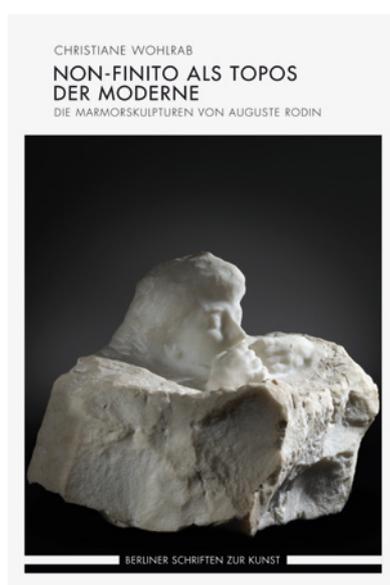


Christiane Wohlrab

Non-finito als Topos der Moderne. Die Marmorskulpturen von Auguste Rodin

François Blanchetière & Marthje Sagewitz



Paderborn : Fink, 2016, 385 pages

Les marbres de Rodin forment un corpus tout à fait particulier dans l'œuvre énorme du sculpteur ; leur nombre est actuellement évalué à 450 environ, et leur historiographie est plus complexe qu'on ne pourrait le penser. S'ils ont joui d'un considérable prestige du vivant de l'artiste, ils ont ensuite connu une longue période de désintérêt, voire de mépris, inaugurée dans les années 1920 par les thuriféraires de la taille directe et durablement prolongée par les critiques et historiens de l'art tenant de l'approche moderniste du « *truth to material* ». C'est dans ce contexte que la modernité de Rodin a été réaffirmée – et en fait totalement repensée – par une génération de chercheurs qui émergea dans les années 1950, en particulier J. A. Schmall gen. Eisenwerth en Allemagne¹ et Albert E. Elsen aux États-Unis.² La grande richesse des concepts de fragment et d'assemblage, en tant que moteurs de la création rodinienne, a dès lors porté l'attention sur les œuvres en terre et en plâtre, comme l'exprime brillamment le bref essai « Rodin » de Leo Steinberg, paru en

1963³ et traduit en français sous le titre révélateur *Le Retour de Rodin*.⁴ En ce qui concerne les bronzes, c'est-à-dire la part de l'œuvre la plus visible dans les musées et sur le marché de l'art, Antoinette Le Normand-Romain a publié en 2007 *Rodin et le bronze*,⁵ une irremplaçable somme de connaissances devenue rapidement l'ouvrage de référence sur l'artiste.

Les marbres, quant à eux, n'ont fait l'objet que de rares études spécifiques. Daniel Rosenfeld, un étudiant d'Albert E. Elsen, a soutenu en 1993 une thèse commencée dans les années 1970, intitulée *Rodin's Carved Sculpture* ; elle contient un catalogue raisonné malheureusement limité aux sujets créés avant 1900, et n'a jamais été publiée. Le musée Rodin, pour sa part, a édité le catalogue des marbres de sa collection en 1987, et a mis en valeur ce corpus dans l'exposition « Rodin. La Chair, le marbre » en 2012. Les recherches menées pour cette importante exposition ont permis d'initier la préparation d'un catalogue raisonné des œuvres en marbre et en pierre, qui reste pour le moment inachevé.

Il faut donc se réjouir que la thèse consacrée par Christiane Wohlrab aux marbres de Rodin, soutenue en 2011 à l'université Humboldt de Berlin, ait pu être publiée. Elle s'inscrit dans une sorte de tradition allemande d'étude à la fois philosophique et

sensible de l'œuvre de Rodin, qui a trouvé dans les marbres un terrain de réflexion privilégié, de Georg Simmel à Günther Anders, en passant par Rainer Maria Rilke. Le titre choisi, *Non Finito als Topos der Moderne*, n'est pas sans faire référence à celui des plus fameux travaux de Schmolgen. Eisenwerth, *Der Torso als Symbol und Form* (le fragment comme symbole et comme forme) et *Das Unvollendete als künstlerische Form* (l'inachevé comme forme artistique). À la suite de Daniel Rosenfeld, Christiane Wohlrab cherche à montrer que les marbres permettent en fait d'identifier « une modernité alternative à celle identifiée par Steinberg » (p. 12). Elle s'appuie pour cela sur le concept de *non-finito*, rattaché à l'esthétique de l'esquisse, qui suppose la visibilité des traces du travail et permet, par son caractère incomplet, la suggestion d'une forme plutôt que d'imposer au spectateur le caractère « fermé » d'une œuvre méticuleusement finie. Cette approche trouve un écho dans l'étude récente de Petra Bierwirth sur les dessins de Rodin : *Bilder der Seele – Auguste Rodins Zeichnungen im Kontext der goncourtschen « Ästhetik der Skizze » und des Symbolismus* (Images de l'âme – Les dessins d'Auguste Rodin dans le contexte de l'« esthétique de l'esquisse » des Goncourt et du symbolisme).⁶

Christiane Wohlrab commence par remonter aux origines de la notion de *non-finito*, dans l'interprétation des œuvres inachevées de Michel-Ange avancée notamment par Vasari, qui fait de ces formes cherchant à se dégager de la masse du marbre des symboles de la lutte entre l'esprit et la matière, entre le vivant et l'inerte. La réception de Michel-Ange au XIX^e siècle va ensuite conditionner en partie celle de Rodin, qui s'approprie le *non-finito* comme un effet plastique prémédité, réalisé avec un sens très accusé du matériau, et donc bien distinct de l'inachevé, qui n'est que le résultat fortuit d'une interruption du travail. L'auteur poursuit en analysant la « théorie artistique » de Rodin en lien avec ses méthodes de création, pour montrer comment le « processus sculptural » s'inscrit dans la forme, au point que la genèse de la sculpture devienne souvent le sujet même de l'œuvre. La démonstration se fonde sur l'étude de plusieurs œuvres importantes dans l'émergence du *non-finito*, notamment *l'Orphée et Eurydice* du Metropolitan Museum, ou les divers exemplaires de *La Pensée*, de *La Main de Dieu*, de *Pygmalion* et *Galatée*. Les marbres de Rodin sont ensuite replacés dans le contexte de l'impressionnisme, du symbolisme, et enfin des avant-gardes, par l'étude de leur influence sur plusieurs artistes des générations suivantes.⁷ Certains d'entre eux se réfèrent plus ou moins directement à ces œuvres, comme Max Klinger, Constantin Brancusi, ou Wilhelm Lehmbruck ; d'autres cherchent à s'en distinguer et à réinterpréter le *non-finito*, à l'image d'Alexander Archipenko, Bernhard Hoetger ou Henry Moore.

Le plan adopté s'avère très convaincant, et le discours est servi par une langue claire et précise. Les deux résumés en anglais et en français sont conséquents (plus de dix pages chacun), ce qui permettra à des lecteurs non germanophones de se faire une idée du propos développé par l'auteur. Le riche catalogue placé en annexe est quant à lui un fort bel outil, dont la pertinence s'impose à mesure qu'on le parcourt. Vingt-deux sujets sont présentés, qui comprennent chacun une ou plusieurs œuvres : si *Galatée*, *Orphée et Eurydice* ou encore *L'Homme et sa Pensée* sont des marbres uniques, la mise en relation des différents exemplaires de *Fugit Amor*, *Mme Fenaille*

ou *Puvis de Chavannes*, par exemple, démontre de manière très éloquente l'importance croissante du *non-finito*. Il aurait cependant été intéressant de nuancer un peu le discours en apportant quelques contre-exemples, car il existe également des marbres dont le traitement stylistique, exempt de l'effet de *non-finito*, suggérerait une datation dans les années 1890, alors que l'on sait qu'ils ont été taillés après 1900. C'est le cas notamment d'une belle *Faunesse debout* conservée au Palais des Beaux-Arts de Lille, exécutée en 1907 pour le collectionneur Maurice Masson, qui demanda expressément qu'elle fût « non pas [...] enveloppée, mais maigre et nerveuse, comme le modèle exact qui a servi pour le bronze ». ⁸ Il s'agit donc d'une exception confirmant la règle, tant il était évident à cette date qu'un marbre de Rodin avait une forme « enveloppée », terme évoquant le surplus de matière laissé à la surface du marbre par rapport au modèle en plâtre. Ce phénomène, qui est souvent assimilé trop rapidement au *non-finito*, aurait mérité une analyse spécifique, de même que le caractère très graphique des traces d'outils laissées – ou plutôt soigneusement placées, graduées en fonction d'effets visuels précisément conçus – à la surface du marbre.

Ces modestes réserves n'enlèvent rien à la grande qualité de l'étude de Christiane Wohlrab, qui parvient à placer l'œuvre en marbre de Rodin dans son contexte, entre ses racines plongeant dans le XIX^e siècle et les perspectives ouvertes pour l'art moderne. Trop peu regardé, analysé et théorisé jusqu'ici, ce corpus se révèle décidément aussi intéressant et important que le reste de l'œuvre de cet artiste exceptionnel.

- 1 J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Der Torso als Symbol und Form. Zur Geschichte des Torso-Motivs im Werk Rodins*, Baden-Baden : Bruno Grimm, 1954.
- 2 Albert E. Elsen, *Rodin's Gates of Hell*, Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, 1960 et *Rodin Rediscovered*, Washington : National Gallery of Art, 1981.
- 3 Leo Steinberg, *Rodin: Sculptures and Drawings*, New York : Charles E. Slatkin Galleries, 1963.
- 4 Leo Steinberg, *Le Retour de Rodin*, Paris : Macula, 1991.
- 5 *Rodin et le bronze. Catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin*, 2 tomes, Paris : Musée Rodin, RMN, 2007.
- 6 Petra Bierwirth, *Bilder der Seele – Auguste Rodins Zeichnungen im Kontext der goncourtischen « Ästhetik der Skizze » und des Symbolismus*, Hildesheim : Olms, 2018.
- 7 Resituant les œuvre en marbre de Rodin dans une ambivalence de réception entre fascination et émancipation, l'auteure s'inscrit dans la thématique de l'exposition *Oublier Rodin* présentée en 2009 au musée d'Orsay et élargit remarquablement la piste proposée par les commissaires de cette exposition, puisque les marbres n'y étaient guère présents
- 8 Propos de Maurice Masson rapportés par le secrétaire de Rodin ; Paris, archives du musée Rodin.