

LE NON FINITO: UNE RÉFLEXION SUR L'INACHÈVEMENT

TEXTE RÉDIGÉ À PARTIR DE Magnien, Aline, « Verissima manus », p. 13-27; Wohlrab, Christiane, « Rodin et le non finito », p. 97-107, in *Rodin, La chair, le marbre*, cat. exp., musée Rodin, 8 juin 2012 - 3 mars 2013, Paris, Éditions du musée Rodin / Hazan, 2012. **ALINE MAGNIEN** est conservateur en chef du Patrimoine et chef du service des collections du musée Rodin. **CHRISTIANE WOHLRAB** est chercheur. **NB** L'astérisque précède le titre d'une œuvre signifie que celle-ci fait l'objet d'une notice dans le chapitre « Choix d'œuvres pour une visite ».

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

LE NON FINITO CHEZ MICHEL-ANGE

Giorgio Vasari, théoricien de la Renaissance, est à l'origine de cette expression, qu'il emploie à propos des sculptures inachevées de Michel-Ange. Christiane Wohlrab nous éclaire sur cette origine et sur le retentissement de la célébration, en 1875, du quatre centième anniversaire de la naissance du grand artiste florentin. Rodin n'échappe pas à l'interprétation qui domine alors, et qui attribue aux œuvres inachevées de Michel-Ange l'expression tragique de la condition humaine. Cependant, par une appropriation toute personnelle: « Ce qui chez Michel-Ange n'est pas encore terminé, devient chez Rodin un principe de création, qu'il emploie avec méthode et dont il exacerbe la composante métaphorique⁶ ».

⁶ Wohlrab, Christiane, « Rodin et le non finito », *Cat. exp.*, 2012, p. 104-105.

« Les sculptures inachevées de Michel-Ange, déjà louées par Giorgio Vasari, même si la théorie de l'art romantique fut la première à considérer le *non finito* comme une catégorie esthétique, sont un précédent historique important pour le *non finito* de Rodin. L'un des traits de l'époque de Rodin est cet engouement pour les *prigioni* de Michel-Ange, les six Prisonniers ou Esclaves plus ou moins finis, dont deux, sculptés à Rome en 1513-1515, sont conservés aujourd'hui au musée du Louvre et quatre, commencés à Florence à partir de 1519 mais nettement moins achevés, se trouvent toujours dans cette ville, à la Galleria dell'Accademia. *L'Esclave s'éveillant* est celui qui fut laissé le plus à l'état brut. Alors que le torse, les avant-bras et les cuisses sont finis et lissés, la tête, les mains et les pieds restent cachés dans la gangue à peine dégrossie, la *bozza*. Le corps musclé semble chercher de toutes ses forces à s'arracher au bloc cubique grossier. Aujourd'hui encore, sa posture passe pour exprimer la révolte

contre la résistance que lui oppose la matière inerte, alors qu'il est en train d'accéder à l'existence et à la conscience. Le quatre centième anniversaire de la naissance de Michel-Ange, en 1875, suscita une série de publications dans les revues d'art françaises, notamment un article du sculpteur néo-classique Eugène Guillaume dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Il y décrit les Esclaves comme des personnages tragiques, rebelles, qui semblent vouloir échapper à leur état d'ébauche, à cette sorte de prison, afin de vivre pleinement. Le texte de Guillaume reflète l'interprétation de Michel-Ange au XIX^e siècle, cette admiration du *non finito*, considéré aussi comme un rappel de la douloureuse condition humaine. [...] Rodin fut influencé par cette interprétation pathétique de Michel-Ange, ce dont témoignent ses remarques à Paul Gsell sur les Esclaves du Louvre: "souffrance, dégoût de la vie, lutte contre les chaînes de la matière, tels sont les éléments de son inspiration" et ailleurs, où il déclare que les figures de Michel-Ange

possèdent une “mélancolie qui envisage la vie comme un provisoire auquel il ne convient pas de s’attacher”. Lors du séjour de Rodin à Florence au printemps 1876, les Esclaves florentins se dressaient encore aux quatre coins de la grotte artificielle dans le jardin de Boboli, où ils tenaient lieu de piliers, ce qui mettait particulièrement en valeur la forme s’extrayant de la pierre inorganique, le passage de la nature à l’art. Ils semblaient vouloir s’arracher à la matière informe, sans y parvenir complètement. Aucun document ne permet d’affirmer si

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

LES FORMES PLURIELLES DU NON FINITO CHEZ RODIN

Le *non finito* chez Rodin n’est ni le fait du hasard, ni le résultat d’un travail inabouti. Évoquant ⁷ *Ariane* datée de 1905, dont l’aboutissement précisément se révélait problématique du fait de l’inadéquation du bloc à la forme souhaitée, Rodin affirme : « Mes modelés essentiels y sont, quoiqu’on en dise et ils y seraient moins si je “finissais” davantage en apparence. Quant à polir et repolir des doigts de pied ou des boucles de cheveux, cela n’a aucun intérêt à mes yeux ⁸ ».

L’intérêt en effet est ailleurs. Assumé dès l’origine au sein d’une esthétique illusionniste, l’inachèvement atteint graduellement une dimension métaphysique en introduisant, par des moyens non narratifs, une réflexion sur le temps et sur le vivant dans l’espace de la sculpture. Le traitement du matériau devient le signifiant de qualités temporelles, tandis que le matériau lui-même, à l’instar d’un organisme vivant, semble sécréter la forme qu’il génère. Ces nuances et variations incitent à parler de formes plurielles du *non finito* chez Rodin et à tenter d’en dresser un rapide panorama. Présentées ici dans un ordre chronologique inspiré du parcours de l’exposition, ces formes coexistent parfois et ne se succèdent pas de façon strictement linéaire.

LE NON FINITO, EFFET PLASTIQUE ET MÉTAPHORIQUE

Les surfaces à peine ébauchées se limitent d’abord au socle et jouent du « charme mystérieux de l’inachevé ⁹ ». Le *non finito* s’attache dans ce premier temps à représenter sommairement l’environnement de la figure : le rocher, le nuage, l’étoffe ou la fourrure, suggérée par de légères traces de gradine, font ressortir par contraste le lissé et la sensualité de la peau. ¹⁰ *La Danaïde* peut être citée comme exemple de cette recherche. Le musée Rodin compte parmi ses archives de nombreux articles louant ces effets de contraste dans le portrait de ¹¹ *Madame Morla-Vicuña*, où « une merveille de chair délicate émerge d’un bloc mystérieusement dégrossi ». La dimension symbolique ici fait écho à l’effet plastique : « Le sentiment n’est pas sans être quelque peu douloureux, comme s’il était pénible à l’être qui sort tout formé d’un bloc de marbre de quitter l’inconscience de la matière pour entrer dans la conscience de la vie ¹² ».

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

Le marbre se trouve peu à peu investi de la puissance d’une *materia prima* ¹³ génératrice de forme. Cet effet se manifeste alors plastiquement par un changement d’échelle. La proportion entre la figure et le bloc s’inverse. Le traitement des formes, de moins en moins contrasté, confère à

⁷ *Ibid.*

⁸ « Pensée », *La Revue des revues*, p. 607, (AMR, dossier C. Mauclair). Cité par Aline Magnien et Hélène Marraud, *Cat. exp.*, 2012, p. 210.

⁹ Anonyme, *Le Temps*, 14 juin 1888 (AMR, dossier 1888 Paris, Salon des Artistes Français). Cité par Christiane Wohlrab, « Rodin et le *non finito* », *Cat. exp.*, 2012, p. 97.

¹⁰ Anonyme, *Journal de Rouen*, 15 juin 1888. Cité par Christiane Wohlrab, « Rodin et le *non finito* », *Cat. exp.*, 2012, p. 98.

¹¹ Schmolli dit Eisenwerth J. A., « Der Torso als Symbol und Form. Zur Geschichte des Torso-Motivs im Werk Rodins », *Rodin-Studien. Persönlichkeit, Werke, Wirkung, Bibliographie*, Munich, Prestel, 1983, p. 117. Cité par Christiane Wohlrab, « Rodin et le *non finito* », *Cat. exp.*, 2012, p. 98.

l'ensemble une impression de flou (*sfumato* ²²). «Plastiquement agencées avec fluidité, les transitions entre la figure et la pierre, entre la surface figurative et non figurative, accompagnent le passage entre le tangible et l'insaisissable [...]». Comme le précise Christiane Wohlrab, le *non finito* aide à illustrer la métamorphose, c'est-à-dire la transformation, dans le temps, de l'état ou de la matière: «Rodin réussit à représenter des formes hybrides qui oscillent entre la matière cristalline et minérale et le corps vivant et organique, et cela dans le marbre, matière classique et propre à des finitions très poussées». En exprimant un état transitoire, le *non finito* introduit une zone d'indécision dans l'interprétation du mouvement qui anime la matière: la figure émerge-t-elle? ou bien est-elle en train de s'enliser inexorablement? Est-elle en état d'éveil ou d'endormissement? De pré-conscience ou d'agonie? →ILL. 11. À moins que cet état ne symbolise «un domaine de l'absence, de la négation ou de la non-conscience». Ce phénomène engage le regard du spectateur, son pouvoir d'imagination et l'invite à jouer avec sa perception de l'œuvre.

Le matériau porte en lui un potentiel de vie qu'une puissance créatrice, comme celle de Dieu – ou encore celle de l'artiste, peut révéler. *La Main de Dieu*, agrandie à échelle monumentale, en donnant naissance à deux petites formes organiques issues de la matière brute, dévoile la dimension mythique du phénomène. Le polissage, poussé très loin, accentue le contraste entre la brillance de la main et le bloc laissé brut dont elle semble jaillir. Connu également sous le titre *La Création*, le groupe représente la genèse d'Adam et Ève, «corps enlacés nés de la terre par la volonté divine».

Mais cette main divine n'est autre que celle de Pierre de Wissant, l'un des *Bourgeois de Calais* créé par Rodin: «Ainsi l'artiste figure-t-il la main du Créateur par une main qu'il a lui-même créée, et qui métaphoriquement peut être vue comme la sienne». Adam et Ève naissent à la vie «comme naissent de la main du sculpteur les images que son imagination suscite» [CAT. 32, P.1801]. Déjà, dans *Galatée* (dit aussi *La Jeunesse*), présentée dans l'exposition qui réunissait Rodin et Monet en 1889, le demi engagement de la figure dans le marbre renvoyait à l'un des mythes fondateurs de la sculpture, qui donne à l'artiste le pouvoir de faire naître la vie sous ses doigts.



→ILL. 11. AUGUSTE RODIN
LA CONVALESCENTE
1907?, vers 1914?,
marbre, praticiens Jean-Marie Mengue,
Auguste Rodin, Émile Matrucot,
49 x 74 x 55,4 cm
Paris, musée Rodin, S. 1016.
© Musée Rodin, Paris, ph. C. Baraja

²² Voir le lexique.

²³ Galerie Georges Petit, Paris 1889. Cité par François Blanchetière, *Cat. exp.*, 2012, p. 146.

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

Les figures s'enfoncent de plus en plus dans la pierre et semblent fusionner avec le bloc. Les espaces vides se ferment. La forme globale se densifie peu à peu. Les deux versions de *Fugit Amor* →ILL. 12, 13 présentées dans l'exposition offrent un exemple intéressant pour appréhender la notion du temps à travers le traitement du matériau. Le groupe de *Fugit Amor*, probablement inspiré par l'histoire de Paolo et Francesca, figure par deux fois dans *La Porte de l'Enfer*. Rodin donne une vision dramatique de ce sujet célèbre évoqué par Dante au chant 5 de «L'Enfer»: les amants maudits sont emportés par des bourrasques qui jamais ne les laissent en paix. François Blanchetière explique [CAT. 18, P.146] par quels jeux plastiques les deux versions apportent une perception totalement différente de cette dimension temporelle. Dans la première version en marbre datée de 1892-1894 les figures, au modelé assez précis, sont nettement séparées du bloc qui les porte. Le groupe, proche du bronze présenté en 1889 durant l'exposition commune de Monet et de Rodin, permet de retrouver l'écho d'un commentaire tout empreint d'inspiration baudelairienne, livré par Octave Mirbeau: «[...] horizontal et vibrant comme une flèche qui déchire l'air, la face cruelle, inexorable, la Femme est emportée à travers l'espace. Elle est belle de cette inétreignable beauté qu'ont les chimères que nous poursuivons et les rêves que nous n'atteindrons jamais ²³». Au-delà de cette évocation symboliste, où domine l'ambiguïté des rapports entre hommes et femmes, on note la sensation de flèche «qui déchire l'air», induite par l'effleurement entre le groupe formé par le couple et le marbre. La version ultérieure est moins aérienne. Dans ce second *Fugit Amor*, dit aussi *La Sphynge* réalisée vers 1910 [CAT. 56, P.212] le modelé est plus enveloppant, ménageant des transitions douces entre les plans plutôt que des ruptures marquées. Cette évolution esthétique

fait suite aux recherches de Rodin, qui souhaite à la fin des années 1890 voir la lumière «ruisseler» à la surface de ses œuvres: il évite dès lors les creux trop profonds et les parties trop en saillie, afin de limiter les contrastes de valeur. Les personnages de cette version semblent s'enfoncer, ou émerger doucement du bloc de pierre, ce qui modifie radicalement l'expression du groupe. Tandis que dans la version antérieure prévalait une impression de dynamisme, «quelque chose de lourd et de lent semble ici avoir suspendu le temps autour de ce couple étrange». L'enlacement des deux amants s'en trouve renforcé. «Ils ne se poursuivent plus à travers l'espace, bousculés par les vents, mais semblent sur le point de fusionner».

Après 1900, dans des œuvres comme *Adam et Eve* [CAT. 41, P. 196] ou *La Terre et la Lune* [CAT. 26, P. 166], l'informe l'emporte de loin sur la partie figurative. «Certains éléments inachevés s'émancipent désormais et semblent véritablement ne se référer qu'à eux-mêmes». Ces formes abstraites, sans fonction, et disproportionnées, deviennent parties intégrantes de la statue. La partie non figurative gagne du terrain. Les éléments narratifs, quand ils ne sont pas supprimés, disparaissent sous la surface inachevée.

LE NON FINITO COMME GERMINATION

L'idée d'une puissance en germination au sein de la matière, l'animant d'une poussée de l'intérieur vers l'extérieur, confère au *non finito* une nouvelle valeur. Il ne s'agit plus seulement de révéler «la figure dans le bloc». Il ne s'agit pas non plus de mettre en application la science du modelé si chère à Rodin, dont le principe impose de ne jamais voir les formes «en étendue mais en profondeur¹⁴», facilitant ainsi l'expression d'une vérité qui semble s'épanouir «comme la vie même¹⁵». La forme et la matière s'unissent dans un nouveau principe métaphysique. La forme advient comme un organisme se crée, comme si le marbre poussait. Cette image biologique s'exprime dans *La Convalescente* mais aussi dans le portrait de ¹⁶Madame Fenaille ou ¹⁷Pierre Puvis de Chavannes. Pour Aline Magnien, ce mouvement d'émergence de la forme permet d'établir un lien avec l'Art Nouveau :

«Le biologique, sous sa forme végétale, n'est pas simplement un motif ornemental mais un mode de production, caractérisé par la poussée de l'intérieur vers l'extérieur. [...] Créer comme la nature, c'est créer comme les plantes par développement interne ou comme les coquillages, par sécrétion». *La Femme-poisson* [CAT. 48, P. 202] témoigne de cette hybridation des règnes et des espèces. Paul Valéry a théorisé cette conception de la création artistique. Nous trouvons, dit-il, dans l'apparence d'un cristal, d'une fleur ou d'une coquille «le semblant d'une intention et d'une action qui les eût façonnées à peu près comme les hommes savent faire, et cependant l'évidence de procédés qui nous sont interdits et impénétrables¹⁶». «Nous pouvons imiter ces formes singulières», poursuit Paul Valéry, «nous ne concevons pas leur formation». Ce que nous appelons «la perfection dans l'art» relèverait peut être, selon lui, du «sentiment de désirer ou de trouver, dans une œuvre humaine, cette certitude dans l'exécution, cette nécessité d'origine intérieure, et cette liaison indissoluble de la figure avec la matière que le moindre coquillage [nous] fait voir». Rodin se rapproche de cette rêverie créatrice et nombre d'artistes du xx^e siècle s'inscrivent dans cette mouvance «à la fois philosophique et esthétique» qui conduit à privilégier le matériau. Le matériau comme «milieu d'immanence» qui réunit «la forme avec l'informe, avec la matière, avec le contenu, avec le symbole», acquiert jusqu'à l'équivalence d'un matériau liquide. On ne peut manquer d'évoquer à cette occasion l'existence de nombreux dessins de Rodin, produits pendant la même période¹⁷. → ILL. 14

En conclusion, Aline Magnien rappelle que «dans la pensée classique, le rôle de l'artiste est de conduire le matériau vers la transparence en l'effaçant derrière la forme: en minimisant la place



→ ILL. 12. AUGUSTE RODIN
FUGIT AMOR
(détail), vers 1885, marbre, (sans doute 1892-1894),
praticien inconnu, 51 x 72 x 38 cm
Paris, musée Rodin, S. 1154.
© Musée Rodin, Paris, ph. C. Baraja



→ ILL. 13. AUGUSTE RODIN
FUGIT AMOR
vers 1885, marbre (vers 1910),
praticien inconnu, 62 x 105 x 43,3 cm
Paris, musée Rodin, S. 1396.
© Musée Rodin, Paris, ph. C. Baraja

¹⁴ Rodin, Auguste, *L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset, 1911, réédition 2005, p. 41.

¹⁵ *Ibid.*, p. 42.

¹⁶ Valéry, Paul, «L'homme et la coquille», *Variété, Études philosophiques*, Paris, Gallimard, 1957. Cité par Aline Magnien, «Verissima manus», *Cat. exp.*, 2012, p. 19-21.

¹⁷ *La saisie du modèle, Rodin, 300 dessins, 1890-1917*, cat. exp., musée Rodin, 18 novembre 2011 - 1^{er} avril 2012, Paris, Éditions du musée Rodin / Nicolas Chaudun, 2011. Dossier documentaire «La saisie du modèle, Rodin, 300 dessins, 1890-1917», musée Rodin, service du développement, secteur des publics, janv. 2012, en ligne sur le site du musée Rodin.

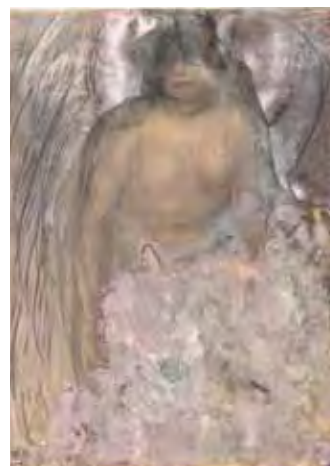
de cette dernière, comme on le voit dans ses dernières œuvres, au profit d'une très forte présence du matériau, Rodin renonce à cette conception et à ce classicisme, voire à cet académisme que l'on a parfois dénoncé dans ses marbres», soulignant: «Et c'est là le point essentiel».

FINITO... OU NON FINITO? LE TRAVAIL DES CHERCHEURS

Le travail de recherche des conservateurs, en s'appuyant sur des documents d'archive et sur l'observation attentive des œuvres permet de construire des hypothèses ou d'affirmer des certitudes, toujours conditionnées cependant par l'état actuel des connaissances. La notice du catalogue dans laquelle Aline Magnien analyse la relation entre le marbre et la maquette en plâtre *Le Jour et La Nuit* illustre bien cette démarche → **ILL. 15, 16**: «On sait peu de choses du groupe *Le Jour et La Nuit*: le titre renvoie à une dichotomie, que l'on peut qualifier de symboliste, des deux grandes puissances qui rythment nos vies; il rappelle la symbolique de la chapelle des Médicis de Florence, où Michel-Ange avait déjà confronté les deux thèmes, mais placés dos à dos. Ici, deux figures échappées de *La Porte de l'Enfer* (*Polyphème* et *La Douleur* n° 2) s'affrontent et s'enlacent à la fois. La maquette préparatoire montre bien que l'organisation en haut relief était prévue de longue date par Rodin. Faire jouer des corps sur un fond, accrocher des figures comme sur un tableau, pour reprendre une expression de Camille Maclair, est, en effet, l'un de ses axes de travail. Les deux corps polis et lisses s'opposent à un fond strié de longues traces rayonnantes, tracées à la gradine. La partie antérieure marquée de coups de pointes montre peut-être des indications de Rodin préparant un dégagement, ou un amincissement de cette partie, ce qui n'a pas été réalisé. Ce marbre a priori unique semble inachevé: les points de basement sont très apparents, les corps ne sont pas entièrement polis, la partie avant du marbre est marquée à la pointe. Néanmoins, comme souvent, il est difficile de déterminer ce qui était volontaire de la part de l'artiste; la correspondance avec Léon Drivier, le praticien, indique seulement un acompte en avril et en mai 1909, tandis qu'en août, Drivier, qui avait travaillé dans son atelier, fait transporter le marbre rue de l'Université, au Dépôt des marbres, où Rodin avait un atelier depuis 1880. Il reçoit le solde de tout compte à la fin d'août 1909». **[CAT. 50 ET CAT. 51, P. 204]**

DÉNOMBREMENT ET ORIGINE DES MARBRES EXPOSÉS

Le nombre de marbres produit par l'atelier de Rodin, aux environs de quatre cents, a été réévalué à l'occasion de l'exposition. Une centaine d'entre eux appartiennent au musée Rodin. Les autres marbres actuellement dénombrés sont conservés soit dans des collections publiques, soit chez des collectionneurs privés. Parmi les cinquante marbres présentés dans l'exposition «Rodin, La chair, le marbre», une dizaine provient de collections



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



→ **ILL. 15. AUGUSTE RODIN
LE JOUR ET LA NUIT**
1909, marbre, praticien Léon Drivier,
74 x 112 x 57 cm
Paris, musée Rodin, S. 1207.
© Musée Rodin, Paris, ph. C. Baraja



→ **ILL. 16. AUGUSTE RODIN
LE JOUR ET LA NUIT**
1907, plâtre,
43,7 x 27,7 x 22,8 cm
Paris, musée Rodin, S. 2646.
© Musée Rodin, Paris, ph. C. Baraja

publiques: Musée d'Orsay, Musée de Picardie (Amiens) et Musée Faure (Aix-Les-Bains). Les œuvres issues de collections privées sont *La Faunesse à genoux*, *Tête de Saint Jean-Baptiste* sur un plat (cette œuvre n'avait plus jamais été exposée en France depuis 1893), *La Pleureuse* et *Le Désespoir*.

LA RÉCEPTION CRITIQUE DES MARBRES DE RODIN

TEXTE RÉDIGÉ À PARTIR DE Magnien, Aline, « Verissima manus », p. 13-27; Rinuy, Paul-Louis, « Le statuaire et le marbre à la fin du xx^e siècle », p. 29-41, in *Rodin, La chair, le marbre*, cat. exp., musée Rodin, 8 juin 2012 - 3 mars 2013, Paris, Éditions du musée Rodin / Hazan, 2012. ALINE MAGNIEN est conservateur en chef du Patrimoine et chef du service des collections du musée Rodin. PAUL-LOUIS RINUY est professeur à l'université Paris 8.

ENTRE ADMIRATION, DÉSAMOUR ET REDÉCOUVERTE

Du vivant de Rodin, l'appréciation de ses marbres semble partagée entre, d'une part l'admiration, qui se concrétise par de nombreuses commandes particulières et par l'entrée de marbres dans les collections muséales notamment américaines et d'autre part, des critiques acerbes qui remettent en question le fonctionnement de l'atelier et l'aspect artificiel du *non finito*. Une partie de la réception critique des marbres de Rodin est intimement liée à la perception du travail de l'atelier et de la place de l'artiste créateur par rapport aux praticiens qui travaillent pour lui.

En 1875, alors que Rodin accède pour la première fois au Salon en exposant le buste en marbre de *L'Homme au nez cassé* réalisé par Léon Fourquet, la critique ne s'interroge pas sur la paternité de l'œuvre. Il est entendu que le créateur est le concepteur de l'œuvre, celui qui crée le modèle en terre et surveille la réalisation tandis que le praticien exécute la pratique. Ce mode de fonctionnement est admis par tous. En 1900, Rodin à son apogée accroît sa production de marbres pour répondre aux nombreuses commandes. C'est durant cette même période que la critique évolue dans un contexte esthétique lui aussi nouveau où l'abandon du travail du marbre par les artistes est vécu comme une décadence de la sculpture.

Les reproches portent essentiellement sur la prétendue incapacité de Rodin à se confronter à la matière. Confrontation dans laquelle résiderait, d'après ses détracteurs, le vrai travail de l'artiste. Léon Gauchez, l'un des plus virulents d'entre eux, l'exprime très clairement dans un article consacré au Salon de 1901 qu'il signe de son nom de plume Paul Leroi. Il y célèbre le talent du praticien, ici Jean Escoüla, qu'il oppose à l'incompétence du sculpteur, implicitement Auguste Rodin: «Maints sculpteurs, de plus de célébrité que de talent, s'empressent de devenir ses clients assidus; parmi ceux là il en est qui complètement incapables de s'attaquer au marbre, poussèrent le sans gêne jusqu'à livrer d'informes esquisses à M. Escoüla; celui-ci prenant modèles, créa en réalité de toutes pièces des œuvres que ces impuissants signèrent sans vergogne de leur seul nom¹⁸».

Vers 1906-1907, nombreux sont les sculpteurs qui renouent avec le travail de la taille directe comme Constantin Brancusi, Joseph Bernard ou André Derain. Souvent pour des raisons différentes, ces artistes semblent chercher des valeurs d'authenticité et de vérité. Quelques années après la mort de Rodin les procès pour faux qui se déroulent en 1919 pointent à nouveau la question de l'authenticité. Les faussaires ayant réalisé de faux Rodin après la mort de l'artiste tentent de se défendre en invoquant un mode de fonctionnement identique à celui pratiqué dans l'atelier du vivant de l'artiste. Ces arguments ne seront évidemment pas retenus mais l'idée d'une production effrénée sans véritable contrôle de l'artiste reste dans les esprits.

Dans les années 50, on redécouvre l'œuvre de Rodin à travers les modelages, les fragments et les assemblages qui sont considérés comme des travaux précurseurs à l'inverse des marbres

¹⁸ «Salons de 1901, ce qu'il faut y voir: la Décadence», *L'Art*, 1901, p. 3. Cité par Aline Magnien, « Verissima manus », *Cat. exp.*, 2012, p. 15.