casting workshop in Arcueil.

In 2006, a selection of these photographs led to a first publication entitled “Manière noire”, published by Fage éditions.

L’Esprit et la Main

Main d’œuvre ou main à l’œuvre, la main qui taille ou qui modèle est l’instrument privilégié du sculpteur¹ : pour le photographe Dornac, en 1898, Rodin posa près du marbre de Victor Hugo, comme s’il venait de laisser les outils du tailleur de pierre ; et lorsque Sacha Guitry vint à l’hôtel Biron pour le filmer², il reprit le marteau et le ciseau afin d’avancer la grande Ariane allongée. Et c’est encore Guitry qui, racontant une rencontre avec Rodin dans un entretien radiophonique, décrit ses mains, « des mains d’onction, des mains chirurgiennes, délivrant la nature des chefs-d’œuvre qu’elle contient », comme disait la polémiste Séverine ; des mains capables de suggérer en un instant la plus belle sculpture, une sculpture éphémère toutefois puisqu’elles n’avaient modelé que le vide. Pourtant, chaque fois que Rodin eut à représenter la sculpture, il rejeta tout ce qui pouvait rappeler qu’il s’agissait d’un métier manuel, pour mettre l’accent soit sur l’inspiration, soit sur l’acte créateur. Le sculpteur se rapproche ainsi du poète : au linteau de La Porte de l’Enfer, Le Penseur est-il Dante ou Rodin ?

L’artiste dont la matière reçoit sa forme et son sens est en effet comparable au Dieu créateur. Après Falconet, Daumier, Gérôme et tant d’autres, Rodin l’affirma à plusieurs reprises, avec des groupes comme Le Sculpteur et sa Muse, Vulcain et Pandore, Pygmalion et Galatée... Le rôle de l’artiste est-il autre que de donner vie à une forme en percevant son message ? On sait qu’une fois la grande période de création de La Porte de l’Enfer terminée, Rodin procéda de plus en plus souvent par assemblage, se contentant bien souvent de trouver des relations nouvelles entre

1. Cf. Hélène Marraud, Rodin. La main révèle l’homme, éditions du musée Rodin, 2005.
2. Sacha Guitry, Ceux de chez nous, 1914-1915.

The Mind and the Hand

Labour or workmanship, the hand that carves or models is the sculptor’s privileged instrument¹: for the photographer Dornac, in 1898, Rodin posed next to the marble of Victor Hugo, as if he had just left the tools of the stone-cutter; and when Sacha Guitry came to the Hôtel Biron to film him², the artist took up the hammer and chisel again to make progress on the great elongated Ariane. And when Sacha Guitry met Rodin during a radio interview, he quoted Séverine the polemicist who described his hands, ‘hands of unction, surgeons’ hands, setting nature free from the masterpieces it contains’, hands capable of suggesting the most beautiful sculpture in an instant, an ephemeral sculpture however, since they had modelled nothing but emptiness. And yet, whenever Rodin had to depict sculpture, he rejected anything that might remind us that it was a manual craft, instead emphasising either inspiration or the creative act. In this way, the sculptor became closer to the poet: on the lintel of The Gates of Hell, is The Thinker Dante or Rodin?

The artist from whom matter receives its form and meaning is indeed comparable to the Creator God. Following in the footsteps of Falconet, Daumier, Gérôme and many others, Rodin affirmed this on several occasions, with groups such as The Sculptor and his Muse, Vulcan and Pandora, Pygmalion and Galatea... Is the artist’s role anything other than to give life to a form by perceiving its message? We know that once the great creative period of The Gates of Hell was over, Rodin increasingly resorted to assemblage, often content to find new relationships between bodies modelled years before: “Often a single figure takes form under his

1. Cf. Hélène Marraud, Rodin. La main révèle l’homme, éditions du musée Rodin, 2005.
2. Sacha Guitry, Ceux de chez nous, 1914-1915.

des corps modelés des années auparavant : « Souvent une seule figure naît de ses mains, et il ne peut comprendre le sens de cette figure : ses lignes semblent demander quelque chose, réclamer d’être complétées. Il la laisse donc de côté jusqu’au jour où, la remarquant parmi d’autres embryons de formes, il découvre qu’elle peut s’assembler à un autre fragment lui aussi demeuré sans signification : voici soudain une composition, l’esprit a pénétré la terre, la vie a donné naissance à l’âme³. » La définition du sujet n’intervient en effet, dans bien des cas, qu’après la réalisation de l’œuvre, mais ce choix, même postérieur à la création de l’œuvre, même suggéré par d’autres, reste significatif de la conception qu’avait Rodin du rôle du sculpteur. Au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1895, La Pensée (marbre, Paris, musée d’Orsay) en témoignait de façon imagée : il s’agit d’une simple tête émergeant d’un bloc laissé à l’état brut, que l’on peut interpréter comme une image de la pensée dominant la matière. Victor Peter, le praticien, avait en effet laissé le bloc intact car il ne savait pas comment devait être traité le buste. Ayant terminé la tête, il fit venir Rodin qui, mis en présence de l’œuvre, trouva admirable le contraste entre la perfection du visage et la partie inférieure tout juste épannelée, et décida donc de laisser l’ensemble tel quel. Jamais Rodin ne part en effet d’une idée préconçue ; il ne s’agit pas pour lui de donner corps à une idée, mais de reconnaître les qualités d’expression d’une forme. Le sculpteur apparaît ainsi comme un prophète seul capable de révéler une vérité cachée au commun des mortels.

La sculpture est cependant un métier physique, souvent dur, dans lequel le rapport aux matériaux joue un rôle essentiel. En revanche, de la façon dont la pratiquait Rodin, ce n’était pas un métier solitaire : même si les photographies anciennes montrent son atelier presque toujours désert, loin d’être le seul à intervenir, il était au contraire entouré de nombreux collaborateurs.

3. Arthur Symons, “Rodin”, *Fortnightly Review*, juin 1902, p. 963 à 966.

hands, and he cannot understand what the figure means : its lines seem to will something , and to ask for the completion of their purpose. He puts it aside, and one day, happening to see it as it lies among other formless suggestions of form, it groups itself with another fragment, itself hitherto unexplained ; suddenly there is a composition: the idea has penetrated the clay, life has given birth to the soul³.” In many cases, the subject was not defined until after the work had been completed, but this choice, even after the work had been created, even if it was suggested by other people, was still indicative of Rodin’s conception of the sculptor’s role. At the Salon de la Société nationale des beaux-arts in 1895, La Pensée [Thought] (marble, Paris, Musée d’Orsay) showed this in a graphic way: it is a simple head emerging from a block left in its raw state, which can be interpreted as an image of thought dominating matter. Victor Peter, the practitioner, had left the block intact because he didn’t know how the bust should be treated. Once he had finished the head, he sent for Rodin who, when confronted with the work, found the contrast between the perfection of the face and the lower part, which had just been flayed, admirable, and decided to leave it as it was. Rodin never started from a preconceived idea; for him, it was not a question of giving substance to an idea, but of recognising the expressive qualities of a form. The sculptor thus appears as a prophet, the only one capable of revealing a truth hidden from ordinary mortals.

However, sculpture is a physical profession, often hard work, in which the relationship with materials plays an essential role. On the other hand, in the way that Rodin practised it, it was not a solitary profession: even if old photographs show his studio almost always deserted, far from being the only one involved, he was on the contrary surrounded by numerous collaborators.

3. Arthur Symons, “Rodin”, *Fortnightly Review*, June 1902, p. 963 à 966.

Parmi ceux-ci, les plus importants sont le praticien, dans le cas du marbre, et le fondeur s’il s’agit de fonte, car tous deux ont une influence sur l’aspect définitif de l’œuvre. Dans le cas du bronze, celle-ci joue surtout sur la patine puisque le métal en fusion est coulé à l’intérieur d’un moule parfaitement fidèle, par définition, au modèle remis par l’artiste. C’est la raison pour laquelle il est possible, après la mort de ce dernier, de continuer à produire des « bronzes originaux » alors que des marbres posthumes ne pourraient être, au mieux, qualifiés que de « reproductions ».

Quoique les grandes fonderies actuelles soient des lieux de haute technicité, la fonte aux techniques millénaires, la fonte dont le feu demeure l’un des acteurs essentiels, garde un caractère magique que les images de Jean Yves Cousseau nous restituent ici. Le cœur du processus est en effet constitué par la réalisation, au terme de multiples étapes qui font se succéder des empreintes positives et négatives, d’une sculpture tout aussi étonnante que celle que Sacha Guitry vit Rodin modeler dans l’air, car elle se définit par le vide, ce vide que viendra remplir le bronze lors de la coulée. La fonte prit son essor au ^{xix}^e siècle : grâce au développement des techniques industrielles appliquées à l’art, et en particulier des procédés de réduction inventés par Achille Collas et Frédéric Sauvage, le bronze pénétra alors dans tous les intérieurs, assurant la fortune de maisons comme Susse, Barbedienne ou Thiébaut qui diffusaient, en nombre illimité, des reproductions, généralement réduites, des œuvres anciennes ou contemporaines les plus célèbres. Comprenant le profit qu’ils pouvaient en espérer, la plupart des sculpteurs n’hésitèrent pas à signer des contrats avec elles. Cependant le bronze restait également un matériau noble que les mêmes artistes pouvaient choisir pour la réalisation de leurs œuvres, de préférence au marbre, ainsi que les y incitait l’exemple des maîtres de la Renaissance italienne. À quelques exceptions près, Rodin garda le contrôle sur la fonte de ses œuvres ; comme avant lui Barye ou Carpeaux, il fut son propre éditeur mais sans que cela prenne une forme institutionnalisée. En effet il aimait le bronze, « toujours plus avantageux, dit-il, pour ma sculpture car il garde mieux mon modelé » (à Fritz Mackensen,

The most important of these were the practitioner, in the case of marble, and the founder in the case of cast metal, both of whom had an influence on the final appearance of the work. In the case of bronze, the influence is mainly on the patina, as the molten metal is cast inside a mould that is, by definition, perfectly faithful to the model provided by the artist. This is why it is possible, after the artist’s death, to continue to produce ‘original bronzes’, whereas posthumous marbles can at best only be described as ‘reproductions’.

Although today’s major foundries are highly technical facilities, the casting techniques that go back thousands of years, and in which fire remains one of the key players, retains a magical quality that Jean Yves Cousseau’s images capture for us here. The heart of the process lies in the creation, at the end of multiple stages in which positive and negative impressions follow one another, of a sculpture that is just as astonishing as the one that Sacha Guitry saw Rodin modelling in the air, because it is defined by emptiness, an emptiness that the bronze will fill when it is poured. Casting took off in the 19th century: thanks to the development of industrial techniques applied to art, and in particular the reduction processes invented by Achille Collas and Frédéric Sauvage, bronze reached every interior, ensuring the fortunes of companies like Susse, Barbedienne and Thiébaut, which distributed unlimited numbers of reproductions, usually in miniature, of the most famous ancient or contemporary works. Most sculptors were quick to sign contracts with these firms, realizing the profits they could expect. However, bronze also remained a noble material that the same artists could choose for the creation of their works, in preference to marble, as the example of the masters of the Italian Renaissance encouraged them to do. With a few exceptions, Rodin retained control over the casting of his works; like Barye and Carpeaux before him, he was his own publisher, but without this taking on an institutionalised form. In fact, he loved bronze, “always more advantageous”, he said, “for my sculpture because it retains my modelling better” (to Fritz Mackensen, December 29, 1911), to the point of not hesitating to use

29 décembre 1911), au point de ne pas hésiter à employer des termes de fonderie pour parler des femmes dont il admirait « la fine ciselure du corps et du cœur. Le grand fondeur qui nous a fait vous a certainement mieux patinée que nous » (à Hélène Wahl, 5 février 1896). Il voyait ainsi en chaque bronze une œuvre originale, unique, et cela même si le succès l'entraîna à multiplier les fontes.

À un moment où de nouvelles fonderies surgissaient les unes après les autres, pour n'avoir bien souvent qu'une existence éphémère, Rodin en a fait travailler près d'une trentaine, de 1875, date à laquelle il céda à la Compagnie des Bronzes de Bruxelles les droits de reproduction du buste de Suzon, à sa mort en 1917. La plupart de ces fondeurs ne pratiquant guère que la fonte au sable, la grande majorité des bronzes réalisés de son vivant l'a donc été selon cette technique. Rodin avait cependant subi l'attrait de la cire perdue, technique qui suscitait alors un regain d'intérêt après avoir été un peu oubliée. « La fonte [...] à la cire perdue est préférable, disait Jules Dalou. Elle qui conserve au mouvement toute sa souplesse, évite les coupures et les rajustages toujours désastreux, car la râpe doit enlever les coutures du moule, faire se rejoindre les parties réajustées que le retrait inégal des parties fondues séparément entraîne toujours. La fonte à cire perdue conserve à l'épiderme tout son charme, accepte les plus belles patines⁴. » En 1884, alors qu'il pouvait croire que La Porte de l'Enfer était sur le point d'aboutir, Rodin insista, lui aussi, sur les qualités de la fonte à cire perdue qu'il avait expérimentée en confiant quelques œuvres aux deux seuls fondeurs qui pratiquaient alors cette technique à Paris, Eugène Gonon et Pierre Bingen. « Le travail de la fonte à cire perdue, le seul qui pourra rendre ma sculpture, sera très long, fit-il valoir auprès du directeur des Beaux-Arts le 11 décembre 1884. Il sera fait en cinq morceaux, deux pilastres, deux vantaux et un entablement. Chaque morceau me revient de chez le fondeur en cire préparée, et je le retouche. Le fondeur et le sculpteur s'alternent forcément, se font attendre, il faut donc

4. Rapport de Philippe Burty, 26 octobre 1882, Arch. nat. F21/2070.

foundry terms to talk about women whose “fine chiselling of body and heart” he admired. “The great foundryman who made us certainly gave you women a better patina than he gave us” (to Hélène Wahl, February 5, 1896). He saw each bronze as an original, unique work, even if success led him to multiply the number of castings.

At a time when new foundries were springing up one after the other, often only to have a short-lived existence, Rodin had nearly thirty of them working for him from 1875, when he sold the reproduction rights for the bust of Suzon to the Compagnie des Bronzes de Bruxelles, until his death in 1917. Most of these founders practised only sand casting, so the vast majority of bronzes produced during his lifetime were made using this technique. Rodin had, however, been attracted by lost-wax casting, a technique that was now attracting renewed interest after having been somewhat forgotten. Jules Dalou said : “Lost wax casting [...] is preferable. It preserves the movement’s suppleness and avoids the cuts and readjustments that are always disastrous, because the rasp has to remove the mould’s seams and bring the readjusted parts together, which is always the result of the unequal shrinkage of the separately melted parts. Lost-wax casting preserves all the charm of the epidermis and allows the most beautiful patinas⁴”. In 1884, when he might have thought that La Porte de l'Enfer [The Gates of Hell] was on the verge of completion, Rodin also insisted on the qualities of lost-wax casting, which he had experimented with by entrusting a few works to the only two foundrymen who practised this technique in Paris at the time, Eugène Gonon and Pierre Bingen. “The lost-wax casting process, the only one that can render my sculpture, will take a very long time”, he told the Director of Fine Arts on December 11, 1884. “It will be mad in five pieces, two pilasters, two leaves and an entablature. Each piece will come back to me from the foundry in prepared wax, and I'll touch it

4. Rapport de Philippe Burty, octobre 26, 1882, Arch. nat. F21/2070.

s’y prendre d’avance. [...] J’ai hâte de terminer l’œuvre à laquelle je consacre tous mes efforts et tout mon temps. De plus le bronze seul pourra donner l’aspect de cette Porte, de son travail fouillé et comme ciselé, il empêchera les faux aplombs et la destruction d’un modèle en plâtre qu’il faudrait transporter⁵. » C’est Bingen qui obtint la commande par un arrêté du 20 août 1885, toutefois La Porte ne fut pas fondue du vivant de Rodin : certes, elle avait atteint l’état dans lequel nous la connaissons vers 1890, mais le musée des Arts décoratifs auquel elle était destinée ne fut jamais construit, et, par ailleurs, tout en répétant que l’œuvre était à la disposition de la direction des Beaux-Arts, Rodin n’était pas pressé de la livrer, convaincu qu’elle pouvait encore se transformer. Les fontes sont donc toutes postérieures à 1917. Les deux premières furent réalisées entre 1926 et 1929 pour Philadelphie (Rodin Museum) et Paris (musée Rodin) par Alexis Rudier qui exécuta également les deux suivantes, aujourd’hui à Tokyo (musée national d’Art occidental) et à Zurich (Kunsthaus). Ces quatre Porte furent fondues selon la technique du sable, tandis que les quatre dernières ont été exécutées à la cire perdue par la Fonderie de Coubertin, pour Stanford (1981), Shizuoka (1992), Séoul (1997) et Mexico (2015).

Pendant les années 1890, Rodin avait diversifié le nombre de fondeurs auxquels il faisait appel, car aucun, semble-t-il, n’était capable de suffire à la demande en apportant des garanties de qualité suffisantes : tandis que les uns disparaissaient, d’autres livraient des travaux défectueux, ce que Rodin ne pardonnait pas, car il lui était désormais matériellement impossible de contrôler tous les bronzes qu’il vendait. Il était en position d’exiger un travail parfait : travailler pour lui, surtout après 1900, alors que l’exposition monographique qu’il avait organisée place de l’Alma à Paris, en marge de l’Exposition universelle, l’eut porté au faite de la célébrité, représentait en effet une chance pour les fondeurs, toujours menacés de devoir fermer faute de clients. Beaucoup

5. Arch. nat. F21/2109.

up. The foundryman and the sculptor inevitably alternate and wait for each other, so you have to plan ahead. [...] I can’t wait to finish the work to which I’m devoting all my time and effort. What’s more, only bronze will be able to give the appearance of this Gate, of its meticulous and chiselled work, it will prevent false perpendiculars and the destruction of a plaster model that would have to be transported⁵”. Bingen was awarded the commission by a decree of August 20, 1885, but La Porte was not cast during Rodin’s lifetime: Indeed, it had reached the state in which we know it by 1890, but the Decorative Arts Museum for which it was intended was never built, and, moreover, while Rodin repeatedly said that the work was at the disposal of the Fine Arts Administration, he was not in a hurry to deliver it, convinced that it could still change. The castings are therefore all later than 1917. The first two were produced between 1926 and 1929 for Philadelphia (Rodin Museum) and Paris (Rodin Museum) by Alexis Rudier, who also produced the next two, now in Tokyo (National Museum of Western Art) and Zurich (Kunsthaus). These four Gates were cast using the sand- casting technique, while the last four were made using the lost wax technique by the Coubertin foundry, for Stanford (1981), Shizuoka (1992), Seoul (1997) and Mexico City (2015).

During the 1890s, Rodin had increased the number of foundrymen he used, because none, it seems, was capable of meeting the demand with sufficient guarantees of quality: while some disappeared, others delivered defective work, which Rodin did not forgive, because it was now materially impossible for him to check all the bronzes he sold. He was in a position to demand perfect work: working for him, especially after 1900, when the monographic exhibition he had organised on the Place de l’Alma in Paris, alongside the Universal Exhibition, had brought him to the height of fame, represented an opportunity for foundrymen, who were always threatened

5. Arch. nat. F21/2109.

Les photographies concernant les sculptures de Rodin ont été prises durant les premiers mois de l’année 2001, d’une part, dans la galerie des plâtres à Meudon, ainsi que dans ses sous-sols aménagés en réserves et, d’autre part, durant le montage de l’exposition « Rodin en 1900. L’exposition de l’Alma » présentée au musée du Luxembourg de Paris du 12 mars au 15 juillet 2001.

Celles concernant les fondeurs ont été réalisées dans cinq fonderies au cours de l’année 2002 – la fonderie d’art Thinot à Châtillon-sous-Bagneux, la fonderie d’art Godard à Malakoff, la fonderie d’art Susse à Arcueil, la fonderie d’art de Coubertin à Saint-Rémy-lès-Chevreuse, la fonderie d’art des établissements Sempof-Girebronze à Massy – ainsi qu’à l’atelier de moulage d’art Lorenzi à Arcueil.

Une sélection de ces photographies a donné lieu en 2006 à une première publication aux éditions Fage intitulée « Manière noire ».



Jean de Fiennes et Pierre de Wissant des Bourgeois de Calais durant le montage de l'exposition « Rodin en 1900 », Musée du Luxembourg, Paris, février 2001.
Jean de Fiennes and Pierre de Wissant of The Burghers of Calais during the exhibition's assembly "Rodin en 1900", Musée du Luxembourg, Paris, February 2001.

The photographs of Rodin’s sculptures were taken during the first few months of 2001, in the gallery of plaster casts at Meudon, as well as in its basements, converted into storerooms, and during the setting up of the exhibition ‘Rodin in 1900. The Alma exhibition’ presented at the Musée du Luxembourg in Paris from March 12 to July 15 2001.

The photographs of the foundry workers were taken in five foundries during 2002 - the Thinot art foundry in Châtillon-sous-Bagneux, the Godard art foundry in Malakoff, the Susse art foundry in Arcueil, the Coubertin art foundry in Saint-Rémy-lès-Chevreuse, the Sempof-Girebronze art foundry in Massy - as well as at the Lorenzi art casting workshop in Arcueil.

In 2006, a selection of these photographs led to a first publication entitled “Manière noire”, published by Fage éditions.

L’Esprit et la Main

Main d’œuvre ou main à l’œuvre, la main qui taille ou qui modèle est l’instrument privilégié du sculpteur¹ : pour le photographe Dornac, en 1898, Rodin posa près du marbre de Victor Hugo, comme s’il venait de laisser les outils du tailleur de pierre ; et lorsque Sacha Guitry vint à l’hôtel Biron pour le filmer², il reprit le marteau et le ciseau afin d’avancer la grande Ariane allongée. Et c’est encore Guitry qui, racontant une rencontre avec Rodin dans un entretien radiophonique, décrit ses mains, « des mains d’onction, des mains chirurgiennes, délivrant la nature des chefs-d’œuvre qu’elle contient », comme disait la polémiste Séverine ; des mains capables de suggérer en un instant la plus belle sculpture, une sculpture éphémère toutefois puisqu’elles n’avaient modelé que le vide. Pourtant, chaque fois que Rodin eut à représenter la sculpture, il rejeta tout ce qui pouvait rappeler qu’il s’agissait d’un métier manuel, pour mettre l’accent soit sur l’inspiration, soit sur l’acte créateur. Le sculpteur se rapproche ainsi du poète : au linteau de La Porte de l’Enfer, Le Penseur est-il Dante ou Rodin ?

L’artiste dont la matière reçoit sa forme et son sens est en effet comparable au Dieu créateur. Après Falconet, Daumier, Gérôme et tant d’autres, Rodin l’affirma à plusieurs reprises, avec des groupes comme Le Sculpteur et sa Muse, Vulcain et Pandore, Pygmalion et Galatée... Le rôle de l’artiste est-il autre que de donner vie à une forme en percevant son message ? On sait qu’une fois la grande période de création de La Porte de l’Enfer terminée, Rodin procéda de plus en plus souvent par assemblage, se contentant bien souvent de trouver des relations nouvelles entre

1. Cf. Hélène Marraud, Rodin. La main révèle l’homme, éditions du musée Rodin, 2005.
2. Sacha Guitry, Ceux de chez nous, 1914-1915.

The Mind and the Hand

Labour or workmanship, the hand that carves or models is the sculptor’s privileged instrument¹: for the photographer Dornac, in 1898, Rodin posed next to the marble of Victor Hugo, as if he had just left the tools of the stone-cutter; and when Sacha Guitry came to the Hôtel Biron to film him², the artist took up the hammer and chisel again to make progress on the great elongated Ariane. And when Sacha Guitry met Rodin during a radio interview, he quoted Séverine the polemicist who described his hands, ‘hands of unction, surgeons’ hands, setting nature free from the masterpieces it contains’, hands capable of suggesting the most beautiful sculpture in an instant, an ephemeral sculpture however, since they had modelled nothing but emptiness. And yet, whenever Rodin had to depict sculpture, he rejected anything that might remind us that it was a manual craft, instead emphasising either inspiration or the creative act. In this way, the sculptor became closer to the poet: on the lintel of The Gates of Hell, is The Thinker Dante or Rodin?

The artist from whom matter receives its form and meaning is indeed comparable to the Creator God. Following in the footsteps of Falconet, Daumier, Gérôme and many others, Rodin affirmed this on several occasions, with groups such as The Sculptor and his Muse, Vulcan and Pandora, Pygmalion and Galatea... Is the artist’s role anything other than to give life to a form by perceiving its message? We know that once the great creative period of The Gates of Hell was over, Rodin increasingly resorted to assemblage, often content to find new relationships between bodies modelled years before: “Often a single figure takes form under his

1. Cf. Hélène Marraud, Rodin. La main révèle l’homme, éditions du musée Rodin, 2005.
2. Sacha Guitry, Ceux de chez nous, 1914-1915.



Les photographies concernant les sculptures de Rodin ont été prises durant les premiers mois de l’année 2001, d’une part, dans la galerie des plâtres à Meudon, ainsi que dans ses sous-sols aménagés en réserves et, d’autre part, durant le montage de l’exposition « Rodin en 1900. L’exposition de l’Alma » présentée au musée du Luxembourg de Paris du 12 mars au 15 juillet 2001.

Celles concernant les fondeurs ont été réalisées dans cinq fonderies au cours de l’année 2002 – la fonderie d’art Thinot à Châtillon-sous-Bagneux, la fonderie d’art Godard à Malakoff, la fonderie d’art Susse à Arcueil, la fonderie d’art de Coubertin à Saint-Rémy-lès-Chevreuse, la fonderie d’art des établissements Senpof-Girebronze à Massy – ainsi qu’à l’atelier de moulage d’art Lorenzi à Arcueil.

Une sélection de ces photographies a donné lieu en 2006 à une première publication aux éditions Fage intitulée « Manière noire ».



Jean de Fiennes et Pierre de Wissant
des Bourgeois de Calais durant le montage
de l'exposition « Rodin en 1900 », Musée
du Luxembourg, Paris, février 2001.
Jean de Fiennes and Pierre de Wissant of
The Burghers of Calais during the exhibition's
assembly "Rodin en 1900", Musée du Luxembourg,
Paris, February 2001.

The photographs of Rodin’s sculptures were taken during the first few months of 2001, in the gallery of plaster casts at Meudon, as well as in its basements, converted into storerooms, and during the setting up of the exhibition ‘Rodin in 1900. The Alma exhibition’ presented at the Musée du Luxembourg in Paris from March 12 to July 15 2001.

The photographs of the foundry workers were taken in five foundries during 2002 - the Thinot art foundry in Châtillon-sous-Bagneux, the Godard art foundry in Malakoff, the Susse art foundry in Arcueil, the Coubertin art foundry in Saint-Rémy-lès-Chevreuse, the Senpof-Girebronze art foundry in Massy - as well as at the Lorenzi art casting workshop in Arcueil.

In 2006, a selection of these photographs led to a first publication entitled “Manière noire”, published by Fage éditions.

L’Esprit et la Main

Main d’œuvre ou main à l’œuvre, la main qui taille ou qui modèle est l’instrument privilégié du sculpteur¹ : pour le photographe Dornac, en 1898, Rodin posa près du marbre de Victor Hugo, comme s’il venait de laisser les outils du tailleur de pierre ; et lorsque Sacha Guitry vint à l’hôtel Biron pour le filmer², il reprit le marteau et le ciseau afin d’avancer la grande Ariane allongée. Et c’est encore Guitry qui, racontant une rencontre avec Rodin dans un entretien radiophonique, décrit ses mains, « des mains d’onction, des mains chirurgiennes, délivrant la nature des chefs-d’œuvre qu’elle contient », comme disait la polémiste Séverine ; des mains capables de suggérer en un instant la plus belle sculpture, une sculpture éphémère toutefois puisqu’elles n’avaient modelé que le vide. Pourtant, chaque fois que Rodin eut à représenter la sculpture, il rejeta tout ce qui pouvait rappeler qu’il s’agissait d’un métier manuel, pour mettre l’accent soit sur l’inspiration, soit sur l’acte créateur. Le sculpteur se rapproche ainsi du poète : au linteau de La Porte de l’Enfer, Le Penseur est-il Dante ou Rodin ?

L’artiste dont la matière reçoit sa forme et son sens est en effet comparable au Dieu créateur. Après Falconet, Daumier, Gérôme et tant d’autres, Rodin l’affirma à plusieurs reprises, avec des groupes comme Le Sculpteur et sa Muse, Vulcain et Pandore, Pygmalion et Galatée... Le rôle de l’artiste est-il autre que de donner vie à une forme en percevant son message ? On sait qu’une fois la grande période de création de La Porte de l’Enfer terminée, Rodin procéda de plus en plus souvent par assemblage, se contentant bien souvent de trouver des relations nouvelles entre

1. Cf. Hélène Marraud, Rodin. La main révèle l’homme, éditions du musée Rodin, 2005.
2. Sacha Guitry, Ceux de chez nous, 1914-1915.

The Mind and the Hand

Labour or workmanship, the hand that carves or models is the sculptor’s privileged instrument¹: for the photographer Dornac, in 1898, Rodin posed next to the marble of Victor Hugo, as if he had just left the tools of the stone-cutter; and when Sacha Guitry came to the Hôtel Biron to film him², the artist took up the hammer and chisel again to make progress on the great elongated Ariane. And when Sacha Guitry met Rodin during a radio interview, he quoted Séverine the polemicist who described his hands, ‘hands of unction, surgeons’ hands, setting nature free from the masterpieces it contains’, hands capable of suggesting the most beautiful sculpture in an instant, an ephemeral sculpture however, since they had modelled nothing but emptiness. And yet, whenever Rodin had to depict sculpture, he rejected anything that might remind us that it was a manual craft, instead emphasising either inspiration or the creative act. In this way, the sculptor became closer to the poet: on the lintel of The Gates of Hell, is The Thinker Dante or Rodin?

The artist from whom matter receives its form and meaning is indeed comparable to the Creator God. Following in the footsteps of Falconet, Daumier, Gérôme and many others, Rodin affirmed this on several occasions, with groups such as The Sculptor and his Muse, Vulcan and Pandora, Pygmalion and Galatea... Is the artist’s role anything other than to give life to a form by perceiving its message? We know that once the great creative period of The Gates of Hell was over, Rodin increasingly resorted to assemblage, often content to find new relationships between bodies modelled years before: “Often a single figure takes form under his

1. Cf. Hélène Marraud, Rodin. La main révèle l’homme, éditions du musée Rodin, 2005.
2. Sacha Guitry, Ceux de chez nous, 1914-1915.

des corps modelés des années auparavant : « Souvent une seule figure naît de ses mains, et il ne peut comprendre le sens de cette figure : ses lignes semblent demander quelque chose, réclamer d’être complétées. Il la laisse donc de côté jusqu’au jour où, la remarquant parmi d’autres embryons de formes, il découvre qu’elle peut s’assembler à un autre fragment lui aussi demeuré sans signification : voici soudain une composition, l’esprit a pénétré la terre, la vie a donné naissance à l’âme³. » La définition du sujet n’intervient en effet, dans bien des cas, qu’après la réalisation de l’œuvre, mais ce choix, même postérieur à la création de l’œuvre, même suggéré par d’autres, reste significatif de la conception qu’avait Rodin du rôle du sculpteur. Au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1895, La Pensée (marbre, Paris, musée d’Orsay) en témoignait de façon imagée : il s’agit d’une simple tête émergeant d’un bloc laissé à l’état brut, que l’on peut interpréter comme une image de la pensée dominant la matière. Victor Peter, le praticien, avait en effet laissé le bloc intact car il ne savait pas comment devait être traité le buste. Ayant terminé la tête, il fit venir Rodin qui, mis en présence de l’œuvre, trouva admirable le contraste entre la perfection du visage et la partie inférieure tout juste épannelée, et décida donc de laisser l’ensemble tel quel. Jamais Rodin ne part en effet d’une idée préconçue ; il ne s’agit pas pour lui de donner corps à une idée, mais de reconnaître les qualités d’expression d’une forme. Le sculpteur apparaît ainsi comme un prophète seul capable de révéler une vérité cachée au commun des mortels.

La sculpture est cependant un métier physique, souvent dur, dans lequel le rapport aux matériaux joue un rôle essentiel. En revanche, de la façon dont la pratiquait Rodin, ce n’était pas un métier solitaire : même si les photographies anciennes montrent son atelier presque toujours désert, loin d’être le seul à intervenir, il était au contraire entouré de nombreux collaborateurs.

3. Arthur Symons, “Rodin”, *Fortnightly Review*, juin 1902, p. 963 à 966.

hands, and he cannot understand what the figure means : its lines seem to will something , and to ask for the completion of their purpose. He puts it aside, and one day, happening to see it as it lies among other formless suggestions of form, it groups itself with another fragment, itself hitherto unexplained ; suddenly there is a composition: the idea has penetrated the clay, life has given birth to the soul³.” In many cases, the subject was not defined until after the work had been completed, but this choice, even after the work had been created, even if it was suggested by other people, was still indicative of Rodin’s conception of the sculptor’s role. At the Salon de la Société nationale des beaux-arts in 1895, La Pensée [Thought] (marble, Paris, Musée d’Orsay) showed this in a graphic way: it is a simple head emerging from a block left in its raw state, which can be interpreted as an image of thought dominating matter. Victor Peter, the practitioner, had left the block intact because he didn’t know how the bust should be treated. Once he had finished the head, he sent for Rodin who, when confronted with the work, found the contrast between the perfection of the face and the lower part, which had just been flayed, admirable, and decided to leave it as it was. Rodin never started from a preconceived idea; for him, it was not a question of giving substance to an idea, but of recognising the expressive qualities of a form. The sculptor thus appears as a prophet, the only one capable of revealing a truth hidden from ordinary mortals.

However, sculpture is a physical profession, often hard work, in which the relationship with materials plays an essential role. On the other hand, in the way that Rodin practised it, it was not a solitary profession: even if old photographs show his studio almost always deserted, far from being the only one involved, he was on the contrary surrounded by numerous collaborators.

3. Arthur Symons, “Rodin”, *Fortnightly Review*, June 1902, p. 963 à 966.

Parmi ceux-ci, les plus importants sont le praticien, dans le cas du marbre, et le fondeur s’il s’agit de fonte, car tous deux ont une influence sur l’aspect définitif de l’œuvre. Dans le cas du bronze, celle-ci joue surtout sur la patine puisque le métal en fusion est coulé à l’intérieur d’un moule parfaitement fidèle, par définition, au modèle remis par l’artiste. C’est la raison pour laquelle il est possible, après la mort de ce dernier, de continuer à produire des « bronzes originaux » alors que des marbres posthumes ne pourraient être, au mieux, qualifiés que de « reproductions ».

Quoique les grandes fonderies actuelles soient des lieux de haute technicité, la fonte aux techniques millénaires, la fonte dont le feu demeure l’un des acteurs essentiels, garde un caractère magique que les images de Jean Yves Cousseau nous restituent ici. Le cœur du processus est en effet constitué par la réalisation, au terme de multiples étapes qui font se succéder des empreintes positives et négatives, d’une sculpture tout aussi étonnante que celle que Sacha Guitry vit Rodin modeler dans l’air, car elle se définit par le vide, ce vide que viendra remplir le bronze lors de la coulée. La fonte prit son essor au ^{xix}^e siècle : grâce au développement des techniques industrielles appliquées à l’art, et en particulier des procédés de réduction inventés par Achille Collas et Frédéric Sauvage, le bronze pénétra alors dans tous les intérieurs, assurant la fortune de maisons comme Susse, Barbedienne ou Thiébaut qui diffusaient, en nombre illimité, des reproductions, généralement réduites, des œuvres anciennes ou contemporaines les plus célèbres. Comprenant le profit qu’ils pouvaient en espérer, la plupart des sculpteurs n’hésitèrent pas à signer des contrats avec elles. Cependant le bronze restait également un matériau noble que les mêmes artistes pouvaient choisir pour la réalisation de leurs œuvres, de préférence au marbre, ainsi que les y incitait l’exemple des maîtres de la Renaissance italienne. À quelques exceptions près, Rodin garda le contrôle sur la fonte de ses œuvres ; comme avant lui Barye ou Carpeaux, il fut son propre éditeur mais sans que cela prenne une forme institutionnalisée. En effet il aimait le bronze, « toujours plus avantageux, dit-il, pour ma sculpture car il garde mieux mon modelé » (à Fritz Mackensen,

The most important of these were the practitioner, in the case of marble, and the founder in the case of cast metal, both of whom had an influence on the final appearance of the work. In the case of bronze, the influence is mainly on the patina, as the molten metal is cast inside a mould that is, by definition, perfectly faithful to the model provided by the artist. This is why it is possible, after the artist’s death, to continue to produce ‘original bronzes’, whereas posthumous marbles can at best only be described as ‘reproductions’.

Although today’s major foundries are highly technical facilities, the casting techniques that go back thousands of years, and in which fire remains one of the key players, retains a magical quality that Jean Yves Cousseau’s images capture for us here. The heart of the process lies in the creation, at the end of multiple stages in which positive and negative impressions follow one another, of a sculpture that is just as astonishing as the one that Sacha Guitry saw Rodin modelling in the air, because it is defined by emptiness, an emptiness that the bronze will fill when it is poured. Casting took off in the 19th century: thanks to the development of industrial techniques applied to art, and in particular the reduction processes invented by Achille Collas and Frédéric Sauvage, bronze reached every interior, ensuring the fortunes of companies like Susse, Barbedienne and Thiébaut, which distributed unlimited numbers of reproductions, usually in miniature, of the most famous ancient or contemporary works. Most sculptors were quick to sign contracts with these firms, realizing the profits they could expect. However, bronze also remained a noble material that the same artists could choose for the creation of their works, in preference to marble, as the example of the masters of the Italian Renaissance encouraged them to do. With a few exceptions, Rodin retained control over the casting of his works; like Barye and Carpeaux before him, he was his own publisher, but without this taking on an institutionalised form. In fact, he loved bronze, “always more advantageous”, he said, “for my sculpture because it retains my modelling better” (to Fritz Mackensen, December 29, 1911), to the point of not hesitating to use