

Les sursauts de l'âme

Création et spiritualité dans la pensée esthétique de Rodin

Youssef Wahboune

Les entretiens d'Auguste Rodin avec Paul Gsell sont publiés en 1911⁽¹⁾, c'est-à-dire l'année où Marcel Duchamp peint son célèbre *Nu descendant l'escalier*. C'est aussi l'année où, à Munich, les peintres du Cavalier bleu s'orientent vers l'art abstrait : Kandinsky, Klee, Malevitch, Franz Marc. L'année précédente, 1910, Robert Delaunay peint ses premiers tableaux non figuratifs et, un an après, 1912, Picasso réalise son premier collage, à savoir *Nature morte à la chaise cannée*. La réalisation et la publication de ces entretiens coïncident donc avec un ensemble d'inventions avant-gardistes. L'art moderne est marqué par une succession de gestes novateurs. Pourtant la pensée de Rodin reste complètement sourde à ce souffle révolutionnaire que connaît la création artistique en ce début de siècle. En lisant ces entretiens, on dirait que Rodin évolue à une autre époque que celle qui a vu naître les tableaux des expressionnistes, des cubistes et des futuristes. Quand un artiste ou un écrivain sont cités dans ces entretiens, c'est toujours vers le passé que se tourne la réflexion de Rodin : Shakespeare, Dante ou Byron, Michel-Ange, Rubens ou Titien. Le sculpteur reste fidèle à l'idéal de l'art traditionnel.

Si Rodin reste insensible à l'art moderne et aux mouvements d'avant-garde, c'est parce que, selon lui, ces derniers ont dépossédé l'art de sa fonction spirituelle. Cette absence de sens a entraîné la mort de l'art : « *L'esprit, la pensée, le rêve, il n'en est plus question.*

L'art est mort » (13). Cette capacité de l'art à sonder l'esprit des choses, cette nécessité de signification spirituelle dans tout acte créateur domine toute la pensée esthétique de Rodin. Paul Gsell voit dans les réponses du sculpteur une « belle profession de foi sur la spiritualité de l'art » (138). Ce qui intéresse Rodin dans une œuvre d'art, c'est son mode transcendantal, cet ensemble de significations spirituelles qu'elle suggère. Ce rapport de la création à l'âme et à l'esprit non seulement dicte les choix et les préférences de l'artiste, mais, comme on va le voir, elle préside à sa vision des thèmes esthétiques comme la laideur, des pratiques artistiques comme le dessin ou la couleur, des genres artistiques comme, le portrait, le buste ou le nu. C'est aussi cette volonté de sens et d'intériorité qui oriente sa conception des chefs-d'œuvre.

Art et caractère

C'est ainsi que Rodin définit l'art :

L'art, c'est le plaisir de l'esprit qui pénètre la nature et qui y devine l'esprit dont elle est elle-même animée. C'est la joie de l'intelligence qui voit clair dans l'univers et qui le recrée en l'illuminant de conscience [...] C'est l'exercice de la pensée qui cherche à comprendre le monde et à le faire comprendre (13).

Pour le sculpteur, l'artiste authentique est doué d'une intention idéale, d'une faculté cognitive qui lui permet d'interroger le

sens de l'univers. Pour pouvoir livrer le tempérament de l'artiste, l'œuvre d'art doit faire preuve de ce que Rodin appelle le « caractère », mot très important dans l'esthétique du sculpteur, mot qui revient avec insistance dans son testament. « Dans l'Art, dit-il, est beau uniquement ce qui a du caractère » (39). Qu'est-ce que donc le caractère ? « C'est la vérité intérieure qui transparaît sous la forme » (202). « C'est l'âme, le sentiment, l'idée, qu'expriment les traits d'un visage, les gestes et les actions d'un être humain, les tons d'un ciel, la ligne d'un horizon » (39).

Créer, c'est donc se mettre en quête de cette profondeur invisible que cachent les apparences. L'œuvre d'art n'existe que par ce qu'elle signifie, cette vérité intérieure qu'elle révèle à travers ce qu'elle représente. C'est à la lumière de cette vérité intérieure que Rodin considère un thème esthétique comme la laideur.

Catégories esthétiques

Reprenant le débat sur la différence entre laideur naturelle et laideur artistique, Rodin considère que, dans la nature, la laideur a plus de caractère que la beauté, parce que, dit-il, « dans la crispation d'une physionomie malade, dans le ravinement d'un masque vicieux, dans toute déformation, dans toute flétrissure, la vérité intérieure éclate plus aisément que sur des traits réguliers et sains » (40). Dotée de caractère, la laideur naturelle est génératrice de beauté artistique. Elle donne lieu à une création transcendante moins soucieuse de reproduire les choses et les êtres que d'en extraire l'esprit. « Il arrive souvent que plus un être est laid dans la Nature, plus il est beau dans l'art » (40). Ces propos sur la spiritualité de la laideur rappellent à Rodin le travail de Vélasquez, précisément son *Portrait du nain Sébastien*. Le sculpteur commente le tableau, essaie d'exprimer la signification profonde du portrait :

Que Vélasquez peigne Sébastien, le nain de Philippe IV, il lui prête un regard si émouvant que nous y lisons tout de suite le douloureux secret de cet infirme forcé, pour assurer son existence, d'aliéner sa dignité humaine, de devenir un jouet, une marotte vivante (38).

L'esthétique de Rodin s'appuie donc sur une approche transcendante de la création artistique. Le sculpteur exprime aussi sa conception du dessin et de la couleur en des termes qui mettent en valeur la supériorité du sens par rapport à la représentation.

Pratiques artistiques

Il est important de rappeler qu'à partir de la moitié du 19^{ème} siècle, suite à ce débat qui divise les critiques, celui de la différence entre peintres dessinateurs et peintres coloristes, l'une des idées les plus défendues est celle de l'autonomie du dessin et de la couleur par rapport à la représentation. Le dessin prime par ses qualités purement plastiques, indépendamment de ce qu'il représente. La couleur, pour reprendre le mot de Baudelaire, « pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille ». Il n'en est rien pour Rodin. Le dessin et la couleur ne valent rien sans la signification qui les anime. Si un dessin est beau, ce n'est jamais que par le sens qui s'en dégage, les idées et les sentiments qu'il exprime. L'artiste revient sur le dessin tel qu'il a été pratiqué par Raphaël :

Ce n'est pas en lui-même qu'il faut l'admirer [...] On doit l'aimer pour ce qu'il signifie : ce qui en fait tout le mérite, c'est la sérénité délicate de l'âme qui voyait par les yeux de Raphaël et s'exprimait par sa main, c'est l'amour qui semble s'épancher de son cœur sur toute la nature (80).

Comme le dessin, la couleur est asservie à la pensée qu'elle traduit. Rodin a une approche morale de la peinture coloriste. La couleur est destituée de son autonomie, sa

beauté et son efficacité consistent dans son pouvoir expressif, son aptitude à engendrer des significations. A propos des couleurs de Rubens, Rodin affirme qu'elles « *ne sont rien en elles-mêmes : leur flamboiement serait vain s'il ne donnait l'impression de la vie, du bonheur et de la robuste sensualité* » (81). Quelques lignes plus loin, toujours pour montrer l'effet spirituel de la couleur, le sculpteur évoque les vitraux du 12^{ème} et 13^{ème} siècles :

Si les vitraux du 12^{ème} et 13^{ème} siècle ravissent les regards par le velours de leurs bleus profonds, par la caresse de leurs violets si doux et de leurs carmins si chauds, c'est que ces tons traduisent la félicité mystique dont les pieux artistes de ces époques espéraient jouir dans le ciel de leurs rêves (81).

Et Rodin de conclure que « *tout dessin et tout ensemble de couleurs offrent une signification sans laquelle ils n'auraient aucune beauté* » (81). Cette supériorité de l'esprit par rapport au mode objectal de l'œuvre d'art se retrouve au cœur de la conception que Rodin se fait des genres artistiques.

Genres artistiques

Pour le sculpteur, un buste ou un portrait procèdent d'une intelligence morale du modèle. Ils répondent moins à une intention imitative qu'à une expression cathartique. Ils ne sont pas uniquement la consignation des traits d'un visage, mais plutôt la recherche d'une signification intérieure. Car, pour Rodin, la ressemblance que l'artiste cherche à obtenir « *est celle de l'âme [...] Il faut que tous les traits soient expressifs, c'est-à-dire utiles à la révélation d'une conscience* » (103). Le sculpteur passe à la démonstration en laissant s'exprimer son admiration pour les bustes de Jean-Antoine Houdon, un sculpteur pour qui il voue une grande admiration. Dans les propos du sculpteur,

Houdon est considéré comme un « *divin artiste* », capable de révéler par la matière le caractère individuel du modèle. Rodin le prouve par une analyse de quelques bustes de Houdon, dont celui de Voltaire et de Rousseau.

Le paysage est également conçu selon son contenu spirituel, sa portée psychologique. Le paysage n'est intéressant que par « *les idées qu'il éveille [...] Dans la silhouette des arbres, dans la découpe d'un horizon, les grands paysagistes entrevoient des pensées souriantes ou graves, hardies ou découragées, paisibles ou angoissantes, qui s'accordent avec la disposition de leur esprit* » (136-137). C'est aussi le cas du nu. L'harmonie et la perfection formelle qui caractérisent le corps sont le signe de réalités cachées : « *Les formes et les attitudes d'un être humain révèlent nécessairement les émotions de son âme. Le corps exprime toujours l'esprit dont il est l'enveloppe. Et pour qui sait voir, la nudité offre la signification la plus riche* » (136). On devine donc que c'est ce pouvoir expressif de l'art qui aux yeux de Rodin détermine le chef-d'œuvre.

Chefs-d'œuvre

Un chef-d'œuvre s'impose moins par ses qualités artistiques ou son message esthétique que par sa profondeur spirituelle. « *Regardez les chefs-d'œuvre de l'art, recommande l'artiste. Toute leur beauté vient de la pensée, de l'intention que leurs auteurs ont cru deviner dans l'Univers* » (137). On reconnaît un chef-d'œuvre à cette signification profonde qui le domine dans sa totalité. Toutes les parties d'un tableau ou d'une sculpture sont animées de l'esprit de leur auteur : « *Prenez n'importe quel fragment de chef-d'œuvre, vous y reconnaîtrez l'âme de son auteur* » (138). Rodin ajoute plus loin : « *Les plus purs chefs-d'œuvre sont ceux où l'on ne trouve plus aucun déchet inexpressif de formes, de lignes, de couleurs, mais où tout, absolument tout se résout en pensée et en âme* » (140).

Pour Rodin, le chef-d'œuvre est également reconnaissable à son caractère mystérieux. Le mot mystère est très important dans l'esthétique du sculpteur : il désigne cette interrogation que l'œuvre d'art suggère sur le secret insondable de la création divine. L'œuvre d'art exprime les idées et les sentiments que l'artiste décèle dans le spectacle du monde visible, mais cette vérité intérieure qu'elle véhicule est la preuve qu'il existe un autre monde impossible à connaître, une vérité supérieure qui reste hors de portée de l'intelligence humaine. Les belles œuvres « *expriment tout ce que le génie éprouve en face de la Nature [...]* Mais forcément elles se heurtent à l'immense Inconnaissable qui enveloppe la très petite sphère du connu [...]. Elles font comprendre qu'il y a autre chose qu'on ne peut connaître » (148-149).

En fait, le mot mystère semble avoir deux significations complémentaires pour Rodin. Il s'agit non seulement du mystère divin que l'œuvre suggère mais ne peut atteindre, mais aussi de cette interrogation sur le monde par laquelle l'œuvre inquiète le spectateur. Tout chef-d'œuvre donne à voir une question à laquelle il ne répond pas. Pour reprendre l'expression de Rodin, « *un point d'interrogation plane* » sur les chefs-d'œuvre (149). Rodin illustre ses propos en évoquant *le Concert champêtre* de Titien et, souvenir inattendu, *les Glaneuses* de son contemporain Jean-François Millet. Le sculpteur essaie de formuler la question que les deux tableaux impriment dans la mémoire du spectateur.

C'est toute la douce joie de vivre ; mais à cela s'ajoute une sorte d'enivrement mélancolique : qu'est-ce que la joie humaine ? D'où vient-elle ? Où va-t-elle ? Enigme de l'existence ! [...] Prenons les *Glaneuses* de Millet. Une de ces femmes qui peinent affreusement sous le soleil torride, se redresse pour regarder l'horizon. Et nous croyons

comprendre que, dans cette tête fruste, une question vient de se poser à travers un éclair de conscience : à quoi bon ? [...] A quoi bon la loi qui enchaîne les créatures à l'existence pour les faire souffrir ? A quoi bon ce leurre éternel qui leur fait aimer la vie, pourtant si douloureuse ? Angoissant problème ! (149-150)

Il est donc évident qu'en ce début du 20^{ème} siècle très agité par les innovations avant-gardistes, Rodin reste farouchement fidèle à l'esthétique de l'art du passé. Pour lui, n'est artiste que celui qui « *dans toute la Nature, soupçonne une grande conscience semblable à la sienne* » (137), celui qui tente de capter dans la matière le mystère du monde. Mais une question s'impose : qu'en est-il de la spiritualité de la création de Rodin lui-même ?

Spiritualité de Rodin

Rodin était doué d'une passion qui lui fait pratiquer la sculpture au nom de l'intensité d'expression. Pour Gsell, l'œuvre du sculpteur traduit « le tourment de l'invisible et de l'inexprimable ». L'œuvre du sculpteur évolue à une époque où la peinture littéraire est constamment décriée, où on déplore « la fâcheuse influence » (Maupassant) des écrivains sur les artistes, mais Rodin ne se sent pas offensé à l'évocation de la volonté de sens qui émane de ses statues. Aux détracteurs de son art, l'accusant d'avoir « une inspiration plus littéraire que plastique », il réagit : « *De quel droit voudraient-ils m'interdire de mettre certaines intentions dans mes figures [...], si je leur offre des idées* » (127).

Au contraire, dans son testament, il insiste sur la supériorité d'un art marqué d'une « *puissante impulsion intérieure* » (203). Pour lui, la sculpture ne peut être « *dénuée de prétentions spirituelles* » (127). Rodin était conscient de la profondeur spirituelle de ses statues, de l'ambition philosophique de son effort créateur. Il existe dans « ses œuvres les sursauts de l'âme vers le

royaume peut-être chimérique de la vérité et de la liberté sans bornes » (147).

L'œuvre de Rodin use largement de l'allégorie, genre spirituel par excellence, en ce sens qu'il essaie d'incarner des idées et des réalités abstraites dans des représentations anthropomorphiques. Il est l'auteur de *la Pensée*, de *la Méditation*, de *la Beauté*. Nombre de ces allégories ont été commentées par Paul Gsell ainsi que par le poète Rilke, auteur d'un essai sur l'œuvre sculpturale de Rodin.

Gsell, Rilke et Berrada

Gsell et Rilke ont été sensibles à la démarche spiritualiste de Rodin. Sur l'œuvre de ce dernier, ils s'expriment dans des phrases où transparaît cette quête de vérités intérieures qui transcende le travail du sculpteur. Pour Gsell, l'œuvre de Rodin est consacrée à cet « étrange malaise de l'âme ligotée dans le corps » (151). Les entretiens sont traversés de ses commentaires aux accents philosophiques très prononcés. C'est ainsi

qu'il interprète la statue de *Saint Jean-Baptiste* : « Un organisme lourd et presque grossier est tendu et comme soulevé par une mission divine qui dépasse les horizons terrestres » (151-152). Quant au *Penseur*, Gsell y voit que « la méditation, qui veut en vain embrasser l'absolu, contracte, sous son terrible effort, un corps athlétique, le ploie, le met en boule, l'écrase » (152). Les interprétations de Rilke sont plutôt poétiques. Rilke voit dans les statues de Rodin l'image fraternelle de son propre drame, le reflet de sa propre quête de l'absolu. Il considère *la Pensée* comme un « morceau de clarté, d'être et de visage qui s'élève lentement hors du lourd sommeil de la durée moite »⁽²⁾. Enfin, dans le roman de Mohamed Berrada, *Lumière fuyante*, Fatima raconte sa visite au Musée Rodin au protagoniste, le peintre Aïchouni. Ce qui donne lieu à des commentaires de la part des deux amants sur l'œuvre du sculpteur. Il serait intéressant de découvrir comment les statues de Rodin sont mises en fiction par le romancier marocain.



Rodin, *la Méditation*

NOTE

(1) Sous le titre *l'Art*. Editions Grasset. Les citations de Rodin (en italique) et de Gsell sont toutes extraites de ce volume. Elles seront suivies du numéro de la page.

(2) Cité dans Hélène Pinet, *Rodin, les mains du génie*. Gallimard, 1988, p. 50.