Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 10 (1967)

Heft: 3

Artikel: Rodin

Autor: [s. n.]

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869822

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

RODIN

La vie de Rodin pourrait se résumer en une phrase : il s'est fait lui-même et il a travaillé. Il est du petit nombre de ceux qui font les circonstances, et non pas de ceux qui les subissent. Il a poursuivi, à travers les difficultés et les attaques, sa propre réalisation. Et il s'est fait lui-même en travaillant, s'il est vrai que de tous ses chefs-d'œuvre, le plus étonnant peut-être soit encore Rodin lui-même. Dire par où il a passé, c'est dire le plus souvent à quoi il a résisté et non pas ce qui le détermine: la détermination vient d'un principe intérieur. — Aussi ne vous rappellerai-je que quelques faits, les seuls qu'il nous soit utile de retenir dans une vie où les faits n'ont pas grande importance.

I

Le premier, c'est qu'il est né à Paris ; mais nous ne devons pas nous hâter de conclure qu'il soit un parisien. Il n'y a pas de plus tranquille province que Paris. Vous trouverez derrière le Panthéon de petites rues aussi désertes et silencieuses que celles d'une ville morte. Si vous descendez de ces hauteurs vers St-Médard par la rue Mouffetard, vous vous croirez dans la grand'rue (où tout le monde se connaît) d'une ville pauvre que la civilisation moderne n'a pas atteinte. Pour un peu, en parlant du reste, on dirait : *Paris.* — C'est là que Rodin est né, rue de l'Arbalète. — Manet, Degas, sont des parisiens. Les grandes impressions de nature, Degas les reçoit devant un décor. Mais Corot est de Paris, et aussi Rousseau et Claude Monet, — de Paris, comme Rodin.

Du moins sont-ils français, — par quoi je veux dire pour l'instant qu'ils ne sont pas de Marseille comme Puget ou de Montauban comme Ingres, mais de l'Ile-de-France, de ce qui fut au moyen âge

---

Conférence faite à l'Athénée, à Genève, le 18 septembre 1918.

le domaine royal. S'il importe peu que Rodin soit de Paris ou de Pontoise, il n'est pas indifférent qu'il soit né près de St-Denis-en-France, dans ce pays où l'art prétendu gothique est apparu, où les cathédrales se sont élevées sous le ciel le plus fin, dans l'atmosphère la plus exquise du monde, où l'on parle un dialecte plus parfait que les autres, qui est le français, et où disent *oui,* le mot français par excellence, celles qui mieux que toutes les autres savent sourire.

Cette grâce, cette lumière et cet art français, voilà qui est beaucoup plus important pour comprendre Rodin que les menus faits de son existence.

Ajoutez qu'il est du peuple : origine qui peut être à Paris plus importante qu'ailleurs. Si Paris est encore le chef de l'Ile-de-France, c'est par le peuple, le plus ingénieux, le plus inventif, le plus agile des peuples ; le plus civilisé et à la fois le plus près de la nature. Un peuple dont les instincts sont policés, non pas dénaturés. Il n'y a pas de milieu où les sacrifices que l'individu doit faire pour vivre avec ses semblables semblent plus aisés. Point de nécessité d'être pareil aux autres pour être sociable ; la société s'accommode du naturel. Il en est ainsi dans l'art des cathédrales où l'obéissance ne contredit pas la liberté, où l'unité embrasse toutes les variétés. Ce parfum de nature qu'elles ont, non pas seulement parce que l'art y est près de la nature, mais l'artiste aussi, vous pouvez le respirer encore dans la vie. Rodin sort de ce peuple ; il en a le génie. Et consciemment, par son amour de l'art français, il se rattachera à ses origines.

Comment Rodin est sorti du peuple, comment l'humble ouvrier qu'il était est devenu l'artiste souverain que nous avons connu, il est impossible de le dire, parce que l'ascension a été lente et que le passage est insensible. Il sort du peuple, il n'en est pas détaché. Son éducation faite en dehors des cadres officiels et sans promesse d'avancement, ne le déclasse pas brusquement.

De ses années d'apprentissage, il faut retenir au moins ceci : qu'il n'a pas été admis à l'Ecole des Beaux-Arts ; que son éducation professionnelle s'est faite tout entière en dehors de l'enseignement académique, cet enseignement dont il devait libérer plus tard les meilleurs sculpteurs d'aujourd'hui ; qu'à la « petite Ecole », où il fut élève, il subit plus ou moins indirectement l'influence de Lecoq de Boisbaudran ; enfin qu'il fut, pendant six ans, ouvrier chez Carrier-Belleuse.

Le principal souci de Lecoq fut de douer ses élèves de mémoire visuelle, de leur donner la possession, non seulement de ce qu'ils étudient, le crayon en main et patiemment, mais de tout ce qu'ils voient, de l'infini répertoire des formes naturelles. Rodin, en vertu d'une

prédisposition singulière, acquit au plus haut point cette mémoire qui multiplie le pouvoir des sens.

Lorsque plus tard il affirmera que l'artiste doit être servilement fidèle à la nature, lorsqu'il dira : « on ne crée pas, il faut copier ce que l'on voit », il semblera donner de bien dangereux conseils ; dangereux en effet parce que la plupart de ceux qui les écoutent ne sont capables de copier qu'en arrêtant le cours de la vie, en immobilisant la nature, en recherchant l'exactitude où il fallait voir la vérité. — Ce que Rodin appelle le modèle, ce n'est pas un homme ayant pris une pose et figé sur un tremplin, c'est un être vivant, agissant, mobile jusque dans l'immobilité apparente. Dans le mouvement qui s'accomplit, il faut surprendre le moment expressif ; bien plus, l'expression n'est pas contenue en un moment isolé ; elle est un résumé, une synthèse d'instants. Un instant n'est qu'un mensonge, puisque la vie est continuité. L'arrêt de l'art n'a donc rien de commun avec cet arrêt factice. Pour savoir que faire, *il ne s'agit que de voir*. Mais pour voir, et voir assez bien, assez sûrement, et pour reproduire ce que l'on voit, il faut avoir cette acuité d'observation et cette mémoire visuelle que les maîtres ont possédées et, plus que tous peut-être, les plus anciens artistes du monde, ceux de l'âge du renne, pour qui je n'ai pas besoin de vous dire que les rennes et les bisons ne posaient pas. Et voilà précisément l'une des facultés merveilleuses de Rodin, dont les dessins, par l'étonnante sûreté avec laquelle il attrape le caractère d'un mouvement, font penser si souvent aux gravures paléolithiques.

Ce qu'il acquiert chez Carrier-Belleuse, c'est avant tout le métier. — Carrier, Rodin, quel contraste ! Sans doute, Rodin, bien souvent, reviendra à ce XVIIIe siècle dont Carrier s'inspire. Mais c'est encore la nature qu'il y cherche et ce n'est pas la nature qui trouble Carrier-Belleuse. Le réaliste qu'est Rodin dérange les conventions. — « Je travaillais, dit-il, aux œuvres de mon patron et je les compromettais en y mettant de la nature. »

Aux dangers de la production facile, Rodin résista, dangers d'autant plus grands que, lui aussi, était adroit. Don si ardemment désiré par ceux qui ne l'ont pas, si dangereux pour ceux qui l'ont. Il faut une haute conscience pour apprendre à faire difficilement des vers faciles. Rodin eut cette conscience comme Racine.

Puis, une besogne l'appelle à Bruxelles, où il séjournera pendant six ans, travaillant pour d'autres et pour lui, et tout ce qui nous importe est qu'il ait travaillé, ce qu'il eût fait partout ailleurs. Un fait nous intéresse pourtant: le séjour à Bruxelles fut interrompu par un voyage, un court voyage, en Italie: Florence et Rome; Donatello, Michel-Ange. — Rodin dira plus tard : « J'allais chercher à Rome

ce qu'on trouve partout: l'héroïsme latent de tout mouvement naturel. »[1] Du moins voit-il ces maîtres où il faut les voir, et à leur contact, il se fortifie. *L'Age d'Airain,* le *St Jean Baptiste,* qui vont venir, témoignent des impressions florentines. Le *St Jean* n'est pas indigne des St Jean de Donatello, ces prodigieux, ces piteux mangeurs de sauterelles. Dès le début Rodin crée, avec ses statues, le milieu où elles se meuvent. Ses œuvres, comme celles du maître italien, portent avec elles leur atmosphère. Le sculpteur dresse une figure, mais le poète évoque un monde. — Et comme son réalisme, comme la vérité, la présence réelle de ses bronzes stupéfient, et qu'on l'accuse — monstrueusement, haineusement — d'avoir moulé sur nature, non seulement *l'Age d'Airain,* mais encore le *St Jean*: « Ai-je donc aussi, dit-il, moulé le désert ? »[2] Rodin nous donne, dans cette phrase, l'une des définitions, et non la moindre, de son génie.

Nous savons donc à quelle date il a pris contact avec la sculpture italienne. Mais la Grèce, l'Egypte, l'art français, sont de tout temps à sa portée. Quand, des uns ou des autres, s'est-il particulièrement approché ? Ces influences prennent-elles date dans son œuvre ? On peut le croire quelquefois, mais l'ouvrage suivant vient démentir la conclusion. Et comment en serait-il autrement, s'il est vrai que ses œuvres elles-mêmes ne se laissent pas classer en une chronologie rigoureuse ? Par exemple, c'est en 1898 que Rodin achève le marbre du *Baiser* ; mais en même temps, au même salon, il expose le *Balzac*. Et, à vrai dire, le *Baiser* a été modelé en petites dimensions douze ans auparavant. Mais c'est encore la même année qu'il sculpte *les Bénédictions,* si différentes du *Balzac*. Autre exemple : nous trouvons le groupe d'*Ugolin* sous la date de 1882. Mais voici en 1903 une nouvelle version de ce groupe : vingt et un ans plus tard. *Les Bourgeois de Calais* ont été commencés en 1884 et le monument n'a été terminé qu'en 1895. — Quelle leçon de prudence pour les historiens qui veulent, par l'examen du style, placer exactement une œuvre dans la carrière d'un artiste. Ce n'est pas si simple et c'est bien plus beau. L'existence d'un génie créateur ne peut pas être représentée comme un terrain par une exacte stratigraphie. Les années ne sont pas des couches distinctes, ni des échelons réguliers. L'homme est comme un arbre. Il a un seul tronc par où passe toute la sève de son tempérament ; mais il a plusieurs branches et il n'attend pas que l'une ait cessé de croître pour en pousser une autre. Il cherche l'air, le jour,

---

[1] Voir Camille Mauclair, *Auguste Rodin,* Paris, La Renaissance du Livre, 1918.

[2] Auguste Rodin, *Les Cathédrales de France,* Paris 1914 ; introduction de M. Charles Morice.

par toutes ses branches et toutes ne sont pas de même force et de même longueur, toutes ne donnent pas autant de ramifications, mais toutes vivent ensemble et concourent à la physionomie de l'être qui vit. Ainsi Rodin, dont l'œuvre a, non pas successivement, mais simultanément ou tour à tour, la force et la grâce, l'âpreté et le charme caressant, la frénésie du mouvement ou de l'extase, mais tout cela est du même tronc, un tronc d'une vitalité exceptionnelle, — de la même sève, issue de quel sol, je vous l'ai dit.

Ainsi les dates n'importent plus. Tous les faits sont intérieurs, tous les mouvements sont continus. Tous les aspects de Rodin ne sont que les angles différents sous lesquels voir l'être lui-même. Et s'il fallait encore une date (pour en montrer l'inutilité), ce serait celle de la commande de la *Porte de l'Enfer* en 1880: la Porte qui sera l'œuvre de toute sa vie, qui existe aujourd'hui sans être positivement achevée, parce qu'il ne l'eût jamais achevée, eût-il vécu cent ans, et qui serait sa plus grande œuvre si elle n'était bien plutôt le prétexte et comme l'idéal aboutissement de presque toutes ses œuvres.

Cet homme, cet arbre, l'un des plus grands, l'un des plus beaux de la forêt française, il a poussé ses branches noueuses, tortueuses, contre l'orage et le vent, et il a maintenant la majesté de la force qui s'est imposée. L'homme s'est enrichi de toute son œuvre ; il s'en est comme fortifié; et il l'incarne, comme Hugo la sienne. Aucune trace de décrépitude, de sénilité, dans cet extraordinaire vieillard dont on ne saurait dire s'il vient de l'antre du dieu Pan ou de l'Olympe. Son regard infiniment mobile a, comme son œuvre, tous les contrastes : œil clair qui tantôt dévêt la Nymphe qui passe, tantôt adore les formes chastes des déesses, tantôt, contractant sa formidable patte d'ours, résout en malice une condamnation inutile ou une émotion dissimulée. Œil qui n'est jamais de loisir: regarder, c'est dessiner, toujours. Il appréhende, il boit les formes. Quel œil, enchâssé sous l'arcade sourcilière proéminente, sous la saillie de ce crâne énorme où, comme dans ses œuvres, tous les reliefs, tous les méplats sont expressifs. Face qui semble conçue par un sculpteur, qui semble modelée par dessous, par un mystérieux repoussé de la pensée et où Rodin tout entier se lit.

Les hommes ne pouvaient plus que déranger son dialogue avec la nature, et ils lui étaient devenus inutiles. Il y a quelque chose de troublant et presque de monstrueux dans cette sorte d'égoïsme que le génie justifie. Il n'écoute que ce qu'il veut entendre. Solitude que l'affection, peut-être désirée, n'atteint plus.

On l'oubliait sans doute quand, avec une politesse invariable, plus royale encore qu'aristocratique, il venait vers les autres, de loin, de

son monde à lui. En de courtes phrases, parfaites dans leur concision, il résumait ses expériences et disait ses admirations, ses admirations fondées sur l'expérience. Il montrait ses Antiques, les touchait, les faisait voir, projetant tout à coup sur eux, d'un mot, la lumière qu'il faut.

Et, pour mieux rendre enfin l'impression qu'il faisait au milieu de cette richesse, de ses richesses, dont il supportait naturellement le poids parce qu'il ne leur avait rien sacrifié, parce qu'elles lui étaient venues sans qu'il transigeât, — vous le dirai-je ? Un jour que j'étais à Versailles, devant l'immense palais, avec un ami, — un écrivain qui n'est pas dupe de la gloire, — nous nous demandâmes lequel de nos contemporains eût pu *sans ridicule* occuper une pareille demeure. Nous ne trouvâmes que Rodin.

II

Si Rodin n'a pas eu précisément de maîtres, une leçon du moins lui fut inoubliable. C'était du temps qu'il besognait comme ornemaniste. Il travaillait ce jour-là à un chapiteau orné de feuillages. Un de ses compagnons (il s'appelait Constant Simon) lui dit :

— « Rodin, tu t'y prends mal. Toutes tes feuilles se présentent à plat. Désormais, ne vois jamais les formes en étendue, mais toujours en profondeur. Ne considère jamais une surface *que* comme l'extrémité d'un volume, comme la pointe plus ou moins large qu'il dirige vers toi. — C'est ainsi que tu acquerras la science du modèle. »

Dès lors, nous dit Rodin, « au lieu d'imaginer les différentes parties du corps comme des surfaces plus ou moins planes, je me les représentai comme les saillies des volumes intérieurs. Je m'efforçai de faire sentir dans chaque renflement du torse ou des membres l'affleurement d'un muscle ou d'un os qui se développait en profondeur sous la peau. — Et ainsi la vérité de mes figures, au lieu d'être superficielle, sembla s'épanouir du dedans au dehors comme la vie même. » [1]

La leçon de Constant Simon a été souvent donnée, plus rarement comprise, bien plus rarement encore appliquée. Si elle fut pour Rodin une révélation, c'est qu'il était prêt à la recevoir.

La « science du modèle », possédée par un tel homme, va faire de lui un grand sculpteur de tous les temps, mais plus précisément le grand sculpteur de son temps. Et je vous demande la permission d'y insister.

---

[1] A. Rodin, *L'Art,* Entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, 1912.

Vous savez qu'au début du siècle, l'Ecole française fonde l'art sur une esthétique, qu'elle cherche la beauté en dehors de la nature et, pour ainsi dire, au-dessus de la vérité. En réunissant en un tout artificiel les « beautés » inégalement réparties entre les êtres vivants, en cherchant dans les Antiques (et vous savez lesquels) les lois de cette combinaison, David — j'entends David esthéticien, — fait reposer l'art sur l'abstraction. — Des figures idéales, telles que la vie n'en offre pas, se meuvent dans un espace idéal comme elles, un espace qui a sa profondeur, mais non son atmosphère, et où les objets peuvent avoir leurs teintes, mais non leur qualité matérielle. On ne voit dans les tableaux d'alors, suivant le mot de Mme de Staël, que des « statues coloriées ». — Et, chose curieuse, les statues elles-mêmes, celles des sculpteurs, semblent le plus souvent destinées, comme les figures peintes, à cet espace idéal où la lumière intervient sans avoir la réalité du jour. La lumière les éclaire, on voit des blancs et des noirs, on constate un volume. Mais le miracle de l'échange ne se produit pas. Ces statues subissent le jour, elles ne le prennent pas. Elles occupent l'espace ; elles ne le remplissent pas. — Les sons ne font pas nécessairement la musique, ni les trois dimensions ne font nécessairement la quatrième, qui est la *forme*. L'espace géométrique n'est pas encore l'espace.

Que l'on s'y soit trompé, les sculpteurs comme les peintres, il ne faut pas s'en étonner, malgré Houdon, malgré Prud'hon. Et en effet l'art davidien est bien l'aboutissement logique de deux siècles d'esprit mathématique et surtout de ce dernier siècle qui eut, malgré Buffon, un singulier mépris des faits, qui décréta hors d'eux le bonheur de l'homme-type, comme David en définit la beauté.

A cet idéal répond celui du XIXe siècle, qui est essentiellement un siècle de biologie.

La peinture ouvre la voie.

A l'abstraction davidienne, s'oppose le sens du concret, de la matière, de sa consistance, de ses qualités. Aux Apollons, des êtres en chair et en os. A la recherche du général, l'observation des caractères particuliers. Au type, l'individu. A l'espace géométrique, l'espace atmosphérique. A l'indépendance des objets dans l'espace, leurs relations de valeurs, leurs harmonies tonales, leurs échanges de reflets. A la théorie des ombres, le clair-obscur. A la teinte, la couleur. A la ligne qui limite, la ligne qui relie. A la surface polie, la surface agissante, vibrante et que la vie dépasse. A l'esprit qui combine l'émotion qui choisit.

Partout, — j'entends chez ceux qui comptent, — le caractère de la forme organique qui est de porter la vie et de s'accroître, non par

adjonctions et en surface, mais par le rayonnement des forces intérieures, de soi-même et par le dedans, partout ce caractère est manifeste, chez Corot, chez Rousseau, chez Delacroix. Partout la forme est l'expression d'une économie cachée, l'effet visible de forces intérieures qui semblent (et ici la science moderne confirme les artistes) se prolonger au-delà des limites apparentes. Partout c'est le sentiment de la parenté des formes organiques, — de l'herbe à l'insecte, de l'arbre à l'homme, — c'est la continuité de la vie et son unité qui obsèdent. Et ainsi l'œuvre d'art est l'image de la nature, parce qu'elle va de la vie à la forme, mais aussi parce que ses accords, son harmonie, son unité, sont les images, au sens poétique cette fois, des relations du monde avec lui-même.

Hélas, si l'académisme, non plus seulement l'académisme davidien, mais l'académisme sous toutes ses formes successives, réduit continuellement en mensonges les vérités conquises par le sentiment, il faut avouer que ces vérités, au cours du XIXe siècle, ont été plus rares en sculpture qu'en peinture et que l'académisme y a, pour ainsi dire, vécu plus tranquillement.

Qu'on suive l'Antique, Michel-Ange ou Falconet, l'académisme veille et ramène impitoyablement ces arts aux trois dimensions contrôlables. Peu importe après cela que les vrais sculpteurs se rattachent eux-mêmes à l'une ou l'autre de ces traditions, si à travers elles, c'est à la grande, à la vraie tradition qu'ils appartiennent. Pour n'en pas citer davantage, il y a Rude, il y a Barye, il y a Carpeaux. Ceux-ci connaissent le secret du modelé ; et qui dit modelé dit *vie*. Mais si l'un des traits dominants de ce siècle est cette interprétation pour ainsi dire *biologique* de la nature, aucun sculpteur, sinon Barye, n'est aussi représentatif de son temps que Rodin. « La vérité de mes figures sembla s'épanouir du dedans au dehors, comme la vie même. » Et nous pouvons l'en croire sur parole.

La forme, ainsi conçue, sentie comme l'expression visible de forces qui viennent en rayonnant des profondeurs, — cette forme rencontre la lumière, cette autre force; et voilà que la force qui vient du dedans et celle qui vient du dehors se comprennent et s'allient. La lumière se posait avec indifférence, sans réagir, sur ce Bosio ou ce Simart. Elle se passionne maintenant pour cette forme qui répond à sa chaleur par la chaleur interne de la vie. Le volume n'a plus à être contrôlé : il est ; la lumière y joue. Non plus seulement des lumières et des ombres, mais des valeurs (et on pourrait jouer sur ce mot-là). Et du même coup l'espace (hauteur, largeur, profondeur), — et il n'y a rien de plus abstrait, — devient la chose la plus concrète du monde. Il semblait, n'est-ce pas, que c'est l'espace qui allait créer la sculpture,

— oui, algébriquement. — C'est au contraire, — artistiquement cette fois, — la sculpture qui crée l'espace.

Et cela peut être dit à propos de tous les grands sculpteurs de tous les temps. Mais cela doit être *redit,* spécialement pour Rodin, — et voici pourquoi.

C'est d'abord que cette vie qui affleure à la surface visible des corps, il en a, et il en donne une impression tout particulièrement ardente et passionnée. Cette vie, qui est chez les Grecs une puissance calme et pour ainsi dire donnée, surgit chez Rodin avec toute l'acuité du désir, avec le besoin frénétique de se réaliser et de s'épandre. Elle jaillit des sources sensibles, bouillonne à la surface, afflue aux extrémités, s'imprime dans la main, dans le doigt, dans l'ongle, impatiente de pousser la matière jusqu'à la sensation, plaisir ou souffrance, jusqu'à la conscience, radieuse ou tourmentée. Elle dresse ses pointes, comme disait le bon ouvrier, agit partout et fait frémir cet épiderme, dont on ne sait s'il est le point d'arrivée ou un nouveau point de départ.

L'homme qui voit ainsi n'est pas calme. Et sans doute aucun artiste ne l'est. « Que ceux qui parlent froidement se taisent ! » [1] L'émotion fait trembler la main; sans elle la raison n'est qu'une intention ; avec elle la raison réalise. Mais si la raison de Rodin est aidée, elle est aussi combattue. Une mystérieuse collaboration, dramatique souvent, s'établit et non seulement de la raison avec le sentiment. Il faut y venir : avec la sensualité.

Mais ici entendons-nous bien. Parce que l'artiste opère avec ses sens, parce que l'œuvre d'art vient des sens et y retourne, on croit volontiers que la sensualité y a une grande part. Rien de moins vrai. Si la sensualité n'est jamais tout à fait absente, si elle ajoute un peu de son parfum à l'émotion de l'artiste, ce parfum ne doit pas être confondu avec la chose même. Lorsque l'artiste est sensible aux formes, à la lumière, à la couleur, les jouissances qu'il leur doit ne sont pas en elles-mêmes dépendantes de cet instinct primordial dont le mot sensualité représente l'état latent. Les sens ont leur langage qui peut être, à cet égard, tout à fait désintéressé. — Si Delacroix ou Corot ou Manet ont des sens extraordinaires, si leurs yeux perçoivent des rapports que le commun des mortels ne perçoit pas, dirons-nous que la sensualité de leur art est en raison directe de l'acuité de leurs sens ? Ce serait jouer sur le mot, et en vérité il n'y a rien de moins sensuel que l'art de Delacroix. Et je ne vois pas non plus où est la sensualité de Rude. — Mais quand on parle d'appareils sensoriels, ce

[1] Delacroix.

n'est pas, que je sache, à la sensualité qu'on pense. Et les perceptions et, au-delà, les émotions sensorielles suffisent à faire un art, où la sensualité peut être nulle. Il en résulte qu'un artiste peut être le moins sensuel des hommes, qu'un homme sensuel peut ne pas faire intervenir sa sensualité dans son art, ce qui est fréquent, et enfin qu'un sensuel peut n'être pas artiste du tout, ce qui est l'ordinaire du monde.

A vrai dire, les artistes qui font marcher de pair leur *sensorialité* (si je puis dire ainsi) et leur *sensualité,* sont rares. Et je n'en vois dans ce siècle que trois exemples caractérisés : Ingres, Renoir, Rodin.

Rodin est un artiste extraordinairement sensuel. Pour expliquer son art, pour comprendre le choix qu'il fait des caractères, les raisons de Delacroix ou de Corot, des raisons du même ordre, ne suffisent plus. L'œil de Rodin ne voit pas seulement, il possède, il caresse, il étreint. A la vie qui réalise devant lui sa forme, il répond de tout son être. La vie, il la veut jusque là où le contact de la matière aura, sous son doigt créateur, mais intéressé, la réponse de la chair vivante.

Raison de plus pour ne pas s'étonner qu'il nous dise de copier la nature et qu'il ne la copie pas. « C'est, répond-il, sans m'en douter sur le moment même. Le sentiment, qui influençait ma vision, m'a montré la Nature, telle que je l'ai copiée. » Sans doute, et c'est bien aussi le sentiment qui influence Delacroix ou Corot. Et l'explication peut nous satisfaire, pour Rodin, dans bien des cas. Mais suffit-elle ? Est-ce toujours, est-ce seulement ce sentiment-là ? — Un autre artiste nous a dit qu'il faut copier la nature et ne le fait pas et se fâche quand on le lui fait remarquer. C'est Ingres, aveuglé de passion, donnant au renflement d'un contour, la pureté, l'acuité d'un profil d'amphore. Affirmation d'un caractère, mais du côté que sa sensualité désire. Sensualité de la ligne, chez Ingres, et pour ainsi dire, sensualité qui se satisfait à distance. Mais, pour Rodin, qui a bien davantage le sentiment biologique, il ne s'agit pas de contempler de loin ces corps, ces membres, purs comme des colonnes : ces colonnes sont de *vivants piliers* qu'il faut toucher, sentir et respirer. Avec l'acuité du désir, vous disai-je, la vie affleure, dépasse les limites apparentes, — à la rencontre de notre désir. — Et si l'analyse n'en était pas délicate, et d'ailleurs assez difficile à faire avec des mots, il faudrait montrer comment la forme, l'attitude, la composition, répondent à ce trouble, comment la nature se livre, se donne à cet œil passionné. Mais, pour ne prendre qu'un exemple, plus symptomatique qu'important, voyez donc comme Rodin brise quelquefois, d'un coup d'ébauchoir ou de ciseau qui semble inexplicable, le calme d'une surface, la tranquillité d'un plan : il lui faut cet accent, ce contact, là encore, avec la chair

vivante, cette mouche appliquée par un Géant dont la passion crie et dont nous croyons entendre le grognement. — Et ce serait peut-être une faiblesse, — et c'en est une assez grave, — si ce n'était aussi une des forces de l'ensemble, de toute son œuvre, que cette alliance indissoluble du sensuel et du « sensoriel », de l'émotion désintéressée et de l'autre.

La seconde raison pour laquelle nous devons redire ces vérités propres à toute sculpture digne de ce nom, c'est que la mémoire visuelle de Rodin opère dans l'espace, qu'il en use avec une liberté rare et qu'il est donc un magnifique créateur d'espace. — Il demande au modèle de se conformer à son souvenir ; il ne lui demande que cela. Mais il a une telle science du corps humain, une telle intuition de ses mouvements possibles, que le souvenir, quoi qu'il en dise, ressemble de bien près à l'imagination. Quelle variété et quelles audaces d'attitudes, de mouvements, de groupements ! Il dessine dans l'air comme sur le papier; pour lui, c'est même chose. Qu'il s'agisse d'une figure isolée ou d'un groupe, de *l'Enfant prodigue* ou de l'*Ugolin,* la prise de possession de l'espace est magistrale. Il y projette en tous sens les formes qui s'enchaînent et donne à cet enchaînement une raison nouvelle dans la sphère où ces formes *ont lieu.* Il n'y a pas d'art sans une part de géométrie, si loin qu'on pousse l'expression de l'ordre organique. Et au contraire plus on va loin dans ce sens, plus on risquerait de perdre l'ordre lui-même, si celui qu'on tire de la nature ne rencontrait pas celui qui vient de l'homme, si les formes n'étaient pas ramenées plus ou moins à ces volumes qui sont clairs pour notre esprit et à ces axes qui le sont aussi. « Une statue, un groupe, dit Rodin, doivent être contenus dans un cube, une pyramide, une figure simple. — La raison cubique est la maîtresse des choses, et non pas l'apparence. » Et il ajoutait: « Si ma sculpture est bonne, c'est qu'elle est géométrique. » (Camille Mauclair, *ouvr. cité*). Mais après ce qui a été dit plus haut, on comprendra que cette géométrie n'a rien de commun avec une combinaison préconçue et que, là aussi, ce grand réaliste et ce grand biologiste n'accepte aucun ordre qui ne vienne, comment dire ? d'un émerveillement devant la nature. Dans le bloc de marbre, bien souvent, il a vu tout à coup (et cela, c'est bien de l'imagination) la figure ou le groupe qu'il contenait, qu'il pouvait contenir, qui en sortait déjà. Mais l'espace lui-même semble être pour lui le bloc imaginaire où il voit d'avance le mouvement s'accomplir... Tournez autour. Vous pouvez, comme il disait, faire la preuve par trois. Je constate malheureusement que beaucoup ne la font pas, croyant, — avec certains sculpteurs, c'est vrai, dont les rondes-bosses sont des hauts-reliefs sans fond, — qu'une statue a été assez vue

quand elle a été regardée d'en face. Rodin exige davantage, parce qu'il peut davantage. Le bon côté est de tous les côtés.

La troisième raison, c'est l'étonnante richesse de son registre de *valeurs*. Raison qui tient aux autres, car les numéros ne sont ici que de la rhétorique, et qui en dépend si étroitement qu'il faudrait, pour y insister, revenir sur ce qui a été dit. — En donnant à toute saillie son sens fonctionnel et son importance expressive, Rodin peut poursuivre très loin l'analyse du modelé. Il peut, sans morceler la forme, distinguer, multiplier les plans qu'une juste subordination met à leur degré d'importance. Et tout ce qui est vrai de la forme l'est aussi de la lumière ; la complexité du modelé se traduit en complexité de valeurs. Avec quel art il sous-entend ou accentue, il amenuise ou amplifie, il déforme, reforme. Et c'est pour affirmer un caractère, mais encore est-ce la lumière qui le révèle ; et afin qu'elle collabore davantage, qu'elle *touche* elle aussi et comme il faut, le plan se fait rugueux ou calme, il se hisse ou il prend du grain. Autant de qualités, de vibrations diverses, autant de gris différents. — Et s'il est vrai que le XIXe siècle soit un siècle de peintres, Rodin ne nous dément pas, tant la richesse de ses moyens apparente son art à celui des peintres, tant ses valeurs sont déjà couleur. « La couleur, dit-il, est la fleur d'un beau modelé. »

III

Rodin est encore de ce siècle, qui a ressuscité tous les siècles. Il est l'élève de tous les temps.

Cette récapitulation qui a causé tant de désordre dans la vie et dans l'art, avec lui se justifie et prend un sens. C'est qu'avec lui on ne subit pas, on répond. Que le *St Jean Baptiste* évoque le souvenir de Donatello, *les Bourgeois de Calais* Donatello aussi et plus encore peut-être Claus Sluter, *le Penseur* et l'*Adam* Michel-Ange, tel buste les Romains, tel groupe le XVIIIe siècle, tel marbre la Grèce ou l'Egypte, c'est que la sensibilité de Rodin s'est enrichie de tant d'exemples divers, c'est que rien d'humain, pourrait-on dire, dans la manière de voir, ne lui est étranger. Mais c'est aussi que tous ces arts qui semblent s'opposer et dont nous voyons d'abord les différences, lui apportent une même leçon. Memphis, Athènes, Reims, c'est même chose ; c'est toujours la vérité ; c'est toujours la nature vue simplement, cordialement, naïvement, par des hommes qui en ont cru leurs yeux. Le secret, c'est d'être vrai. Soyons-le comme les Grecs, comme les autres, et nous sommes assurés alors de faire autre chose.

Comment en serait-il autrement ? L'homme devant la nature n'est jamais le même. La nature est assez riche pour révéler toujours diversement les vérités éternelles à ces regards différents comme le sont les âmes. Et c'est avec les yeux de l'âme qu'on voit. « Je reproduis l'esprit, dit-il, qui certes fait bien aussi partie de la nature. » Et cet esprit est bien celui que pouvait voir un homme moderne, l'esprit de ce siècle qui ramasse en lui toutes les possibilités, tous les pouvoirs, qui frémit à tous les vents, qui s'agite, se donne, se dépense, se charge de tous les soucis et de toutes les pensées, qui s'attache au réel et puis répand le mystère sur toutes choses, qui rêve l'impossible, qui tantôt se réalise dans l'héroïsme de la pensée et de l'action, tantôt s'annihile dans la jouissance qui semblait contenir l'absolu, qui boit la mort dans un baiser, qui tend enfin vers le ciel muet l'appel désespéré de son regard et de ses bras levés, ou bien, tombant de la hauteur du rêve, s'abîme sur le sol comme l'Illusion, fille d'Icare.

Ah oui, Rodin est de son temps. Sculpteur, il ne sait pas toujours ce que représentera sa statue, à quelle signification dernière elle tend. Et ce n'est pas toujours lui qui la baptisera. Qu'importe, si elle n'en est pas moins un symbole de cette vie insatisfaite ? Ces muscles, cette chair, apportent avec l'afflux de la vie, la voix des passions intérieures. L'expression plastique se prolonge en une expression pathétique. Toute cette matière frémissante court vers une extase où la douleur l'attend. Derrière le sculpteur, dispensateur de joies formelles, il y a le poète qui donne une signification à la forme, aux gestes, qui les interprète; derrière Phidias, il y a Dante qui voue l'homme à la joie ou au châtiment, une joie, un châtiment, cette fois, qui sont de ce monde.

Sans doute, et de toute la force de sa santé robuste, Rodin a aimé la vie, et l'action, et l'esprit. Est-ce donc que ni la vie, ni l'action, ni la pensée ne puissent nous apporter une joie où soit la sérénité ? Cette sérénité qu'ont les figures du Parthénon, cette douceur et cette paix qu'ont les figures de Chartres, ce calme que Rodin a tant aimé en elles, où est-il ? — Et où donc le monument qui contiendra, comme en des cellules préparées pour ce miel, ces figures, les plus inquiètes, de l'éternelle destinée ?

Hélas, leur inquiétude même les sépare. *Les Bourgeois de Calais* souffrent, — ne souffrent pas ensemble ; serrés sur leur socle, ils ne sont pas groupés. Avec les morceaux préparés pour la Porte, Rodin a fini par faire une porte, mais la Porte ? Et si la Porte est impossible, que sera-ce du reste ? Le pouvoir de Rodin s'arrête où il faudrait rassembler ses enfants partis pour tous les coins de l'horizon, seuls, comme il est lui-même. « Il n'a pu, a dit Carrière, collaborer à la cathédrale absente. »

A propos de figures de la cathédrale du Mans, dont les têtes ont été brisées, Rodin disait : « Je les vois tout de même, ces têtes, parce qu'elles étaient dans le plan, et le plan est tout. » — Mais le plan, ce n'est pas seulement celui de la figure, c'est celui du porche, c'est celui qu'impose à ces statues le monument lui-même.

Or il y a bien longtemps que ce plan est brisé, parce que ce plan était l'esprit, la foi, l'accord. Quand il a cessé d'être, les statues se sont détachées du support qui leur avait donné naissance et elles ont cherché leur raison d'être ailleurs, elles ont été vers de nouvelles destinées, isolément. — Les hommes n'étant plus d'accord, pourquoi les statues le seraient-elles ? — Tout au plus, par petits groupes, sont-elles venues témoigner encore pour quelques fidèles du grand mystère, qui jadis avait rempli la cathédrale. Quelques prophètes se sont serrés à Champmol autour du Calvaire qu'ils avaient prévu, et ils montrent au passant, comme pour justifier leur présence, le texte des promesses messianiques. Mais les prophètes de Donatello se taisent déjà dans leurs niches trop hautes, où les yeux de la foule ne montent plus. St Georges, l'éphèbe nouveau, à quelques pas de là, se dresse devant le peuple sans le voir, aspire fortement la vie et part à la conquête du monde avec ses espérances. Mais bientôt ses cadets, les Médicis, dans la chapelle de Michel-Ange, auront fait le tour de la vie et n'y croiront plus. Sur la place, le David herculéen dresse sa force inemployée. Et les esclaves se débattent en vain contre des liens plus résistants et plus cruels que leurs entraves.

Peut-être ne reste-t-il qu'à nous accommoder de cette vie précaire, de la médiocrité de nos doutes et de nos petites certitudes ; à nous tenir pour satisfaits et à vivre en tranquillité dans des palais et des jardins faits pour le plaisir des yeux. L'artiste en sera l'ordonnateur, il les peuplera de bibelots, petits ou grands, qui laisseront à nos descendants le souvenir de notre court passage et seront une ressource pour leur vanité, ou pour leur bourse.

Et puis tout à coup, dans ce palais, dans ce jardin, la foule se rue, avide de jouir, de posséder et, comme l'enfant rageur, elle met sa marque en brisant tout. Est-ce le peuple ? Peut-être, mais sans l'accord qui lui rendrait sa force, sans cet idéal partagé qui ne fait l'accord dans la vie qu'en pénétrant la destinée. De la curée finie, voyez revenir peu à peu ces gens rangés : c'est le public. Entre le poète et lui, quelle distance, quel abîme, quel lamentable malentendu ! Par un instinct supérieur des conditions de la vie, le poète rétablit sans cesse les correspondances abolies, et il croit, dût la foi ne créer l'harmonie qu'en lui. Aucun siècle n'a refait plus abondamment, dans le monde idéal de la raison émue, l'ordre et l'équilibre qui

manquent à la vie de l'individu et de la société. Mais en vain ; on regarde; on ne voit pas. Le prophète, on veut bien toucher son habit. Mais qu'un Rodin nous montre, par un acte d'admiration d'égal à égal, ces poètes, Hugo, Balzac, dans leur ressemblance, tels qu'en eux-mêmes l'éternité les change, on ne les reconnaît plus. Qu'un souffle épique anime *la Marseillaise* de Rude, — trop tard, trop tôt ! Ce siècle bourgeois n'entend pas, n'entend plus, n'entendra que plus tard, quand les grandes iniquités réveilleront le monde.

Ou bien l'artiste va son chemin, tire ses conclusions à part soi, sans rien désirer savoir d'une société qui voudrait qu'on la flatte ; ou bien il lui parle encore sans en être écouté. Dans les deux cas, quel isolement ! dans le second, plus cruel encore. Ces joies auxquelles il voudraient que les autres accèdent, cette image de l'équilibre dont il fait une promesse au monde désordonné, c'est l'indifférence ou le mépris qui les accueillent. La vie affirmée, magnifiée, multipliée, la vie fait peur. Elle se répand, inonde plus qu'elle ne fertilise, le terrain n'étant point préparé. Force inemployée, vérité égarée. Il n'y a de place que pour ce qui n'étonne pas, ne trouble pas. On veut posséder, mais non pas être possédé. A ceux que la foule admire, qu'elle peut comprendre, et qui, mieux que Rodin, élèveront les monuments commémoratifs qu'elle réclame, soyez certains que le monument dont parle Carrière n'a pas manqué. Il manque à ceux pour qui commémorer n'est rien, mais pour qui l'art est de témoigner et d'affirmer. — Rodin travaille au monument qui n'existe pas, qu'il rêve et ne peut faire seul, qu'il ne pourrait faire qu'avec tous, qui n'a pas de raison sans tous, — et seul, dans le chantier sans cause, il semble étonné lui-même de la vie dont il doue ses créations, ses créatures, qui ne sont pas *destinées*.

A qui vont-elles ? Pour qui ces fruits que l'arbre donne ?

Puissent-ils du moins germer dans la terre française, remuée par quelle charrue, et abreuvée — du sang pur aussi. Ce siècle est fini. Et voici la nouvelle aurore. — Parmi les raisons de penser que c'est l'aurore d'un beau jour, où les valeurs seront moins confondues, où le travail sera plus aimé, où les rapports seront plus vrais et la vie plus largement saisie dans un monde de justice et de bonne volonté, — parmi ces raisons je vois ces pierres d'attente, ces exemples d'ordre, ces témoins d'espérance, que les artistes d'hier, et Rodin le premier, ont amenés à pied d'œuvre, en pressentiment d'un avenir où, créant à son tour l'espace visible et respirable, l'édifice possible s'élèvera dans ce vide où nous avons souffert.