

Rainer Maria Rilke

AUGUSTE RODIN



traduction :
Maurice Betz

1928

bibliothèque numérique romande

ebooks-bnr.com

Rainer Maria Rilke

AUGUSTE RODIN

traduction : Maurice Betz

1928

bibliothèque numérique romande
ebooks-bnr.com

« Les écrivains s'expriment par des mots... mais les sculpteurs par des actes. »

Pomponius Gauricus :
De Sculptura (vers 1504).

« The hero is he who is immovably centred. »

Emerson.

PREMIÈRE PARTIE

(1903)

Rodin était solitaire avant sa gloire. Et la gloire qui vint, l'a rendu peut-être encore plus solitaire. Car la gloire n'est finalement que la somme de tous les malentendus qui se forment autour d'un nom nouveau.

Il y en a beaucoup autour de Rodin, et ce serait une longue et pénible tâche que de les dissiper. D'ailleurs, ce n'est pas nécessaire ; c'est son nom qu'ils entourent, et point l'œuvre qui s'est développée bien au-delà du nom et des limites de ce nom, qui est devenue ano-

nyme, comme une plaine est anonyme, ou une mer qui n'est dénommée que sur la carte, dans les livres et chez les hommes, mais qui, en réalité, n'est qu'étendue, mouvement et profondeur.

Cette œuvre, dont il va être question ici, s'est accrue depuis des années, et grandit chaque jour comme une forêt, et ne perd pas une heure. On circule au milieu de ses mille objets, vaincu par la profusion des trouvailles et des découvertes, et l'on se retourne involontairement vers les deux mains d'où est sorti ce monde. On se rappelle combien petites sont des mains d'hommes, combien vite elles se fatiguent, et le peu de temps qu'il leur est donné de se mouvoir. On demande celui qui domine ces mains. Quel est cet homme ?

C'est un vieillard. Et sa vie est de celles qui ne peuvent pas se raconter. Cette vie a commencé, et elle va, pénètre jusqu'au fond d'un grand âge, et c'est pour nous comme si elle était passée depuis beaucoup de siècles. Nous

n'en savons rien. Elle doit avoir eu une enfance quelconque, une enfance, quelque part dans la pauvreté, obscure, chercheuse et incertaine. Et cette enfance existe peut-être encore, car – dit saint Augustin – où s'en serait-elle allée ? Sa vie, peut-être, contient toutes ses heures passées, les heures d'attente et d'abandon, les heures de doute et les longues heures de détresse : c'est une vie qui n'a rien perdu ni oublié, une vie qui se formait en s'écoulant. Peut-être ; nous n'en savons rien. Mais ce n'est que d'une telle vie, croyons-nous, que la plénitude et l'abondance d'une telle action ont pu sortir ; seule une telle vie, où tout était simultané et éveillé, où rien n'était jamais révolu, peut demeurer jeune et forte, et s'élever toujours de nouveau vers de hautes œuvres. Un temps viendra où l'on voudra inventer l'histoire de cette vie, avec des complications, des épisodes et des détails. Ils seront controuvés. On racontera l'histoire d'un enfant qui oubliait souvent de manger parce qu'il lui semblait plus important d'entailler avec un méchant couteau un

morceau de bois vulgaire, et l'on situera dans ses jours d'adolescence quelque rencontre qui contienne la promesse d'une grandeur future, une de ces prophéties qui sont toujours si populaires et si touchantes. Par exemple, on pourrait parfaitement choisir les paroles que voici près de cinq cents ans un moine quelconque a, paraît-il, prononcées à l'adresse du jeune Michel Colombe : « Travaille, petit, regarde tout ton saoul et le clocher à jour de Saint-Pol, et les belles œuvres des compagnons, regarde, aime le bon Dieu, et tu auras la grâce des grandes choses »... Et tu auras la grâce des grandes choses... Peut-être un sentiment intime a-t-il parlé ainsi – mais infiniment plus bas que la voix du moine – au jeune homme, à l'un des carrefours de ses débuts. Car c'est là justement ce qu'il cherchait : la grâce des grandes choses.

Il y avait là le Louvre, avec toutes ces claires choses de l'antiquité qui faisaient penser à des ciels du sud et à la proximité de la

mer, de lourds objets de pierre qui, venus de cultures immémoriales, dureraient encore en de lointains temps à venir. Il y avait des pierres qui dormaient, et l'on sentait qu'elles s'éveilleraient à quelque jugement dernier, des pierres qui n'avaient rien de mortel, et d'autres qui portaient un mouvement, un geste, demeurés frais comme si l'on ne devait les conserver ici que pour les donner un jour à un enfant quelconque qui passerait. Et cette vie n'était pas seulement dans les œuvres célèbres et visibles de loin ; les petites choses négligées, anonymes, superflues, n'étaient pas moins pleines de cette profonde et intime animation, de la riche et surprenante inquiétude de ce qui vit. Le silence même, là où il y avait du silence, était fait de centaines d'instantanés de mouvement qui se tenaient en équilibre. Il y avait là de petites figures, des animaux surtout, qui se mouvaient, s'étiraient ou se ramassaient, et lorsqu'un oiseau était perché là, on savait que c'était un oiseau, un ciel s'en échappait, et restait autour de lui, et une étendue pliée était po-

sée sur chacune de ses plumes, et l'on pouvait là déplier et voir qu'elle était grande.

Et c'était le cas aussi des bêtes qui étaient debout sur les cathédrales, ou assises, ou accroupies sous les consoles, tordues et atrophiées, trop paresseuses pour rien porter. Il y avait là des chiens et des écureuils, des pies et des lézards, des tortues, des rats et des serpents. Au moins un de chaque espèce. Ces bêtes semblaient avoir été prises dehors, dans les forêts ou sur les chemins, et la contrainte de vivre sous des sarments, des fleurs et des feuilles de pierre, devait peu à peu les avoir transformées en ce qu'elles étaient à présent et devaient dorénavant demeurer. Mais il y avait aussi des animaux qui étaient déjà nés dans ce monde pétrifié, et qui n'avaient pas de souvenirs d'une autre existence. Ils étaient déjà tout à fait les habitants de ce monde vertical, jaillissant, roide et abrupt. Sous leur maigre fanatique saillaient des squelettes pointus. Leurs gueules étaient ouvertes, ils sem-

blaient crier comme des pigeons, car le voisinage des cloches avait détruit leur ouïe. Ils ne portaient pas, ils s'étiraient, et aidaient ainsi aux pierres à monter. Ceux qui tenaient des oiseaux étaient perchés sur les balustrades comme s'ils étaient vraiment en route et ne voulaient que se reposer pendant quelques siècles, et regarder fixement la ville qui montait. D'autres, qui descendaient de chiens, s'arc-boutaient horizontalement entre le rebord des gouttières et le vide, prêts à rejeter l'eau des pluies par leurs gueules gonflées par l'effort de cracher. Tous s'étaient modifiés et adaptés, mais ils n'avaient rien perdu de leur vie ; au contraire, ils vivaient plus fortement, plus violemment, ils vivaient pour toujours de la vie fervente et impétueuse du temps qui les avait fait surgir.

Et quiconque voyait ces créatures, éprouvait qu'elles n'étaient pas nées d'un caprice ni d'un essai d'inventer en se jouant des formes nouvelles et inconnues. Elles étaient nées de

la détresse. Par peur des juges invisibles d'une foi rigoureuse, on s'était réfugié dans ce monde visible ; de l'incertain, on s'était jeté dans la création. On les cherchait encore en Dieu : non plus en inventant des images et en essayant de se le représenter, Lui, le trop lointain ; mais c'est en portant dans sa maison, toute la peur et la pauvreté, toute l'angoisse et les gestes des misérables, en les plaçant dans sa main et sur son cœur que l'on était pieux. C'était mieux que de peindre ; car la peinture aussi était une tromperie, une jolie et adroite duperie. On cherchait le vrai et le simple. Ainsi naquit l'étrange sculpture des cathédrales, cette croisade des misérables et des animaux.

Et lorsque de la plastique du moyen âge on regardait en arrière, vers l'antiquité, et par-delà l'antiquité jusque dans l'origine de passés indicibles, ne semblait-il pas alors que l'âme humaine, toujours de nouveau, en de clairs ou inquiétants solstices, aspirât à cet art qui donne plus que la parole et l'image, plus que la pa-

rabole et l'apparence, qu'elle réclamât cette simple transformation de ses désirs et de ses craintes en des choses ? La Renaissance, pour la dernière fois, avait possédé un grand art plastique ; alors que la vie venait de se renouveler, que l'on avait trouvé le secret des visages, et le grand geste qui s'éployait.

Et maintenant ? Un temps n'était-il pas venu de nouveau qui nous poussait vers cette expression, vers cette interprétation forte et insistante de ce qu'il y avait en lui d'inextricable et d'énigmatique ? Les arts s'étaient en quelque manière renouvelés ; un zèle, une attente nouvelle les emplissaient et les animaient. Mais peut-être cet art-ci justement, la plastique, qui hésitait encore dans la crainte d'un grand passé, était-il appelé à trouver ce que les autres cherchaient encore en tâtonnant et pleins de nostalgie. Il devait aider un temps dont le tourment était que presque tous ses conflits fussent dans l'invisible. Sa langue était le corps. Et ce corps, quand l'avait-on vu pour la dernière

fois ? Couche par couche, les vêtements de tous les âges l'avaient recouvert, mais sous la protection de ces croûtes, l'âme qui grandissait l'avait transformé tandis que sans prendre haleine elle travaillait aux visages. Il était devenu un autre. Si on le découvrait à présent, peut-être contenait-il mille expressions pour tout le nouveau et l'inexprimé qui était né dans l'intervalle et pour tous ces anciens mystères qui, surgis de l'inconscient, levaient, pareils à des dieux fluviaux étrangers, leurs visages ruisse-lants hors du bruissement du sang. Et ce corps ne pouvait être moins beau que celui de l'antiquité, il devait être d'une beauté encore plus grande. Durant deux millénaires de plus la Vie l'avait gardé dans ses mains, avait travaillé à lui, l'avait martelé et ausculté. La peinture rê-vait de ce corps, elle l'ornait de lumière, le pénétrait de crépuscule, elle l'entourait de toute sa tendresse et de tout son ravissement, elle le palpait comme un pétale et se laissait porter par lui comme sur une vague – mais la plas-

tique, à qui il appartenait, ne le connaissait pas encore.

Ici était une tâche, grande comme le monde. Et celui qui était debout devant elle, était un inconnu dont les mains travaillaient pour du pain, dans l'obscurité. Il était tout seul, et s'il avait été un véritable rêveur, il eût fait un beau rêve, un rêve profond que personne n'eût compris, un de ces longs, longs rêves sur lesquels une vie peut passer comme un jour. Mais ce jeune homme qui gagnait sa vie dans la manufacture de Sèvres, était un rêveur à qui son rêve montait dans les mains, et il commença aussitôt à le réaliser. Il sentait où il fallait commencer ; un calme intérieur lui montrait le chemin de sagesse. Ici se révèle la concordance déjà profonde de Rodin avec la nature, concordance sur laquelle le poète Georges Rodenbach, qui l'appelle vraiment une force naturelle, a su dire des paroles si belles. Et en effet il y a en Rodin une obscure patience qui le fait presque anonyme, une calme et supérieure

mansuétude, quelque chose de la grande patience et de la bonté de la nature qui débute avec presque rien pour parcourir paisiblement et gravement le long chemin qui mène à l'abondance. Rodin non plus ne s'avisa pas de vouloir faire des arbres. Il commença avec le germe, en quelque sorte sous la terre. Et ce germe s'accrut vers en bas, enfonça une racine après l'autre, s'ancra avant de hasarder la première poussée vers en haut. Il fallut pour cela du temps et du temps. « Il ne faut pas se hâter », disait Rodin aux quelques amis qui l'entouraient lorsqu'ils le pressaient.

Puis vint la guerre, et Rodin partit pour Bruxelles, et il travailla comme l'exigeait l'heure. Il exécuta quelques figures pour des hôtels particuliers et plusieurs des groupes de la Bourse ; il créa les quatre grandes figures d'angle de la statue du bourgmestre Loos, au parc d'Anvers. C'étaient des commandes qu'il exécutait, avec conscience, sans laisser parler sa personnalité grandissante. Son véritable dé-

veloppement avait lieu ailleurs ; comprimé dans les pauses, dans les heures du soir, étendu dans la calme solitude des nuits, et durant des années Rodin dut supporter ce partage de son énergie. Il possédait la force de ceux qu'attend une grande œuvre. La silencieuse endurance de ceux qui sont nécessaires.

Tandis qu'il était occupé à la Bourse de Bruxelles, il dut sentir qu'il n'y avait plus d'édifices qui rassemblaient autour d'eux les œuvres de la statuaire, ainsi que l'avaient fait les cathédrales, ces grands aimants de la plastique d'un temps passé. La statue était seule comme était seul le tableau de chevalet ; aussi bien n'avait-elle pas, comme celui-ci, besoin d'un mur. Elle n'avait même pas besoin d'un toit. Elle était une chose qui pouvait subsister pour elle-même, et il était bon de lui prêter entièrement la vie d'une chose dont on pouvait faire le tour et que l'on pouvait considérer de tous les côtés. Et cependant elle devait en quelque manière se distinguer des autres choses, des

choses ordinaires que chacun pouvait toucher en pleine figure. Elle devait être en quelque sorte intangible, sacro-sainte, séparée du hasard et du temps dans lequel elle surgissait, solitaire et merveilleuse comme le visage d'un voyant. On devait lui attribuer sa propre place, en toute sûreté, là où l'arbitraire ne pouvait l'avoir posée ; elle devait être intercalée dans la durée tranquille de l'espace et dans ses grandes lois. Dans l'air qui l'enveloppait on devait l'introduire comme dans une niche et lui donner ainsi une sécurité, un maintien et une hauteur qui dépendaient de sa seule existence, et non pas de sa signification.

Rodin savait que d'abord il s'agissait d'avoir une infaillible connaissance du corps humain. Lentement, en explorant, il s'était avancé jusqu'à sa surface, et voici que, du dehors, une main se tendait vers ce corps qui en déterminait et limitait la surface aussi exactement qu'elle était déterminée par le dedans. Plus il s'avavançait sur son chemin solitaire, plus il de-

vançait le hasard, et une loi lui découvrait l'autre. Et enfin c'est à cette surface que sa recherche s'appliqua. Elle consistait en une infinité de rencontres de la lumière avec la chose, et il apparut que chacune de ces rencontres était différente, et chacune singulière. Ici elles semblaient s'accueillir l'une l'autre, là elles semblaient se saluer en hésitant, là encore elles se croisaient comme deux étrangères ; et il y avait infiniment d'endroits, il n'y en avait aucun où rien n'arrivât. Il n'y en avait point qui fût vide.

À cet instant Rodin a découvert l'élément fondamental de son art et en quelque sorte la cellule de son univers. C'était la surface, cette surface de grandeur et de tonalité variables, exactement définie, avec quoi tout devait être fait. À dater de là elle fut la matière de son art, ce pourquoi il peina, ce pourquoi il veilla et souffrit. Son art ne s'éleva pas sur une grande idée, mais sur une petite et consciencieuse réalisation, sur cela qui se pouvait atteindre, sur

un pouvoir. Il n'y avait pas en lui d'orgueil. Il épousa cette beauté inapparente et lourde qu'il pouvait encore embrasser du regard, appeler et juger. L'autre, la grande, devait venir, lorsque tout serait fini, ainsi que les animaux qui vont à l'abreuvoir lorsque la nuit est passée et que plus rien d'étranger n'est accroché à la forêt.

Avec cette découverte commença le travail le plus personnel de Rodin. Maintenant seulement toutes les conceptions traditionnelles de la plastique avaient perdu pour lui toute valeur. Il n'y avait ni pose, ni groupe, ni composition. Il n'y avait que des surfaces infiniment nombreuses et vivantes, il n'y avait que la vie, et le moyen d'expression qu'il s'était trouvé allait tout droit vers cette vie. À présent il s'agissait de se rendre maître d'elle et de sa profusion. Rodin saisissait la vie qui était partout où il jetait le regard. Il la saisissait aux plus petits endroits, il l'observait, il la suivait. Il l'attendait aux passages où elle hésitait, il la re-

joignait là où elle courait, et il la trouvait, partout également grande, également puissante et séduisante. Aucune partie du corps n'était insignifiante ou négligeable : toutes vivaient. La vie qui était inscrite sur les visages comme sur des cadrans, était facile à lire et pleine de rapport avec le temps ; dans les corps elle était plus dispersée, plus grande, plus mystérieuse et plus éternelle. Ici tantôt elle ne se déguisait pas, tantôt, lorsqu'il le fallait, elle marchait d'un pas nonchalant, tantôt, parmi les fiers, d'un pas fier ; se retirant de la scène du visage, elle avait enlevé le masque et était debout, telle qu'elle était, derrière les coulisses des vêtements. Ici Rodin découvrait le monde de son temps comme il avait reconnu sur les cathédrales celui du moyen âge : réuni autour d'une obscurité mystérieuse, contenu par un organisme, adapté et asservi à lui. L'homme était devenu église, et il y avait des milliers et des milliers d'églises dont aucune n'était pareille à l'autre, qui toutes étaient vivantes. Mais il

s'agissait de montrer qu'elles relevaient toutes d'un Dieu.

Année pour année Rodin alla sur les chemins de cette vie, comme un élève et un modeste qui se sentait débutant. Personne ne savait rien de ses tentatives, il n'avait pas de confidents et comptait peu d'amis. Derrière le travail qui le nourrissait, son œuvre se tenait cachée et attendait son heure. Il lisait beaucoup. On était habitué à le voir dans les rues de Bruxelles, toujours un livre à la main, mais peut-être ce livre n'était-il souvent qu'un prétexte pour s'enfoncer en soi-même, dans la tâche immense qui l'attendait. Comme pour tous les hommes actifs, pour lui aussi le sentiment qu'un travail incommensurable lui incombait, lui donnait un élan, quelque chose qui multipliait et rassemblait ses forces. Lorsque venaient chez lui les doutes, lorsque venaient les incertitudes, lorsque venait la grande impatience de ceux qui deviennent, et la crainte d'une mort précoce, ou la menace de la misère

quotidienne, tout cela rencontrait déjà en lui une résistance muette et droite, un entêtement, une force et une confiance, tous les drapeaux, encore non déployés, d'une grande victoire. Peut-être était-ce le passé qui en ces instants surgissait à son côté, la voix des cathédrales qu'il allait toujours de nouveau entendre. Hors des livres aussi surgirent beaucoup de choses qui l'approuvaient. Il lut pour la première fois la *Divine Comédie* de Dante. Ce fut une révélation. Il voyait devant lui les corps souffrants d'une autre race, il voyait, par delà les jours, un siècle auquel on avait arraché ses vêtements, il voyait le grand tribunal inoubliable d'un poète jugeant son temps. C'étaient des images qui lui donnaient raison, et lorsqu'il lisait un livre où il était question des larmes versées sur les pieds de Nicolas III, il savait déjà qu'il y avait des pieds qui pleuraient, qu'il y avait des pleurs qui étaient partout, qui se répandaient sur tout un homme, et des larmes qui jaillissaient par tous les pores. Et de Dante il passa à Baudelaire. Ici il n'y avait point de

tribunal, ni de poète qui, la main dans la main d'une ombre, gravit les deux ; un homme, un de ceux qui souffraient, avait élevé sa voix et la tenait haut au-dessus des têtes des autres, comme pour la sauver d'un désastre. Et dans ces vers il y avait des passages qui sortaient de l'écriture, qui ne semblaient pas écrits, mais formés, des mots et des groupes de mots qui avaient fondu dans les mains chaudes du poète, des lignes dont on palpitait le relief, et des sonnets qui portaient comme des colonnes aux chapiteaux confus le poids d'une pensée inquiète. Il sentait obscurément que cet art, là où il s'arrêtait brusquement, touchait au commencement d'un autre art dont il avait eu la nostalgie ; il sentait en Baudelaire quelqu'un qui l'avait précédé, quelqu'un qui ne s'était pas laissé égarer par les visages, et qui cherchait les corps où la vie est plus grande, plus cruelle, et où elle ne repose jamais.

Depuis ces jours les deux poètes restèrent toujours ses amis. Il pensait plus loin qu'eux

et revenait de nouveau à eux. En ce temps où son art se formait et se préparait, où toute la vie qu'il apprenait était sans nom et ne signifiait rien, les pensées de Rodin circulaient dans les livres des poètes et s'y cherchaient un passé. Plus tard, lorsque, en travaillant, il aborda de nouveau ces sujets, les formes surgirent comme des souvenirs de sa propre vie, douloureux et vrais, et entrèrent dans son œuvre ainsi que dans un pays natal.

Enfin, après des années de labeur solitaire, il tenta de faire connaître une de ses œuvres. C'était une question à l'opinion publique. L'opinion publique répondit négativement. Et Rodin s'enferma de nouveau pendant treize années. Ce furent les années pendant lesquelles, toujours encore inconnu, il mûrit jusqu'à la maîtrise, jusqu'à dominer sans restrictions ses propres moyens, en travaillant, en réfléchissant, en essayant, hors de toute influence de son temps qui ne prenait pas part à lui. Peut-être le fait que tout son développement ait eu

lieu dans ce silence jamais troublé, lui donna-t-il plus tard cette sûreté puissante lorsqu'on se disputait à son propos, lorsqu'on contredisait son œuvre. Quand les autres commencèrent à douter, il n'avait plus de doutes sur lui-même. Tout cela était derrière lui. Son sort ne dépendait plus de l'approbation et du jugement de la foule, il était déjà décidé lorsqu'on crut pouvoir l'anéantir par la raillerie et l'hostilité. Au temps où il devenait, aucune voix étrangère ne sonna à ses oreilles, aucun éloge ne l'atteignit, qui eût pu l'égarer, aucun blâme qui eût pu le troubler. Comme Parsival son œuvre grandit en pureté, seule avec elle-même et avec une grande nature éternelle. Son travail seul lui parlait. Il lui parlait le matin, à l'heure de l'éveil, et le soir le son s'en prolongeait dans ses mains comme dans un instrument que l'on a déposé. Et c'est pourquoi son œuvre était aussi indomptable ; parce qu'elle était venue au monde tout achevée ; elle n'apparaissait plus comme une chose qui devenait, qui demandait à être reconnue, mais comme une réalité qui s'est imposée, qui

est là, avec quoi il faut compter. Ainsi qu'un roi qui apprend que dans son royaume une ville doit être édifiée, qui réfléchit s'il est bon de lui accorder le privilège, qui hésite et enfin se met en route pour visiter l'endroit, et voici qu'il arrive et trouve une grande ville, puissante et achevée, qui est dressée là comme de toute éternité, avec des murs, des tours et des portes : ainsi la foule, lorsqu'on finit par l'appeler, vint à l'œuvre de Rodin qui était achevée.

La période durant laquelle Rodin a mûri est délimitée par deux œuvres. À son début est placée la tête de *L'Homme au nez cassé*, à sa fin la statue de *L'Âge d'airain*, de *L'Homme des premiers âges*, comme Rodin l'avait d'abord appelée. *L'Homme au nez cassé* fut refusé en 1864 par le Salon. On le comprend très bien, car on sent que dans cette œuvre la manière de Rodin n'était pas encore complètement mûrie, n'était pas achevée et sûre ; avec l'absence d'égards d'une grande confession elle contredisait les exigences de la beauté académique

qui était toujours encore la seule qui dominât. En vain Rude avait-il donné à sa déesse de la Révolte sur l'arc de triomphe de la place de l'Étoile, le geste sauvage et le cri ample, en vain Barye avait-il créé ses souples animaux ; et l'on avait raillé la *Danse* de Carpeaux, avant de s'y habituer suffisamment pour ne plus la voir. Tout était resté comme autrefois. La plastique que l'on cultivait était toujours encore celle des modèles, des poses et des allégories, le métier facile, nonchalant et bon marché, qui se contentait de la répétition plus ou moins adroite de quelques gestes sanctionnés. Dans ce milieu, la tête de l'*Homme au nez cassé* déjà eût dû soulever la tempête qui n'éclata qu'en présence des œuvres suivantes de Rodin. Mais sans doute l'avait-on refusée, comme l'œuvre d'un inconnu, presque sans l'avoir vue.

On sent ce qui dut pousser Rodin à sculpter cette tête, la tête d'un homme vieillissant et laid, dont le nez cassé aidait encore à accroître l'expression tourmentée du visage ; c'était l'abondance de vie qui s'était rassemblée dans



ces traits ; c'était le fait qu'il n'y eût sur ce visage point de plans symétriques, que rien ne s'y répétât, qu'aucun endroit ne fût resté vide, muet ou indifférent. Ce visage n'avait pas seulement été touché par la vie ; il en était partout revêtu, comme si une main impitoyable l'avait maintenu en plein destin, ainsi que dans les tourbillons d'une eau qui nettoie et ronge.

Lorsqu'on tient un masque en mains et qu'on le tourne, on est surpris par le changement continu des profils dont aucun n'est dû au hasard, hésitant ou imprécis. Il n'y a sur cette tête aucune ligne, aucune intersection, aucun contour que Rodin n'ait vus et voulus. On croit sentir comment certains sillons vinrent plus tôt, d'autres plus tard, comment entre telle et telle crevasses qui traversent le visage, des années ont passé, des années pleines d'angoisse. On sait que parmi les marques de ce visage, certaines ont été inscrites lentement, presque avec hésitation, que d'autres avaient d'abord été légèrement indiquées et qu'elles ne furent tracées qu'ensuite, par une habitude ou une pensée qui revenait toujours de nouveau ; et l'on reconnaît ces coupures aiguës qui ont été faites en une seule nuit, comme creusées par le bec d'un oiseau dans le front trop éveillé d'un homme qui ne trouve pas le sommeil. On doit à grand'peine se rappeler que tout cela est écrit dans l'espace d'un visage, que tant de vie lourde et sans nom s'élève de cette œuvre. Si

l'on dépose le masque devant soi, on croit être debout au sommet d'une haute tour, et regarder d'en haut un pays accidenté, par les chemins embrouillés duquel beaucoup de peuples ont passé. Et lorsqu'on le lève de nouveau, on tient une chose que l'on doit appeler belle, à cause de sa perfection. Mais cette beauté ne tient pas seulement à ce que le masque est accompli et achevé d'une façon aussi incomparable. Elle naît du sentiment d'équilibre, de la balance qui se fait entre tous ces plans agités, du sentiment que tous ces éléments d'émotion achèvent de vibrer et de se perdre dans l'objet même. Si tout à l'heure encore on était saisi par les mille voix du tourment de ce visage, on éprouve aussitôt après qu'aucune accusation ne s'en élève. Il ne s'adresse pas à l'univers ; il semble porter en soi sa justice, la réconciliation de tous ses contraires, et une patience assez grande pour tout son faix.

Lorsque Rodin créa ce masque, il avait devant soi un homme assis tranquillement, et un

visage tranquille. Mais c'était le visage d'un vivant, et lorsqu'il l'explora, il apparut que ce visage était plein de mouvement, de trouble et d'ondoiement. Dans le cours des lignes il y avait du mouvement, il y en avait dans l'inclinaison des plans, les ombres bougeaient comme dans le sommeil et la lumière semblait passer doucement devant le front.

Il n'y avait donc pas de repos, même pas après la mort ; car dans la décomposition elle-même, qui est aussi du mouvement, la mort était encore subordonnée à la vie. Il n'y avait que mouvement dans la nature ; et un art qui voulait donner une interprétation consciencieuse et fidèle de la vie ne devait pas faire son idéal d'un repos qui ne se trouvait nulle part. En réalité l'art ancien, non plus, n'a rien su d'un tel idéal. Il suffit de penser à la *Niké*. Cette sculpture ne nous a pas seulement transmis le mouvement d'une belle jeune fille qui marche à la rencontre de son amant, elle est en même temps une image éternelle du vent grec, de

son ampleur et de sa magnificence. Et même les pierres de cultures plus anciennes n'étaient pas tranquilles. Dans le geste contenu et hiératique des Cultes les plus antiques le trouble des surfaces vivantes était enfermé comme de l'eau entre les parois du vase. Il y avait des courants dans les dieux clos qui étaient assis, et dans ceux qui étaient debout, il y avait un geste qui, pareil à une fontaine, montait de la pierre, et retombait de nouveau dans la même pierre, en l'agitant de vagues innombrables. Ce n'était pas le mouvement qui était contraire au sens de la sculpture (c'est-à-dire tout simplement à l'essence de la chose) ; ce n'était qu'un certain mouvement qui ne s'achève pas, qui n'est pas tenu en équilibre par d'autres mouvements, dont le geste franchit les frontières de la chose. La chose plastique ressemble à ces villes d'un autre âge qui vivaient entièrement dans l'enceinte de leurs murs ; les habitants ne retenaient pas pour cela leur respiration, et les gestes de leur vie ne s'arrêtaient pas court. Mais rien ne franchissait les limites de l'en-

ceinte, rien n'était au-delà, ne se montrait par-delà les portes, et aucune attente n'était ouverte sur le dehors. Quelque grand que puisse être le mouvement d'une statue, qu'il soit fait d'étendues infinies ou de la profondeur du ciel, il faut qu'il retourne à elle, que le grand cercle se referme, le cercle de la solitude où une chose d'art passe ses jours. Telle était la loi qui, informulée, vivait dans les sculptures de temps passés. Rodin le reconnut. Ce qui distingue les choses, cette entière absorption en elles-mêmes, c'était là ce qui donnait son calme à une plastique ; elle ne devait rien demander au dehors ni attendre du dehors, ne se rapporter à rien de ce qui était dehors, ne rien voir qui ne fût en elle. Son entourage devait être contenu en elle. C'est le *sculpteur* Léonard qui a donné à la Joconde cet aspect inaccessible, ce mouvement tourné vers l'intérieur, ce regard que l'on ne peut rencontrer. Sans doute son Francesco Sforza a-t-il été tout semblable, animé par un geste qui, pareil à un ambassa-

deur plein de superbe, son devoir accompli, retournait à son État.



Pendant les longues années qui s'écoulèrent entre le masque de *L'Homme au nez cassé* et cette statue de *L'Homme des premiers âges*, beaucoup de silencieux changements se firent en Rodin. De nouvelles relations l'unirent plus solidement au passé de son art. Ce passé et sa grandeur sous lesquels tant d'autres avaient plié comme sous un faix, devinrent les ailes qui le portèrent. Car si, en ce temps, il a jamais

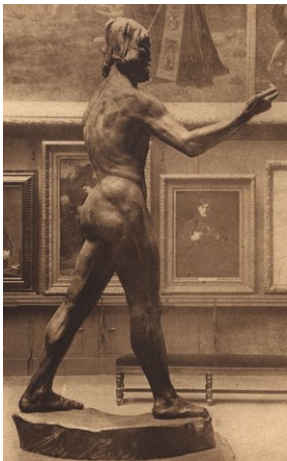
reçu un assentiment, une confirmation de ce qu'il voulait et cherchait, ils lui vinrent des choses de l'art antique et des plis ombreux des cathédrales. Les hommes ne causaient pas avec lui, mais des pierres lui parlaient.

L'Homme au nez cassé avait révélé comment Rodin savait suivre son chemin à travers un visage, *L'Âge d'airain* prouva son empire illimité sur le corps. « Souverain tailleur d'ymaiges », ce titre que les maîtres du moyen âge se donnaient entre eux en signe de consécration, grave et dépourvue d'envie, lui revenait de droit. C'était ici un nu grand comme la vie, sur tous les points duquel la vie n'était pas seulement également puissante, mais paraissait encore avoir été élevée partout à la hauteur d'une même force d'expression. Ce qui était écrit dans le visage, cette expression souffrante d'un lourd réveil, en même temps que cette nostalgie de ce poids même, se lisait jusque sur la moindre partie de ce corps ; chaque endroit était une bouche qui le disait à

sa manière. L'œil le plus sévère ne pouvait découvrir sur cette statue aucun endroit qui eût été moins vivant, moins précis ou moins clair que les autres. On eût dit qu'une force montait dans les veines de cet homme hors des profondeurs de la terre. C'était la silhouette d'un arbre qui a encore devant lui les tempêtes de mars et qui est inquiet parce que le fruit et l'abondance de son été n'habitent plus ses racines, mais que dans leur lente montée, ils ont atteint déjà le tronc autour duquel les grands vents se pourchasseront.

Cette figure est significative encore à un autre égard. Elle indique dans l'œuvre de Rodin la naissance du geste. Ce geste qui grandit et atteint peu à peu une telle grandeur et une telle puissance, ici jaillissait comme une source qui ruisselait doucement le long de ce corps. Éveillé dans l'obscurité des premiers âges, ce geste paraît tout en grandissant marcher dans l'étendue de cette œuvre, marcher comme à travers tous les millénaires, très au-delà de

nous, jusqu'à ceux qui viendront. En hésitant il s'éploie dans les bras levés ; et ces bras sont encore si lourds que l'une de ces mains se repose déjà de nouveau au sommet de la tête. Mais cette main ne dort plus, elle se concentre ; tout en haut, à la cime du cerveau, où règne la solitude, elle se prépare au travail, au travail des siècles dont on ne mesure pas la fin. Et dans le pied droit, attend, debout, un premier pas.



On pourrait dire de ce geste qu'il repose comme enfermé dans un bourgeon dur. Ardeur d'une pensée et tempête dans la volonté : il s'ouvre, et voici que surgit ce *saint Jean* aux bras éloquents et agités, avec la grande démarche de celui qui sent venir quelqu'un derrière soi. Le corps de cet homme n'est plus intact : les déserts l'ont percé de leur feu, la faim lui a fait mal et toutes les soifs l'ont éprouvé. Il a tenu bon et est devenu dur. Son maigre corps d'ascète est pareil à une poignée en bois dans laquelle est fichée la fourche ample de son pas. Il marche. Il marche comme si toutes les étendues du monde étaient en lui et comme s'il les distribuait dans son pas. Il marche. Ses bras témoignent de cette marche et ses doigts s'écartent et semblent dans l'air faire le signe de la marche.

Ce *saint Jean* est le premier homme qui marche dans l'œuvre de Rodin. Beaucoup d'autres viennent derrière lui. Viennent les *Bourgeois de Calais* qui commencent leur

lourde démarche, et chacun de leurs pas semble préparer le grand pas provocant de Balzac.



Mais le geste de ceux qui sont debout, aussi, se développe, se ferme, se recroqueville comme un papier qui brûle ; il devient plus fort, plus clos, plus animé. Ainsi cette figure d'Ève qui primitivement devait être placée au-dessus de la *Porte d'Enfer*. La tête s'enfonce profondément dans l'obscurité des bras qui se referment par-dessus la poitrine comme chez

quelqu'un qui a froid. Le dos est arrondi, la nuque presque horizontale, la position inclinée comme si elle prêtait l'oreille à son propre corps où un avenir étranger commence à bouger. Et c'est comme si la pesanteur de cet avenir agissait sur les sens de la femme et la tirait en bas, hors de la vie distraite, dans l'esclavage profond et humble de la maternité.



Toujours de nouveau, dans ses poses, Rodin est revenu à cette attitude repliée vers le dedans, à ce guet tendu vers la profondeur in-

time. Telle est l'attitude de la merveilleuse figure qu'il a appelée *La Méditation*, et encore de cette inoubliable *Voix intérieure*, la voix la plus discrète des chants de Victor Hugo qui est presque cachée sur le monument du poète, sous la voix de la colère. Jamais un corps humain n'avait été ainsi concentré autour de ce qu'il a de plus intime, ainsi ployé par sa propre âme et de nouveau retenu par la force élastique de son propre sang. Et comment, sur le corps profondément incliné vers le côté, le cou se dresse légèrement, et se tend, et tient sa tête qui écoute, au-dessus de la rumeur lointaine de la vie, cela est éprouvé d'une façon si grande et si pénétrante que l'on ne sait se rappeler un geste plus saisissant et rendu plus intérieur. Nous sommes surpris de voir que les bras manquent. Rodin les éprouva dans ce cas comme une solution trop facile de sa tâche, comme quelque chose qui ne s'accordait pas avec le corps qui voulait s'envelopper en soi-même, sans secours étranger. On peut penser à la Duse telle que, dans *Un drame* de d'Annun-

zio, douloureusement abandonnée, elle essaie d'êtreindre sans bras et de tenir sans mains. Cette scène dans laquelle son corps apprenait une caresse qui la dépassait de beaucoup, fait partie de ses jeux les plus inoubliables. Elle communiquait l'impression que les bras étaient un luxe, un ornement, une chance des riches et des intempérants que l'on pouvait jeter loin de soi pour être tout à fait pauvre. Elle ne semblait pas avoir sacrifié une chose importante ; on eût dit tout au plus quelqu'un qui aurait fait cadeau de son gobelet pour boire à même le ruisseau, un homme qui est nu et encore un peu maladroit dans sa profonde nudité. Il en est de même des statues sans bras de Rodin ; il ne leur manque rien de nécessaire. On est devant elles comme devant un tout, achevé et qui n'admet aucun complément. Le sentiment de l'inachevé ne provient pas seulement de la vue, mais d'une réflexion compliquée, d'une mesquine pédanterie qui nous dit qu'un corps a besoin de bras et qu'un corps sans bras ne saurait être entier, ou ne saurait l'être en

aucune façon. Il n'y a pas si longtemps, on se révoltait de même contre les arbres coupés par les impressionnistes au bord de leurs tableaux ; on s'est très vite habitué à cette impression, on a, quant aux peintres tout au moins, appris à comprendre et à croire qu'un ensemble artistique ne coïncide pas nécessairement avec le tout de la chose, qu'indépendamment d'elle, à l'intérieur de l'image, de nouvelles unités se forment, de nouveaux ensembles, circonstances et équilibres. Il n'en va pas autrement dans la sculpture. Il appartient à l'artiste de faire avec beaucoup de choses, une autre, unique, et de la plus petite partie d'une chose, un monde. Il y a dans l'œuvre de Rodin des mains, des mains indépendantes et petites qui, sans appartenir à aucun corps, sont vivantes. Des mains qui se dressent, irritées et mauvaises, des mains qui semblent aboyer avec leurs cinq doigts hérissés, comme les cinq gorges d'un chien d'enfer. Des mains qui marchent, qui dorment, et des mains qui s'éveillent ; des mains criminelles et chargées

d'une lourde hérédité, et des mains qui sont fatiguées, qui ne veulent plus rien, qui se sont couchées, dans un coin quelconque, comme des bêtes malades qui savent que personne ne peut les aider. Mais les mains sont déjà un organisme compliqué, un delta où beaucoup de vie, venue de loin, conflue, pour se jeter dans le grand courant de l'action. Il y a une histoire des mains, elles ont réellement leur propre culture, leur beauté particulière ; on leur reconnaît le droit d'avoir leur propre développement, leurs propres désirs, leurs sentiments, leurs humeurs et leurs caprices. Mais Rodin qui, par l'éducation qu'il s'est donnée, sait que le corps se compose d'une foule de scènes de la vie, d'une vie qui, partout, peut devenir individuelle et grande, a le pouvoir de donner à une partie quelconque de cette vaste surface vibrante, l'indépendance et la plénitude d'un tout. De même que le corps humain n'est pour Rodin un tout qu'autant qu'une action commune (intérieure ou extérieure) tient en mouvement tous ses membres et toutes ses

forces, de même des parties de corps différents qui, par une nécessité intérieure, adhèrent les unes aux autres, se rangent pour lui d'elles-mêmes en un organisme. Une main qui se pose sur l'épaule ou la cuisse d'un autre corps n'appartient plus tout à fait à celui d'où elle est venue : elle et l'objet qu'elle touche ou empoigne, forment ensemble une nouvelle chose, une chose de plus qui n'a pas de nom et n'appartient à personne ; et il est question à présent de cette chose particulière et qui a ses limites définies.



Cette découverte est à l'origine de la manière de grouper les formes, chez Rodin ; ainsi s'explique que les figures soient liées les unes aux autres d'une façon aussi inouïe, que les formes tiennent ensemble, ne se lâchent à aucun prix. Il ne prend pas pour point de départ les figures qui s'étreignent, il n'a pas de modèles qu'il dispose et groupe. Il commence par les endroits où le contact est le plus étroit, comme aux points culminants de l'œuvre ; là où quelque chose de nouveau se produit il entame son travail et consacre tout le savoir de son instrument aux apparitions mystérieuses qui accompagnent la naissance d'une chose nouvelle. Il travaille, en quelque sorte, à la lumière des éclairs qui jaillissent de ces points, et ne voit que celles des parties du corps entier qui sont éclairées. Le charme du grand groupe de la jeune fille et de l'homme qui se nomme *Le Baiser* tient à cette sage et juste répartition de la vie ; on a le sentiment que, de toutes ces surfaces de contact, des vagues pénètrent dans les corps, des frissons de beauté, de pressentiment

et de force. De là vient que l'on croit voir la félicité de ce baiser sur toute l'étendue de ces corps ; il est comme un soleil qui se lève et sa lumière est répandue partout. Mais plus merveilleux encore est cet autre baiser autour duquel se dresse, comme le mur autour d'un jardin, cette œuvre qui s'appelle *L'Éternelle idole*. Une des répétitions de ce marbre était la propriété d'Eugène Carrière et dans le crépuscule tranquille de sa maison cette pierre limpide vivait comme une source où se renouvelle toujours le même mouvement, la même montée et la même chute d'une force enchantée. Une jeune fille est à genoux. Son beau corps s'est tendrement replié. Son bras droit s'est étendu en arrière et, en tâtonnant, sa main a trouvé son pied. Entre ces trois lignes hors desquelles aucun chemin ne conduit dans l'univers, sa vie s'enferme avec son secret. La pierre, en dessous d'elle, l'élève, tandis qu'elle est ainsi agenouillée. Et l'on croit soudain dans l'attitude à laquelle cette jeune fille s'est abandonnée, dans sa songerie ou dans sa solitude, recon-

naître une attitude sacrée et très ancienne où était enfoncée et s'oubliait la déesse de cultes lointains et cruels. La tête de cette femme se penche un peu en avant ; avec une expression d'indulgence, de hauteur et de patience, elle regarde, comme du haut d'une nuit calme, vers l'homme, en bas d'elle, qui plonge son visage dans son sein comme dans une infinité de fleurs. Lui aussi est agenouillé, mais plus bas, très bas dans la pierre. Ses mains sont étendues derrière lui comme des objets sans valeur et vides. La droite est ouverte ; on peut regarder dedans. De ce groupe se dégage une grandeur pleine de mystère. On n'ose pas (comme c'est si souvent le cas chez Rodin) lui donner une signification. Il en a des milliers. Comme des ombres les pensées passent sur lui, et derrière chacune il s'élève, nouveau et énigmatique, dans sa clarté anonyme.

Quelque chose de l'atmosphère d'un purgatoire vit dans cette œuvre. Un ciel est proche, mais il n'est pas encore atteint ; un enfer est proche, mais il n'est pas encore oublié. Ici aussi



tout l'éclat rayonne du contact, du contact des deux corps et du contact de la femme avec elle-même.

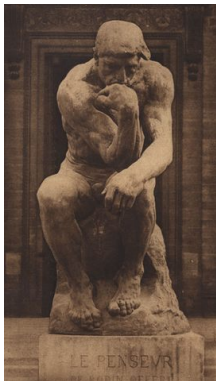
Et ce n'est qu'un développement toujours nouveau, donné à ce thème du contact de deux surfaces vivantes et animées, que cette formidable *Porte de l'Enfer* à laquelle Rodin a travaillé, solitairement, depuis vingt ans, et dont

la fonte est toujours encore à venir. En même temps qu'il explorait le mouvement des surfaces, et qu'il progressait dans leur assemblage, Rodin en arriva à chercher des corps qui se touchassent en beaucoup de points, des corps dont les contacts fussent violents, plus forts, plus véhéments. Plus deux corps s'offraient l'un à l'autre de points de rencontre, plus impatientement ils s'élançaient l'un vers l'autre, pareils à deux corps chimiques d'une étroite affinité, et plus se tenait serré et organique le nouvel ensemble qu'ils formaient. Des souvenirs de Dante remontèrent. Ugolino et les voyageurs eux-mêmes, Dante et Virgile pressés l'un contre l'autre, l'entrelacement des voluptueux, hors de quoi se dressait, comme un arbre desséché, le geste crochu d'un avare. Les centaures, les géants et les monstres, les sirènes, les faunes et les femmes des faunes, tous ces animaux-dieux, fauves et féroces, de la forêt païenne venaient à Rodin. Et il créait. Il réalisa toutes ces figures et ces formes du rêve de Dante, les tira comme de la profondeur

agitée de ses propres souvenirs et leur donna, un à un, la légère délivrance d'être chose. Des centaines de figures et de groupes se formèrent de cette façon. Mais les mouvements qu'il trouvait dans les paroles du poète, appartenaient à un autre temps ; ils éveillaient en celui qui travaillait, qui les ressuscitait, la connaissance de mille autres gestes, de gestes de prendre et de perdre, de souffrir et d'abandonner, qui avaient eu lieu dans l'intervalle, et ses mains qui ne connaissaient pas de fatigue, continuaient plus loin et plus loin, par-delà le monde du Florentin, vers des gestes et des formes toujours nouvelles.

Ce travailleur grave et concentré qui n'avait jamais cherché de sujets et qui ne voulait pas d'autre accomplissement que celui qui était dans le pouvoir de son instrument de plus en plus mûr, se trouva, sur cette route, traverser tous les drames de la vie : à présent s'ouvraient à lui la profondeur des nuits d'amour, l'étendue obscure, pleine de plaisir et de peine, où,

comme dans un monde encore toujours héroïque, il n'y avait pas de vêtements, où les visages étaient éteints et où les corps compaient. Il entra avec des sens incandescents, comme un chercheur de la vie, dans la grande confusion de ces luttes, et tout ce qu'il voyait était : Vie. L'espace autour de lui ne devint pas étroit, exigü et lourd. Il s'élargit. L'atmosphère des alcôves était loin. Ici était la Vie, mille fois contenue dans chaque minute, dans le désir et la peine, dans la folie et l'angoisse, dans la perte et le gain. Ici était un désir qui était démesuré, une soif si grande que toutes les eaux de l'Univers desséchaient en elle comme une goutte, ici il n'y avait ni mensonge, ni reniement, et les gestes de donner et de prendre ici du moins étaient authentiques et grands. Ici étaient les vices et les blasphèmes, les damnations et les félicités, et l'on comprenait tout à coup qu'un monde devait être pauvre, qui cachait tout cela, et l'ensevelissait, et faisait comme si cela n'était pas.



Cela était. À côté de toute l'histoire de l'Humanité se déroulait cette autre histoire, qui ignorait les déguisements, les conventions, les différences et les classes, qui ne connaissait que la lutte. Elle aussi avait eu son développement. D'un instinct elle était devenue une nostalgie, d'un désir de mâle à femelle, un élan d'homme à homme. Et ainsi apparaissait-elle dans l'œuvre de Rodin. C'est toujours encore l'éternelle bataille des sexes, mais la femme n'est déjà plus l'animal dompté ou docile. Elle est pleine de désirs et éveillée comme

l'homme, et l'on dirait qu'ils se sont mis ensemble, pour chercher tous deux leur âme. L'homme qui se lève, la nuit, et, à pas étouffés, va vers un autre, est pareil à un chercheur de trésors qui veut creuser et trouver le grand bonheur dont il a tant besoin, au carrefour du sexe. Et dans tous les vices, et dans tous les plaisirs contraires à la nature, dans toutes les tentatives désespérées et perdues de donner à la vie un sens infini, il y a quelque chose de cette nostalgie qui fait les grands poètes. Ici l'Humanité a faim au-delà d'elle-même. Ici des mains s'allongent vers l'éternité. Ici des yeux s'ouvrent, voient la Mort et ne la craignent pas ; ici se déploie une vie héroïque, sans espoir, dont la gloire vient et va comme un sourire, fleurit et se brise ainsi qu'une rose. Ici sont les tempêtes du désir et les calmes plats de l'attente ; ici sont les songes qui devinrent des actes et les actes qui se perdirent en songes. Ici, comme à une gigantesque banque de jeux, une fortune de force était gagnée ou perdue. Tout cela est écrit dans l'œuvre de Rodin. Lui

qui avait déjà traversé tant de vies, trouva ici de la Vie la plénitude et la surabondance. Les corps dont chaque point était volonté, les bouches qui avaient la forme de cris paraissant monter des profondeurs de la terre. Il trouva les gestes des dieux primitifs, la beauté et la souplesse des animaux, le vertige des danses anciennes et les mouvements de cultes divins oubliés, étrangement liés aux nouveaux gestes qui s'étaient formés durant le long temps pendant lequel l'art avait été détourné et était resté aveugle à toutes ces révélations. Ces nouveaux gestes l'intéressaient particulièrement. Ils étaient impatients. De même que quelqu'un qui cherche longtemps un objet, devient de plus en plus perplexe, distrait et pressé, et produit autour de soi un massacre, un entassement de choses qu'il tire de leur ordonnance habituelle, comme s'il voulait les contraindre à chercher avec lui, de même les gestes de l'Humanité qui ne peut trouver sa signification, sont devenus de plus en plus impatients, nerveux, précipités et hâtifs. Et toutes les ques-

tions de l'existence, remuées et fouillées, gisent autour d'elle. Mais, en même temps, ses mouvements se sont aussi faits plus hésitants. Ils n'ont plus cette rectitude physique et résolue avec laquelle les hommes d'autrefois ont tout empoigné. Ils ne ressemblent plus à ces mouvements qui sont conservés dans les statues anciennes, aux gestes dont le point de départ et le point final importaient seuls. Entre ces deux moments simples, d'innombrables transitions se sont insérées et il apparut que, justement dans ces états intermédiaires, se passait la vie de l'homme d'aujourd'hui, son action et son impuissance à agir. Les manières de saisir étaient devenues différentes, les manières de faire signe, de lâcher et de tenir. En tout il y avait beaucoup plus d'expérience, et en même temps de nouveau, plus d'ignorance ; plus de découragement et plus d'achoppement contre des résistances ; beaucoup plus de deuil de ce qui a été perdu, beaucoup plus de jugement, de sens des mesures, de réflexion, et moins d'arbitraire. Rodin créa ces gestes. Il les

tira d'une ou de plusieurs figures, en fit des choses selon sa manière. Il fit porter à des centaines et des centaines de figures à peine plus grandes que ses mains, la vie de toutes les passions, la floraison de tous les plaisirs et le poids de tous les vices. Il créa des corps qui se touchaient pourtant et tenaient ensemble comme des bêtes qui se sont entre-mordues, et ils tombaient ainsi qu'une chose dans un abîme ; des corps qui écoutaient comme des visages et qui prenaient leur élan comme des bras, pour lancer ; des chaînes de corps, des guirlandes et des sarments, et de lourdes grappes de formes humaines dans lesquelles montait la sève sucrée du péché, hors des racines de la douleur. Avec la même force et la même supériorité Léonard seul a su joindre des hommes dans sa grandiose description de la fin du monde. Comme là-bas, il y en avait ici aussi qui se précipitaient dans le gouffre et d'autres qui brisaient les têtes de leurs enfants pour qu'ils ne grandissent pas dans la grande douleur. — L'armée de ces figures était devenue beaucoup

trop nombreuse pour trouver sa place dans le cadre et sur les battants de *La Porte de l'Enfer*. Rodin choisit et choisit. Il élimina tout ce qui était trop solitaire pour se soumettre au grand ensemble, tout ce qui n'était pas absolument nécessaire dans cet accord. Il laissa les figures et les groupes se trouver eux-mêmes leur place ; il observa la vie du peuple qu'il avait créé, il prêta l'oreille aux volontés de chacun et les exécuta. Ainsi surgit peu à peu l'univers de cette porte. Sa surface sur laquelle étaient fixées les formes plastiques commença de s'animer ; avec un relief de plus en plus adouci l'agitation des figures s'éteignit comme une voix dans le plan droit de la porte. Dans le cadre, de part et d'autre, une ascension, une traction et une poussée vers en haut est le mouvement dominant ; dans les deux vantaux, au contraire, c'est une chute, un glissement, et un écroulement. Les vantaux sont légèrement en retrait et leur bord supérieur est encore séparé du bord proéminent de la partie horizontale de l'encadrement, par une surface

assez étendue. Devant celle-ci, dans l'espace tranquillement clos, est placée l'image du *Penseur*, de l'homme qui voit toute la grandeur et toutes les horreurs de ce spectacle, parce qu'il le pense. Il est assis, perdu et muet, lourd d'images et de pensées, et toute sa force (qui est la force de quelqu'un qui agit) pense. Son corps entier s'est fait crâne, et tout le sang de ses veines, cerveau. Il est le centre de la porte, bien que, au-dessus de lui encore, à la hauteur du cadre, trois hommes soient debout. La profondeur agit sur eux et les tire du lointain. Ils ont rapproché leurs têtes, leurs trois bras sont tendus en avant, ils courent ensemble, et désignent le même point, en bas, dans l'abîme qui les attire de toute sa lourdeur. Mais le penseur doit les porter en lui.

Parmi les groupes et les statues qui ont vu le jour à l'occasion de cette porte, il en est beaucoup qui sont d'une grande beauté. Il est impossible de les énumérer tous et toutes, comme il est impossible de les décrire. Rodin

lui-même a dit un jour qu'il devrait parler pendant une année pour répéter en paroles une de ses œuvres. On peut seulement dire que ces petites œuvres qui sont conservées en plâtre, en bronze ou en pierre, semblables à tant de petites figures d'animaux de l'art antique, donnent l'impression d'être de très grandes choses. Il y a dans l'atelier de Rodin le moulage d'une petite panthère d'origine grecque, à peine grande comme la main (l'original se trouve au cabinet des médailles, à la Bibliothèque Nationale de Paris) ; lorsqu'on regarde sous son corps, par devant, dans l'espace formé par les quatre pattes souples et fortes, on peut croire regarder dans la profondeur d'un temple indien taillé dans le roc, tant cette œuvre grandit et s'étend jusqu'à l'immensité de ses proportions. Il en va de même de certaines petites sculptures de Rodin. En leur donnant beaucoup d'endroits, infiniment d'endroits parfaits et précis, il les grandit. L'air est autour d'elles comme autour de rochers. S'il y a en elles un mouvement vers en haut, il semble

aussitôt que les cieux en soient soulevés, et la fuite de leur chute entraîne les étoiles.

Peut-être est-ce à cette époque qu'a vu le jour cette *Danaïde* qui, hors de ses genoux, s'est jetée dans sa chevelure liquide. On éprouve une impression merveilleuse à faire seulement le tour de ce marbre : le long, le très long chemin autour de la courbe de ce dos, richement déployée, vers le visage qui se perd dans la pierre comme dans un grand sanglot, vers la main qui, pareille à une dernière fleur, parle encore une fois doucement de la vie, au cœur de la glace éternelle du bloc. Et *L'Illusion*, *La Fille d'Icare*, cette éblouissante transformation en une chose d'une longue chute désarmée. Et le beau groupe que l'on a appelé *L'homme et sa pensée*. La représentation d'un homme qui est agenouillé et qui, par le contact de son front, éveille dans la pierre les formes discrètes d'une femme, lesquelles restent liées à cette pierre ; si l'on veut interpréter ici, on doit se réjouir de l'expression de cette union

indéchiffrable de la pensée et du front de l'homme ; car il n'y a jamais que sa pensée qui vive et soit debout devant lui ; aussitôt après vient la pierre. Apparentée à ce groupe est aussi la tête qui, méditative et silencieuse jusqu'au menton, se détache d'une grande pierre, *La Pensée*, ce morceau de clarté, d'être et de visage qui s'élève lentement hors du lourd sommeil de la durée moite. Et puis la *Caryatide*. Non plus la forme droite qui supporte légèrement ou lourdement le poids d'un roc en dessous duquel elle ne s'est placée que lorsqu'il tenait déjà ; un nu féminin, agenouillé, incliné, tout comprimé en lui-même et tout entier formé par la main du fardeau dont la lourdeur descend, pareille à une chute continuelle, descend dans tous ses membres. Sur chaque parcelle de ce corps le roc entier repose comme une volonté qui était plus grande, plus ancienne et plus puissante, et cependant sa destinée qui était de porter ne s'est pas arrêtée. Il porte, comme on porte en rêve l'impossible, et ne trouve pas d'issue. Et son effondrement, sa

défaillance est toujours encore restée une action de porter, et lorsque viendra la prochaine fatigue dont la pesante contrainte finira par allonger ce corps, allongé même, il portera encore, portera sans fin. Telle est la *Caryatide*.

On peut, si l'on veut, escorter, expliquer et entourer de pensées la plupart des œuvres de Rodin. Pour tous ceux pour qui regarder sans plus est un chemin trop inaccoutumé vers la beauté, il est d'autres chemins. Des détours par des significations qui sont nobles, grandes et pleines de forme. Il semble que l'infinie justesse et l'exactitude de ces nus, le parfait équilibre de tous leurs mouvements, la merveilleuse équité intérieure de leurs conditions, l'abondance d'une vie qui les traverse de part en part, il semble que tout cela qui en fait des choses belles, leur prête aussi le pouvoir d'être d'insurpassables réalisations des sujets que le maître appelait par devers lui lorsqu'il les dénommait. Jamais, chez Rodin, un sujet n'est attaché à un objet d'art comme un animal à un

arbre. Le sujet existe quelque part à proximité de cette chose et en vit, comme le gardien d'une collection. On apprend maints renseignements en l'appelant ; mais si l'on sait se passer de lui, on est plus seul, moins dérangé, et l'on en apprend plus long encore.



Que la première incitation au travail soit venue d'un sujet, qu'une légende ancienne, tel passage d'une pièce, une scène historique ou une personne réelle l'aient poussé au travail, la représentation de ce sujet, dès que Rodin commence, se transforme de plus en plus en une

chose réelle et anonyme : transposées dans le langage des mains, les exigences qui en résultent ont toutes un sens nouveau qui ne se rapporte qu'à un accomplissement plastique.

Dans les dessins de Rodin cet oubli et cette métamorphose du sujet primitif se produisent déjà, comme en une phase préparatoire. Dans cet art aussi Rodin s'est formé ses propres moyens d'expression grâce à quoi ces feuillets (il y en a des centaines et des centaines) sont, eux aussi, une révélation personnelle et particulière de sa personnalité.



Voici tout d'abord, remontant à une époque plus ancienne, des dessins à l'encre de Chine,

dont les effets d'ombre et de lumière sont d'une force surprenante, comme le fameux *Homme au taureau* qui fait penser à Rembrandt, comme la tête du jeune saint Jean-Baptiste ou le masque qui crie, pour le *Génie de la Guerre* ; tous croquis et études qui aidèrent le peintre à reconnaître la vie des plans et leurs rapports avec l'atmosphère. Puis viennent des nus qui sont dessinés avec une sûreté rapide, des formes, remplies de tous leurs contours, modelées à rapides traits de plume, et d'autres, enfermées dans la mélodie d'un seul contour vibrant hors duquel s'élève, avec une inoubliable pureté, un geste. Tels sont les dessins par lesquels Rodin a, sur la prière d'un collectionneur de goût, enrichi un exemplaire des *Fleurs du mal*. On n'a rien dit si l'on n'a fait que parler à leur propos d'une compréhension très profonde des vers de Baudelaire ; on essaie de dire davantage, si l'on se rappelle combien ces poèmes saturés d'eux-mêmes, semblaient exclure tout complément et toute gradation au-delà d'eux-mêmes ; et le fait que néanmoins

l'on éprouve une impression de renforcement et de gradation, partout où les lignes caressantes de Rodin épousent cette œuvre, c'est là ce qui donne véritablement la mesure de l'enivrante beauté de ces feuillets. Le dessin à la plume qui figure en regard du poème « La mort des pauvres » surpasse ces grands vers par un geste d'une si simple et sans cesse croissante grandeur, que l'on croit qu'il remplit le monde de son aube à son déclin.

Et ainsi sont aussi les eaux-fortes où le cours de lignes infiniment délicates apparaît comme l'extrême contour d'un bel objet de verre, contour qui, à tout instant, exactement déterminé, coule par-dessus l'essence d'une réalité.

Mais enfin virent le jour ces étranges documents de l'instantané, de ce qui, insensiblement, passe. Rodin supposait que d'imperceptibles mouvements que fait le modèle lorsqu'il ne se croit pas observé, rapidement résumés, peuvent contenir une puissance d'expression

que nous ne soupçonnons pas parce que nous ne sommes pas habitués à les accompagner avec une attention active et tendue. En ne perdant pas de vue le modèle et en abandonnant complètement le papier à sa main expérimentée et vive, il dessina une foule de gestes jamais vus, toujours négligés, et il apparut que la force d'expression qui en émanait était immense ; des correspondances de mouvements qui n'avaient jamais été dominées et reconnues dans leur ensemble, parurent, et elles contenaient toutes la force et la chaleur immédiates d'une vie pour ainsi dire animale. Un pinceau plein d'ocre, rapidement conduit, avec une accentuation changeante, à travers ce contour, modelait l'étendue close avec une force si incroyable que l'on pouvait se croire devant des figures plastiques en terre cuite. Et voici que, encore une fois, une étendue toute neuve était découverte, pleine d'une vie sans nom ; une profondeur au-dessus de laquelle avaient passé tous les pas sonores, livrait ses eaux au sourcier dont la baguette avait guidé les mains.



Là aussi où il s'agissait de donner des portraits, le dessin du thème faisait partie des préparatifs par-delà lesquels Rodin, lentement et en se concentrant, marche vers l'œuvre lointaine. Car bien que l'on ait tort d'interpréter son art plastique comme une sorte d'impressionnisme, le nombre d'impressions qu'il a exactement et hardiment fixées, n'en constitue pas moins la grande richesse où il finit par choisir le plus important et le plus nécessaire pour le réunir en une synthèse mûrie. Lorsqu'il en arrive, des corps qu'il explore et forme, aux

visages, il doit avoir quelquefois l'impression de passer, de l'étendue venteuse et mouvante, dans une chambre où beaucoup de gens sont réunis ; ici tout est serré et sombre, et l'atmosphère d'un intérieur règne au-dessus de l'arc des sourcils et dans l'ombre de la bouche. Tandis que sur les corps, il n'y a que mouvement et marée, flux et reflux, dans les visages il y a l'air. C'est comme en des chambres où beaucoup de choses se sont passées, des choses joyeuses et tristes, lourdes et pleines d'attente. Et aucun événement n'est tout à fait passé, aucun n'a remplacé l'autre ; l'un a été placé à côté de l'autre, y est demeuré, et s'est fané comme une fleur dans un verre. Mais quiconque vient du grand vent qui souffle dehors, apporte de l'étendue dans les pièces.

Le masque de *L'Homme au nez cassé* fut le premier portrait que Rodin créa. Dans cette œuvre sa manière de traverser un visage est déjà complètement développée, on sent son don illimité à tout ce qui est là, son respect

pour chaque ligne tracée par le destin, sa confiance dans la vie qui crée, même là où elle défigure. Dans une sorte de foi aveugle il avait créé *L'Homme au nez cassé*, sans demander qui était cet homme dont la vie s'écoulait encore une fois entre ses mains. Il l'avait formé comme Dieu a formé le premier homme ; sans intention de produire autre chose que la vie elle-même, une vie sans nom. Mais avec toujours plus de science, plus d'expérience et de grandeur il revint aux visages des hommes. Il ne pouvait plus voir leurs traits sans penser aux jours qui avaient travaillé sur eux, à toute cette armée d'artisans qui tournent sans cesse autour d'un visage, comme s'il ne pouvait jamais être fini. Une tranquille et consciencieuse répétition de la vie devint ainsi chez cet homme mûr une interprétation d'abord tâtonnante, puis de plus en plus sûre et hardie de l'écriture dont ces visages étaient partout couverts. Il ne donnait pas d'espace à sa fantaisie ; il n'inventait pas. Il ne lui arriva jamais de mépriser la marche lourde de son instrument. Il

eût été si facile de le dépasser sur des ailes quelconques. Comme autrefois Rodin marchait à côté de lui, franchissait les longues étapes qui devaient être franchies, allait comme le laboureur derrière sa charrue. Mais tandis qu'il traçait ses sillons, il méditait sur son pays, et sur la profondeur de son pays, sur le ciel qui était au-dessus, sur la marche des vents et sur la chute des pluies, sur tout ce qui était et faisait mal, et passait et revenait, et ne cessait jamais d'être.

Et en tout cela il croyait à présent reconnaître, moins troublé par la diversité innombrable de tout l'éternel, ce par quoi la douleur aussi était bonne et la lourdeur maternité et la souffrance belle.

Cette interprétation qui commença avec ses portraits, s'étendit de plus en plus avant dans son œuvre. Elle est le dernier degré, le cercle extrême de son vaste développement. Elle commença lentement. Avec infiniment de précautions, Rodin s'engagea sur ce chemin

nouveau. De nouveau il progressa de surface en surface, suivit la nature et écouta ses conseils. C'est elle qui lui désignait en quelque sorte les endroits dont il savait plus que ce qui était visible. Lorsqu'il entamait son travail en ces points et tirait de petites complications une grande simplicité, il faisait ce que le Christ faisait aux hommes lorsque, par quelque parabole élevée, il purifiait de leur faute ceux qui lui posaient des questions confuses. Il remplissait une intention de la nature. Il achevait quelque chose qui dans son devenir était désespéré, il découvrait les rapports, comme le soir d'une journée de brouillard découvre les arbres qui se continuent en grandes vagues dans le lointain.

Plein du poids vivant de tout son savoir, il regardait comme un homme de l'avenir dans les visages de ceux qui vivaient autour de lui. C'est là ce qui donne à ses portraits leur netteté étrangement claire, mais aussi cette grandeur prophétique qui dans les images de Victor Hu-



go ou de Balzac atteignait une telle perfection. Faire un portrait, c'était pour lui chercher dans un visage donné l'éternité, ce morceau d'éternité par quoi il participait au grand cours des choses éternelles. Il n'a formé aucun visage qu'il n'ait un peu tiré de ses gonds, vers l'éter-

nit , comme on tient un objet devant le ciel pour comprendre ses formes plus purement et plus simplement. Ce n'est pas ce que l'on appelle embellir, et « rendre caractéristique » n'est pas davantage l'expression convenable. Il y a là plus, il y a qu'il sépare le durable de l'éphémère, qu'il juge et qu'il est juste.

L'ensemble de ses portraits comprend, même si l'on néglige les eaux-fortes, un très grand nombre d'œuvres accomplies et magistrales. Il y a des bustes en plâtre, en bronze, en marbre et en grès, des têtes en terre cuite et des masques que l'on a simplement laissé sécher. Des portraits de femme reparaissent toujours de nouveau à toutes les époques de son œuvre. Le fameux buste du musée du Luxembourg(1) est un des plus anciens. Il est plein d'une vie étrange, beau, d'un certain charme féminin, mais il est surpassé par beaucoup d'œuvres postérieures, dans la simplicité et l'accord des surfaces. Il est peut-être la seule parmi les œuvres de Rodin dont la beauté n'est

pas due qu'aux vertus personnelles du sculpteur ; ce portrait vit aussi en grande partie par cette grâce qui était depuis des siècles dans les traditions de la plastique française. Il brille un peu par cette élégance qui est propre même à la mauvaise sculpture de tradition française ; il n'est pas tout à fait affranchi de cette galante conception de la belle femme au-dessus de laquelle Rodin s'éleva si rapidement par sa gravité naturelle et son travail pénétrant. Mais on fait bien de se rappeler ici qu'il avait aussi à surmonter ce sentiment héréditaire ; il devait étouffer en soi un pouvoir inné, afin de devenir tout à fait pauvre. Il n'avait pas besoin pour cela de cesser d'être Français : les maîtres des cathédrales aussi l'étaient.

Les portraits de femmes postérieurs ont une autre beauté, moins courante et plus profondément motivée. Il faut peut-être dire à ce propos que ce sont le plus souvent des étrangères, des Américaines, dont Rodin a exécuté les portraits. Il en est parmi eux qui sont d'un travail

admirable, des pierres qui sont pures et intangibles comme des camées anciens. Des visages dont le sourire n'est nulle part fixé et se joue sur les traits avec une douceur si voilée qu'il semble, à chaque prise d'haleine, devoir se soulever. Énigme des lèvres closes ; yeux qui, par-delà tout, regardent dans une éternelle nuit de lune, largement ouverts sur un songe... Et cependant il semble que Rodin éprouve de préférence le visage de la femme comme une partie de son beau corps, comme s'il voulait que ses yeux soient les yeux du corps et sa bouche, la bouche de son corps. Où il la crée et la voit ainsi tout entière, le visage aussi prend une expression si forte et si saisissante de vie inexprimée que les portraits de femme, bien qu'en apparence plus « travaillés », sont encore surpassés.

Il en va autrement de ses portraits d'hommes. On peut plus facilement penser l'essence d'un homme, toute concentrée dans l'étendue d'un visage. On peut même se re-

présenter qu'il y a des instants – instants de calme et instants d'animation intérieure – pendant lesquels toute la vie est entrée dans son visage. C'est de tels instants que Rodin choisit lorsqu'il veut donner un portrait d'homme ; ou mieux encore : il les crée. Il prend un grand élan. Il ne donne pas raison à la première impression, ni à la seconde, ni à aucune des suivantes. Il observe et note. Il note des mouvements qui ne valent pas une parole, des tours et des demi-tours, quarante raccourcis et quatre-vingts profils. Il surprend son modèle dans ses habitudes et ses hasards, en proie à des expressions qui se forment justement, à des fatigues ou à des efforts. Il connaît toutes les transitions dans ses traits, sait d'où vient le sourire et où il retombe. Il vit le visage de l'homme comme une scène à laquelle il prend lui-même part, il est en son milieu, et rien de ce qui se passe ne lui est indifférent ou ne lui échappe. Il ne se laisse rien raconter par celui dont il s'agit ; il ne veut rien savoir que ce qu'il voit. Mais il voit tout.

Ainsi beaucoup de temps s'écoule sur chaque buste. Le matériel augmente, fixé tantôt par des dessins, quelques traits de plume et taches d'encre de Chine, tantôt rassemblé dans sa mémoire ; car Rodin a fait aussi de sa mémoire son instrument le plus sûr et le plus disponible. Son œil, durant les heures de pose, voit beaucoup plus qu'il ne peut exécuter pendant ce temps. Il n'oublie rien et souvent, lorsque le modèle l'a quitté, commence son véritable travail, avec l'abondance de ses souvenirs. Son souvenir est vaste et spacieux ; les impressions ne s'y modifient pas, mais s'habituent à leur demeure, et lorsque de là elles montent dans ses mains, il semble que ce soient les gestes naturels de ces mains.

Cette manière de travailler conduit à de formidables accumulations de centaines et de centaines d'instantants de vie : et telle est précisément l'impression que font ces bustes. Les nombreux contrastes éloignés et les transitions inattendues qui forment un homme et le dé-

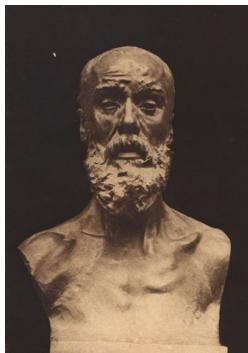
veloppement continu d'un homme, se rencontrent ici en des mouvements heureux et s'épousent les uns les autres avec une force d'adhérence intérieure. Ces hommes ont été cherchés dans toutes les latitudes de leur être, tous les climats de leur tempérament se déploient sur les hémisphères de leur tête.

Voici le sculpteur Dalou en qui vibre, à côté d'une énergie tenace et avare, une fatigue nerveuse ; voici le masque aventureux de Henri Rochefort, voici Octave Mirbeau chez qui le rêve et la nostalgie d'un poète poignent derrière l'homme d'action, et Puvis de Chavannes et Victor Hugo que Rodin connaît si bien, et voici avant tout ce bronze d'une beauté indescriptible, le portrait du peintre Jean-Paul Laurens. Ce buste est peut-être le plus bel objet du musée du Luxembourg. Sa surface a été exécutée avec une sensibilité à la fois si ample et si profonde, il est si clos dans sa tenue, si puissant dans l'expression, si ému et si éveillé que l'on ne perd pas le sentiment que la nature elle-

même a pris cette œuvre des mains du sculpteur, pour la tenir comme une de ses choses les plus chères. La magnifique patine dont le métal perce le noir de fumée, comme du feu, en flamboyant et en étincelant, contribue à parfaire l'inquiétante beauté de cette œuvre d'art.

Il existe aussi un buste de Bastien-Lepage, beau et mélancolique, avec l'expression de l'homme qui souffre, et dont le travail est un perpétuel adieu à son œuvre. Il a été fait pour Damvillers, le petit village natal du peintre, et a été placé là, au cimetière. C'est donc en somme un monument. Et les bustes de Rodin, si complets et qui dans leur concentration tendent vers la grandeur, ont tous quelque chose de monuments. Il ne leur faudrait qu'une simplification plus grande des plans, un choix encore plus sévère de l'indispensable et la condition d'une visibilité plus lointaine. Les monuments que Rodin a créés se rapprochaient toujours plus de ces exigences. Il commença par le monument de Claude Gelée, pour

Nancy, et c'est une montée raide de cette première tentative intéressante à la réussite grandiose du *Balzac*.



Plusieurs des monuments de Rodin sont partis pour l'Amérique, et le plus mûr d'entre eux a été détruit lors des troubles dans le Chili, avant même qu'il eût été érigé. C'était le monument équestre du général Lynch. De même que le chef-d'œuvre perdu de Léonard qu'elle approchait peut-être par la puissance de l'expression et l'unité merveilleusement animée de l'homme et de sa monture, cette statue ne

devait pas être conservée. D'un petit modèle de plâtre, au musée Rodin, à Meudon, on doit conclure qu'elle était l'image plastique d'un homme maigre qui se dressait impérieusement sur sa selle, non pas à la manière brutale d'un condottiere, mais avec une nervosité plus émue, comme quelqu'un qui n'exerce le pouvoir de commander que comme fonction, et ne le vit pas dans sa vie. Ici déjà la main du général, montrant en avant, s'élevait et se détachait de toute la masse du monument, de l'homme et de sa monture, et c'est à ce mouvement aussi que le geste de Victor Hugo doit sa hauteur inoubliable, ce quelque chose qui vient de loin, cette puissance à quoi l'on croit au premier regard. La grande et vivante main de vieillard qui parle à la mer ne vient pas seulement du poète ; elle descend de la cime du groupe entier comme d'une montagne où elle pria avant de parler. Victor Hugo est ici l'exilé, le solitaire de Guernesey, et c'est une des merveilles de ce monument que les muses qui l'entourent ne semblent pas des formes qui hantent l'homme

abandonné : elles sont au contraire sa solitude devenue visible. Par l'intériorisation des figures isolées et la concentration, on est tenté de dire autour de l'intimité du poète, Rodin a produit cette impression ; en partant ici aussi d'une individualisation des points de contact, il a réussi à faire de ces figures merveilleusement animées, en quelque sorte des organes de l'homme assis. Elles sont autour de lui comme de grands gestes qu'il a faits un jour, des gestes qui étaient si beaux et si jeunes qu'une déesse leur accorda la grâce de ne pas s'évanouir, et de durer en la forme de belles femmes. [[retour aux notes de l'auteur.](#)]

Pour la figure du poète lui-même Rodin a fait beaucoup d'études. Pendant les réceptions à l'Hôtel Lusignan, dans l'encoignure d'une fenêtre il observait et notait des centaines et des centaines de mouvements du vieillard et toutes les expressions de son visage plein de vie. Ces travaux préparatoires aboutirent aux portraits de Hugo que Rodin a créés. Pour le monument



il fallut approfondir encore davantage. Il repoussa toutes les impressions isolées, les rassembla quelque part, dans le lointain, et de même qu'on a peut-être formé avec une série de rhapsodies une figure : Homère, de même, avec les images de son souvenir il créa cette image unique. Et à cette dernière et unique image il prêta la grandeur de la légende ;

comme si tout cela, en définitive, ne pouvait avoir été qu'un mythe, et remontait à quelque roc fantastique au bord de la mer, dans les formes singulières duquel des peuples lointains voyaient dormir un geste.



Ce pouvoir de transformer ce qui est passé en de l'inaltérable, Rodin le révélait toujours de nouveau lorsque des sujets ou des figures historiques demandaient à revivre dans son art ; peut-être avec le plus de supériorité dans les *Bourgeois de Calais*. Le sujet ici était donné par quelques colonnes de la chronique de

Froissart. C'était l'histoire du siège de la ville de Calais par Édouard III, le roi d'Angleterre ; il y était dit comment le roi ne veut pas faire grâce à la ville qui tremble dans sa peur de la famine ; comment le même roi consent enfin à laisser la ville, à condition que six de ses plus nobles bourgeois se remettent entre ses mains « pour s'offrir à la merci du vainqueur ». Et il exige qu'ils quittent la ville, « les chefs nus, les pieds déchaux, la hart au col, les clefs de la ville et du chastel en leurs mains ». Le chroniqueur raconte à présent la scène en ville ; il rapporte comment le bourgmestre Messire Jean de Vienne fait sonner les cloches et comment les bourgeois s'assemblent sur la place du marché. Ils ont entendu la triste nouvelle, et attendent et se taisent. Mais déjà se lèvent au milieu d'eux les héros, les élus, ceux qui sentent en eux la vocation de mourir. Ici se pressent à travers les mots du chroniqueur les cris et les pleurs de la foule. Lui-même semble être un instant saisi, et écrire d'une plume tremblante. Mais il se reprend. Il nomme

quatre des héros par leurs noms et oublie les deux autres. Il dit de l'un qu'il était le plus riche bourgeois de la ville, du second qu'il possédait la considération et la fortune et qu'il avait « deux belles damoiselles à filles », du troisième on sait seulement qu'il était riche « de meuble et d'héritage », et du quatrième qu'il était le frère du troisième. Il rapporte qu'ils se dévêtirent jusqu'à la chemise, qu'ils nouèrent une corde autour de leur cou et qu'ils se mirent ainsi en route, avec les clefs de la ville et du chastel. Il raconte comment ils arrivèrent dans le camp du roi ; il montre avec quelle dureté le roi les reçut et comment le bourreau était déjà à côté de lui, lorsque le prince, à la prière de la reine, les épargna. « Elle lui amollit le cœur, dit Froissart, parce qu'elle était enceinte ». La chronique ne dit pas autre chose.

Mais pour Rodin c'était assez de matière. Il sentit aussitôt qu'il y avait dans cette histoire un instant où quelque chose de grand se pro-

duisait, quelque chose qui ne savait rien ni du temps ni des noms, quelque chose d'indépendant et de simple. Il tourna toute son attention vers l'instant du départ. Il vit comment ces hommes se mirent en route ; il sentit comment en chacun d'eux était encore une fois toute la vie qu'il avait vécue, comment chacun, chargé de son passé, était là, debout, prêt à le porter hors de la vieille ville. Six hommes parurent devant lui dont aucun ne ressemblait à l'autre ; deux frères seulement étaient parmi eux entre lesquels il y avait une certaine ressemblance. Mais chacun d'entre eux avait à sa manière pris la résolution et vivait cette dernière heure à sa manière, la vivait avec son âme, la souffrait avec son corps qui tenait à la vie. Et puis il cessa de voir même les formes. Dans sa mémoire surgirent des gestes, des gestes de refus, de congé, de renoncement. Gestes sur gestes. Il les recueillait. Il les formait tous. Ils coulaient à lui hors de l'abondance de son savoir. C'était comme si dans sa mémoire cent héros s'étaient levés et s'étaient pressés vers le sacri-

ficie. Et il prit tous les cent et fit d'eux six héros. Il les forma nus, chacun pour soi, dans toute l'éloquence de leurs corps frissonnants. D'une taille surhumaine : dans la grandeur naturelle de leur résolution.

Il créa le vieil homme aux bras pendants qui sont amollis dans les articulations ; et il lui donna le pas lourd et traînant, le pas usé des vieillards, et une expression de fatigue qui coule par-dessus son visage jusque dans la barbe.

Il créa l'homme qui porte la clef. En lui il y a encore de la vie pour beaucoup d'années, et tout cela comprimé dans sa soudaine dernière heure. Il a peine à supporter cela. Ses lèvres sont serrées, ses mains mordent les clefs. Il a mis le feu à sa force et elle se consume en lui, dans son entêtement.

Il créa l'homme qui tient à deux mains sa tête baissée, comme pour se recueillir, pour être encore un instant seul.



Il créa les deux frères dont l'un regarde encore en arrière, tandis que l'autre baisse la tête en un geste de résolution et de soumission comme s'il la tendait déjà au bourreau.

Et il créa le geste vague de cet homme qui « traverse seulement la vie ». « Le passant », l'a nommé Gustave Geffroy. Il s'en va déjà, mais il se retourne encore une fois en arrière, non pas vers la ville, non pas vers ceux qui pleurent, ni vers ceux qui l'accompagnent. Il se retourne en arrière, vers soi-même. Son bras droit se lève, se ploie, vacille ; sa main s'ouvre en l'air et lâche quelque chose, ainsi que l'on donne la liberté à un oiseau. C'est un départ de tout l'incertain, d'un bonheur qui n'était pas

encore, d'une souffrance qui maintenant attendra en vain, d'hommes qui vivent n'importe où et que l'on eût peut-être rencontrés quelque jour ; de toutes les possibilités de demain et d'après-demain, et aussi de cette mort que l'on imaginait lointaine, douce et calme, et au bout d'un long, d'un très long temps.

Cette figure, érigée seule dans un vieux jardin ombragé, pourrait être un monument pour tous ceux qui sont morts trop tôt.

Et c'est ainsi que Rodin a donné une vie à chacun de ces hommes, dans le dernier geste de cette vie.

Les figures isolées sont sublimes dans leur simple grandeur. On pense à Donatello, et peut-être plus encore à Claude Sluter et à ses prophètes, à la Chartreuse de Dijon.

Il semble tout d'abord que Rodin n'ait pas fait autre chose que de les réunir. Il leur a donné la tenue commune, la chemise et la corde, et les a placés l'un à côté de l'autre, sur deux

rangs, les trois qui sont déjà en train de marcher au premier rang, les autres, avec un mouvement vers la droite, en arrière, comme s'ils se joignaient aux premiers. La place à laquelle le monument était destiné était le marché de Calais, le lieu même d'où ils étaient jadis partis. C'est là que devaient être érigées les tranquilles statues, à peine élevées par un soubassement au-dessus de la vie quotidienne comme si l'inquiet départ était encore à venir, soudain, par n'importe quel temps.

Mais à Calais on se refusait à prendre un socle aussi bas, parce que c'était contraire à l'habitude. Et Rodin proposa un autre mode d'érection. On devait, demanda-t-il, construire une tour carrée, tout au bord de la mer, de la largeur de la base, avec de simples murs taillés, haute de deux étages, et c'est là-haut que l'on devait dresser les six bourgeois, dans la solitude du vent et du ciel. Il était à prévoir que cette proposition aussi serait repoussée. Et cependant elle était dans l'esprit de l'œuvre.

Si l'on avait fait cet essai, on eût trouvé une occasion incomparable d'admirer à quel point était clos ce groupe qui comprenait six figures isolées et tenait cependant ensemble, comme s'il n'était qu'un seul objet. Et cependant les diverses statues ne se touchaient pas ; elles étaient debout l'une à côté de l'autre comme les derniers arbres d'une forêt abattue, et ce qui les rapprochait n'était que l'air qui participait à elles d'une manière particulière.

Si l'on faisait le tour de ce groupe, on était surpris de voir combien de l'ondoiement des contours les gestes montaient, purs et grands, s'élevaient, restaient debout et retombaient dans la masse comme les drapeaux que l'on ramène. Tout y était clair et défini. Pour un hasard il ne semblait y avoir nulle part de place. Comme tous les groupes de l'œuvre de Rodin, celui-ci aussi était complètement enfermé en lui-même, un monde propre, un tout, rempli d'une vie qui tournait dans le même cercle, et ne se perdait jamais en s'écoulant. Au lieu

de contacts c'était ici les croisements des contours qui sont aussi une sorte de contact, infiniment affaibli par l'intermédiaire de l'air, à la fois influencés et modifiés par lui. Des contacts à distance avaient eu lieu, des rencontres, comme on les voit quelquefois entre les nuages ou les montagnes, où l'air interposé n'est pas non plus un abîme qui sépare, mais une direction, une transition doucement dégradée.

Pour Rodin la participation de l'air avait toujours été d'une grande importance. Il avait adapté toutes ses choses, plan par plan, à l'espace et cela leur prêtait cette grandeur et cette indépendance, cette indescriptible maturité qui les distinguait de toutes les choses. Mais à présent que, tout en interprétant la nature, il en était peu à peu arrivé à fortifier une expression, il apparut qu'il renforçait en même temps le rapport de l'atmosphère avec son œuvre, et qu'elle enveloppait les surfaces réunies d'une manière en quelque sorte plus passionnée. Si

ces choses avaient été autrefois debout dans l'espace, il semblait à présent qu'il les tirât à lui. Chez quelques animaux seulement, sur les cathédrales, on pouvait observer un phénomène semblable. À eux aussi l'air prenait part d'une manière singulière : il semblait qu'il devînt calmé ou vent, selon qu'il passait sur des endroits effacés ou accentués. Et en effet, lorsque Rodin rassemblait la surface de ses œuvres et des sommets, lorsqu'il élevait du sublime et livrait la profondeur plus grande d'une cavité, il procédait avec son œuvre à peu près comme l'atmosphère avec les choses qui lui ont été abandonnées depuis des siècles. Elle aussi avait simplifié, approfondi, et produit de la poussière, avait par la pluie et le gel, par le soleil et la tempête, élevé ces choses en vue d'une vie qui passait plus lentement.

Déjà avec les *Bourgeois de Calais* Rodin avait, par ses propres moyens, trouvé cet effet en lequel résidait le principe monumental de son art. Avec de tels moyens il pouvait créer des choses visibles de loin, des choses qui



n'étaient pas seulement entourées de l'air le plus immédiatement proche, mais de tout le ciel. Il pouvait, avec une surface vivante, saisir et mouvoir les lointains comme avec une glace, et il pouvait former un geste qui lui semblait grand et forcer l'espace à y prendre part.

Tel est cet adolescent étroit qui est à genoux et jette ses bras en l'air et en arrière dans un geste d'appel sans limites. Rodin avait appelé cette figure l'*Enfant prodigue*, mais on ne sait pourquoi, elle a tout à coup pris le nom de *Prière*. Et elle dépasse même ce nom. Ce n'est pas ici un fils qui est à genoux devant le père. Ce geste rend un dieu nécessaire et en celui qui fait ce geste sont contenus tous ceux qui ont besoin d'un Dieu. Tout l'infini appartient à cette pierre ; elle est seule au monde.

Et tel est aussi le *Balzac*. Rodin lui a donné une grandeur qui dépasse peut-être la figure de l'écrivain. Il l'a saisi dans son essence même, mais il ne s'est pas arrêté aux limites de cette essence ; autour de ses possibilités les plus extrêmes et les plus lointaines, il a tracé ce puissant contour qui semble figuré déjà dans les monuments funéraires de peuples très anciens. Durant des années et des années, il a vécu tout entier dans cette figure. Il a visité le pays natal de Balzac, les paysages de cette Touraine qui

reparaît toujours de nouveau dans les livres du romancier, il a lu sa correspondance, il a étudié les portraits que l'on possède de Balzac, et il a traversé son œuvre, toujours de nouveau ; sur tous les chemins embrouillés et ramifiés de cette œuvre, il rencontrait des hommes pareils à Balzac, des familles et des générations entières, un monde qui croyait toujours encore à l'existence de son créateur, qui semblait vivre de lui et le voir devant soi. Il vit que ces mille figures, quoi quelles fissent, n'étaient cependant exclusivement occupées que de celui qui les avait créées. Et de même que l'on peut deviner, d'après les nombreuses physionomies de l'auditoire d'un drame, ce qui se passe sur la scène, de même il chercha dans tous ces visages celui qui pour eux n'était pas encore passé. Il crut, comme Balzac, à la réalité de ce monde, et réussit, durant un moment, à s'y introduire. Il vécut comme si Balzac l'avait créé lui aussi, discrètement mêlé à la foule de ces existences. C'est ainsi qu'il fit ses meilleures expériences. Tout ce qui était par ailleurs dis-

ponible était beaucoup moins éloquent. Les daguerréotypes n'offraient que des points de repère tout à fait généraux, et rien de nouveau. On connaît ce visage qu'ils représentaient, encore depuis le temps de l'école. Un seul qui avait été en possession de Stéphane Mallarmé et qui montrait Balzac, sans redingote, en bretelles, était plus caractéristique. Et puis les notes des contemporains devaient aider. Les paroles de Théophile Gautier, les notes des Goncourt, et le beau portrait de Balzac que Lamartine avait tracé. Il n'y avait en outre que le buste de David, à la Comédie-Française, et un petit portrait par Louis Boulanger.

Tout animé de l'esprit de Balzac, Rodin en vint à présent à dresser son apparence extérieure. Il se servit de modèles vivants de proportions semblables et exécuta dans différentes attitudes sept nus complètement achevés. C'étaient de gros hommes trapus, aux membres lourds et aux bras courts qu'il utilisait, et après ces travaux préparatoires il fit un

Balzac à peu près conforme à la conception du personnage qui nous est transmise par le daguerréotype de Nadar. Mais il sentit que par là rien de définitif n'était encore donné. Il retourna à la description de Lamartine. On y lisait : « Il avait le visage d'un élément », et : « Il possédait tant d'âme, qu'elle portait son corps lourd comme rien ». Rodin sentit que dans ces phrases était définie une grande partie du problème. Il s'approchait de la solution, en essayant de revêtir ces sept nus de sept soutanes de moines, du genre de la houppelande que Balzac portait d'habitude en travaillant. Mais lentement, de forme en forme, grandit la vision de Rodin. Et enfin, il le vit. Il vit un corps large au pas puissamment allongé, qui perdait toute sa lourdeur dans la chute du manteau. Sur la nuque forte s'appuyait la chevelure, et, renfoncé dans les cheveux, se trouvait un visage qui regardait, qui était dans l'ivresse de regarder, où la création écumait : le visage d'un élément. C'était Balzac, dans la fécondité de son abondance, le fondateur de générations,

le gaspilleur de destins. C'était l'homme dont les yeux n'avaient pas besoin d'objets ; si le monde avait été vide, ses yeux l'eussent aménagé. C'était celui qui avait voulu devenir riche par des mines d'argent légendaires et heureux par une étrangère. C'était la création elle-même qui se servait de la forme de Balzac pour apparaître ; l'orgueil de la création, sa fierté, son vertige et son ivresse. La tête qui était rejetée en arrière vivait au sommet de cette figure comme ces boules qui dansent sur les rayons des fontaines. Toute lourdeur était devenue légère, montait et retombait.

C'est ainsi que Rodin a vu Balzac en un instant de concentration formidable et de tragique exagération, et c'est ainsi qu'il l'a créé. La vision ne s'évanouit pas ; elle se réalisa.

Ce développement de Rodin qui entourait d'espace les grands et monumentaux objets de son œuvre a prêté aussi aux autres objets un nouveau genre de beauté. Grâce à lui ils eurent leurs rapports particuliers. Il y a parmi les

œuvres plus récentes de petits groupes qui *agissent* par leur apparence close et par le maniement merveilleusement doux du marbre. Même en plein jour les pierres gardent ce rayonnement mystérieux qui émane des objets blancs lorsque la nuit tombe. Cela ne tient pas seulement à la vie des points de rencontre ; il apparaît qu'ailleurs encore, entre les figures et les différentes parties d'un groupe, des surfaces de marbre en apparence inutiles sont restées, des marches en quelque sorte, qui en profondeur relient un marbre à l'autre. Ce n'est pas un hasard. Le comblement de ces vides empêche des regards sans valeur au travers du groupe qui conduiraient hors de l'objet dans l'air vide ; elles font que les rebords des formes que de telles lacunes feraient paraître très aiguës, gardent leur courbe adoucie, recueillent la lumière comme des coquilles et s'y fondent insensiblement. Lorsque Rodin s'efforçait d'attirer l'air le plus près possible de la surface de ses objets, c'était comme s'il avait ici en quelque sorte dissout la pierre : le marbre ne

semble être que le contour solide et fécond, et son dernier et plus léger contour, une vibration de l'air. La lumière qui rencontre cette pierre perd sa volonté ; elle ne passe pas par-dessus, vers d'autres objets ; elle la caresse, elle hésite, elle s'attarde, elle demeure dans la pierre.



En bouchant ainsi des jours inutiles Rodin, insensiblement, se rapprochait du relief. Et en effet Rodin prépare un grand bas-relief dans lequel tous les effets de lumière qu'il obtenait

avec de petits groupes doivent être réunis et accordés. Il pense à dresser une haute colonne autour de laquelle s'enroule un large ruban de bas-reliefs. Le long de ses spirales montera un escalier fermé au dehors par des arcades. Dans ces couloirs les formes des murs vivront comme dans leur atmosphère propre ; un art plastique naîtra qui connaît le mystère du clair-obscur, une sculpture de l'ombre, apparentée aux œuvres qui se trouvent dans les entrées des vieilles cathédrales.

La *Tour du Travail* sera ainsi faite. Sur la lente montée de ces bas-reliefs se développera une histoire du travail. Dans une crypte le long ruban commencera avec les images de ceux qui vieillissent dans les mines, et sa longue route parcourra tous les métiers, des métiers bruyants et animés jusqu'aux plus tranquilles, des hauts fourneaux jusqu'aux cœurs, des marteaux jusqu'au cerveau. À l'entrée se dresseront deux figures : le jour et la nuit, et au sommet s'élèveront deux génies ailés, les béné-

dictions qui des hauteurs célestes descendront jusqu'à cette tour. Car ce monument du travail sera une tour. Rodin n'essaye pas de représenter le travail par une grande figure ou un geste ; le travail n'est pas ce qui se voit de loin ; il se déroule dans les ateliers, dans les chambres, dans les cerveaux, dans l'obscurité. [[retour aux notes de l'auteur.](#)]

Rodin le sait, car son travail aussi est tel ; et il travaille sans arrêt. Sa vie passe comme une seule journée de travail.

Il a plusieurs ateliers ; les uns, plus connus, où le trouvent les visites et les lettres, d'autres, perdus, dont personne ne sait rien. Ce sont des cellules, des pièces vides et pauvres, pleines de poussière et de grisaille. Mais leur pauvreté est pareille à cette grande pauvreté de Dieu où, mars venu, les arbres s'éveillent. Il y a en eux quelque chose d'un début de printemps : une discrète promesse et une gravité profonde.

Peut-être dans l'un de ces ateliers la *Tour du travail* grandira-t-elle quelque jour. À pré-



sent qu'elle n'est encore qu'un projet, il fallait cependant parler de son importance qui tient pour nous à son sujet. Si ce monument doit quelque jour être élevé, on sentira qu'avec cette œuvre non plus, Rodin n'a pas voulu dépasser les limites de son art. Le corps qui travaille lui est apparu comme autrefois le corps qui aime. Ce fut une nouvelle révélation de la vie. Mais cet ouvrier-ci vit si complètement dans les choses, dans la profondeur de son

œuvre qu'il ne peut pas éprouver des révélations autrement que par les moyens simples de son art. De la vie nouvelle ne signifie pas en dernier ressort pour lui autre chose que : des surfaces nouvelles, des gestes nouveaux. Ainsi tout autour de lui est devenu simple. Il ne peut plus se tromper.

Par ce développement qui fut le sien, Rodin a donné un signal à tous les arts, dans ce temps troublé.

On reconnaîtra un jour ce qui a fait si grand ce grand artiste, savoir qu'il a été un ouvrier qui ne désirait pas autre chose que d'entrer tout entier et de toutes ses forces dans l'existence basse et dure de son instrument. Il y avait là une sorte de renoncement à la vie ; mais par cette patience justement il finit par la gagner : car à son instrument vint l'univers.

DEUXIÈME PARTIE

UNE CONFÉRENCE (1907)

Il y a quelques noms qui, prononcés en ce moment, pourraient fonder entre nous une amitié, une chaleur, une communauté qui ferait que, séparé de vous par une apparence seulement, je parlerais au milieu de vous, hors de vous comme une de nos voix. Le nom qui, vaste comme une constellation de cinq grandes étoiles, s'étend au-dessus de cette soirée, ne peut pas être prononcé. Pas maintenant. Il porterait sur vous une inquiétude, des courants se formeraient en vous, sympathie et défense, alors que j'ai besoin de votre silence

et de la surface non troublée de votre attente pleine de bon vouloir.

Je prie ceux qui le peuvent encore, d'oublier le nom dont il s'agit, et j'attends de tous un oubli encore plus large. Vous êtes habitués à ce que l'on vous parle d'art, et qui pourrait taire que votre sympathie va toujours plus volontiers à l'encontre des mots qui s'adressent à vous sous un tel couvert ? Un certain bel et puissant mouvement qui ne peut se dissimuler plus longtemps, pareil au vol d'un grand oiseau, a saisi vos regards : mais voici que l'on vous invite à baisser vos yeux pour la durée d'un coup d'œil. Car ce n'est pas là-bas, dans le ciel des évolutions incertaines, ce n'est pas d'après le vol d'oiseau de l'art nouveau que je veux rien vous augurer.

Je me sens pareil à quelqu'un qui doit vous faire souvenir de votre enfance. Non, pas seulement de la vôtre, de tout ce qui jamais fut enfance. Car il s'agit d'éveiller en vous des souvenirs qui ne sont pas les vôtres, qui sont plus

vieux que vous ; de rétablir des rapports et de renouveler des correspondances qui sont loin en avant de vous.

Si je devais vous parler d'hommes, je pourrais reprendre là où vous vous êtes justement arrêtés en entrant ici ; me mêlant à vos conversations, j'en viendrais de moi-même à tout, porté que je serais, et entraîné par cette époque mouvementée sur les rives de laquelle tout ce qui est humain semble résider, inondé par elle, et reflété d'une manière si inattendue. Mais lorsque j'essaie de dominer ma tâche du regard, il m'apparaît clairement que je n'ai pas à vous parler des hommes, mais des choses.

*** ***

Choses, tandis que je prononce cela (entendez-vous) un silence se fait ; le silence qui est autour des choses. Tous les mouvements s'allongent, deviennent contour, et les temps

passés et futurs se referment en une essence durable : l'espace, le grand apaisement des choses réduites à rien.

Mais non : ce n'est pas ainsi que vous sentez le silence qui se fait. Le mot *choses* passe à côté de vous, il ne signifie rien pour vous ; ou trop d'objets qui vous sont trop indifférents. Et je suis content à présent d'avoir invoqué l'enfance ; peut-être pourra-t-elle m'aider à vous mettre ce mot à cœur, comme un mot cher, lié à beaucoup de souvenirs.

Si cela vous est possible, retournez avec une partie de votre sensibilité, déshabituée et grandie, vers l'une de ces choses de votre enfance avec lesquelles vous avez eu des rapports familiers. Essayez de vous rappeler s'il y eut jamais rien qui vous fût plus proche, plus intime et plus nécessaire qu'une de ces choses. Si tout n'était pas – hors justement cette chose – capable de vous faire mal ou tort, de vous effrayer par une douleur ou de vous troubler par une incertitude ? Si la bonté a été l'une de

vos premières expériences, et la confiance et le sentiment de n'être pas seul, – n'est-ce pas à cette chose justement que vous le devez ? N'y eut-il pas une chose avec laquelle vous avez d'abord partagé votre cœur, comme un morceau de pain qui devait suffire pour deux ?

Dans les légendes des saints vous avez trouvé plus tard une pieuse gaieté, une bienheureuse modestie, une disposition à être n'importe quoi, que vous connaissiez déjà, parce qu'un quelconque petit morceau avait déjà fait cela pour vous, avait tout pris sur lui et tout porté. Ce petit objet oublié qui était prêt à tout signifier, vous en rendait familiers des milliers d'autres, en jouant mille rôles, en étant animal et arbre, et roi et enfant, – et lorsqu'il s'effaçait, tout était là.

Cela, qui était indéfini et sans valeur, a préparé vos rapports avec le monde, vous a conduits dans l'événement et parmi les hommes, et plus encore, vous avez par son existence, par son apparence quelconque, par

sa rupture finale, ou son évanouissement mystérieux, vécu tout ce qui est humain, jusqu'au tréfonds de la mort.

Vous vous souvenez à peine de tout cela et vous avez rarement conscience d'avoir maintenant encore besoin de choses qui, semblables à ces choses de votre enfance, attendent votre confiance, votre amour, ou votre don de vous-mêmes. Comment les choses en sont-elles arrivées là ? Comment nous sont-elles apparentées ? Quelle est leur histoire ?

*** ***

De très bonne heure l'on a formé des choses sur le modèle des choses naturelles que l'on avait trouvées ; on a fait des instruments et des récipients, et ce dut être bien étrange que de voir reconnaître aux choses que l'on avait faites, les mêmes apparences, les mêmes droits, la même réalité qu'à ce qui était déjà.

Quelque chose naissait là, aveuglément, d'un travail furieux, et portait encore les empreintes d'une vie menacée et ouverte, en était encore tout chaud, mais à peine était-ce achevé, éloigné, que cela entraît dans le monde des choses, prenait leur calme, leur dignité tranquille, et ne regardait plus que comme avec une mélancolique compréhension, hors de sa durée. Cette expérience était si étrange et si forte que l'on comprend qu'il y eût tout à coup des choses qui n'étaient faites qu'en vue d'elle. Car peut-être les idoles les plus anciennes étaient-elles des formes de cette expérience, des tentatives de créer avec de l'humain et de l'animal que l'on voyait, on ne savait quoi qui ne mourût pas avec nous, qui durât, aussi proche que possible de ce qui est au-dessus de nous : une chose.

Quelle chose ? Une chose belle ? Non. Qui eût su dire ce qu'était la beauté ? Une chose ressemblante. Une chose où l'on reconnaissait

ce que l'on aimait, et ce que l'on craignait, et ce qu'il y avait d'inconcevable dans tout cela.

Vous rappelez-vous de telles choses ? L'une d'entre elles, peut-être, vous parut longtemps, ridicule. Mais un jour son instance vous frappa, la gravité singulière, presque désespérée, qu'elles ont toutes. Et ne vîtes-vous pas alors venir sur cette image, presque contre sa volonté, une beauté que vous n'aviez pas crue possible ?

S'il y a eu un tel instant, je veux à présent l'invoquer. C'est celui avec lequel les choses entrent de nouveau dans votre vie. Car aucune d'elles ne peut vous toucher si vous ne lui permettez pas de vous surprendre par une beauté qui était imprévisible. La beauté est toujours quelque chose qui est survenue avec le reste, et nous ne savons pas quoi.

Qu'une opinion esthétique ait cours, qui prétendait que l'on peut saisir la beauté, c'est là ce qui vous a égarés et ce qui a produit des

artistes qui croyaient que leur tâche était de créer de la beauté. Et il n'est toujours pas encore superflu de répéter que l'on ne peut pas créer de la beauté. Personne n'a jamais créé de beauté. On ne peut que ménager des circonstances aimables ou sublimes pour ce qui, parfois, consent à s'attarder chez nous : un autel, des fruits et une flamme... Le reste n'est pas en notre pouvoir. Et la chose elle-même qui, irrépressible, jaillit des mains d'un homme, est comme l'Éros de Socrate, est un démon, est entre Dieu et l'homme, n'est pas elle-même belle, mais amour et nostalgie de la beauté.

À présent, imaginez comment cette découverte, faite par un homme qui travaille, doit tout changer. L'artiste que guide cette conscience, n'a plus à penser à la beauté ; il sait aussi peu que les autres en quoi elle consiste. Guidé par son aspiration vers l'accomplissement d'utilités qui le dépassent, il sait seulement qu'il y a certaines conditions sous lesquelles parfois elle daigne descendre

parmi ses choses. Et la profession de cet homme c'est d'apprendre à connaître ces conditions et d'acquérir la faculté de les produire.

Mais à quiconque poursuit ces conditions attentivement jusqu'à leur fin, il apparaît qu'elles ne franchissent pas la surface des choses et qu'elles ne pénètrent pas dans leur intérieur ; que tout ce que l'on peut faire c'est : produire une surface fermée d'une certaine manière, nullement due au hasard, une surface qui, comme celle des objets naturels, est entourée par l'atmosphère, éclairée et atteinte par des ombres, cette surface, et rien de plus. Hors de tous ces grands mots prétentieux et lunatiques, l'art tout à coup semble placé dans ce qui est petit et sec, dans le quotidien, dans le métier. Car que veut dire : faire une surface ?

Mais laissez-moi me demander un instant si n'est pas surface tout ce que nous avons devant nous, ce que nous percevons, expliquons et interprétons. Et ce que nous appelons es-

prit et âme et amour, n'est-ce pas qu'un léger changement sur la petite surface d'un proche visage ? Et quiconque veut nous figurer cela, ne doit se tenir qu'à ce qui est saisissable, à ce qui répond à ses moyens, à la forme qu'il peut toucher et ressentir ? Et quiconque saurait voir et reproduire toutes les formes, ne nous donnerait-il pas (presque sans le savoir) tout ce qui est de l'esprit ? Tout ce qui a été jamais nommé désir ou douleur ou félicité, ou même ce qui n'a pas de nom dans son indicible spiritualité.

Car tout le bonheur dont ont jamais tremblé des cœurs ; toute la grandeur dont la pensée seule nous détruit presque ; chacune de ces vastes pensées qui vont et viennent : – il y eut un instant où elles ne furent que le troussement de lèvres, le froncement de sourcils, ou des étendues d'ombre sur des fronts ; et ce pli autour de la bouche, cette ligne au-dessus des paupières, cette obscurité sur un visage, peut-être étaient-ils déjà exactement ainsi : comme

dessin sur un animal, comme sillon dans un rocher, comme creux sur un fruit...

Il n'y a qu'une seule surface, infiniment agitée et transformée. Dans cette pensée on pouvait durant un instant enfermer le monde, et elle était, simplement et tel qu'un devoir, posée dans les mains de celui qui avait cette pensée. Car quelque chose ne peut pas devenir une vie grâce aux grandes idées, mais grâce à ceci que l'on s'en dégage un métier, une chose quotidienne, et qui dure auprès de vous jusqu'à la fin.

*** ***

J'ose à présent vous trahir ce nom qui ne peut être tu plus longtemps : Rodin. Vous savez que c'est le nom d'une foule de choses. Vous demandez à les connaître, et je suis confus de ne pouvoir vous en montrer aucune.

Mais il me semble que j'en vois une et encore une dans votre souvenir, et c'est comme si je pouvais les soulever hors de là pour les placer au milieu de nous :

Cet homme au nez cassé, inoubliable comme un poing soudain levé.

Cet adolescent dont le mouvement verticalement étiré est aussi proche de vous que votre propre réveil.

Cet homme qui marche, qui est debout dans le vocabulaire de votre sensibilité comme un mot nouveau pour désigner l'action de marcher.

Et celui-ci qui est assis, en pensant avec tout son corps, en s'aspirant en soi-même.

Et le bourgeois à la clef, comme une grande armoire, où toute la douleur est enfermée.

Et Ève, comme de loin ployée dans ses bras, dont les mains tournées vers le dehors

voudraient repousser tout, même son propre corps qui se transforme.

Et puis la douce, légère voix intérieure, sans bras, comme ce qui est intérieur, et, ainsi qu'un organe, détachée du mouvement circulaire de ce groupe.



Et une petite chose quelconque dont vous avez oublié le nom, faite d'une étreinte blanche, rayonnante, qui tient ensemble comme un nœud ; et cette ombre qui s'appelle peut-être Paolo et Francesca, et de plus petites encore que vous trouvez en vous, comme des fruits à l'écorce très mince.



Et puis voici que vos yeux projettent au mur, comme les verres d'une lanterne magique, par-delà moi, un gigantesque Balzac. L'image d'un créateur dans son orgueil, debout dans son propre mouvement comme dans un tourbillon, qui soulève le monde entier et l'entraîne dans cette tête en mal d'enfance.

Dois-je, à côté de ces choses de votre souvenir, à présent qu'elles sont là, en placer d'autres encore, des centaines et des centaines ? Cet Orphée, cet Ugolino, cette sainte Thérèse qui reçoit les stigmates, ce Victor Hu-

go avec son grand geste biais et dominant, et cet autre geste tout entier adonné à ces voix chuchotantes, et un autre encore vers lequel chantent d'en bas trois bouches de jeunes filles, comme une source qui jaillirait de terre pour l'amour de lui ? Et je sens déjà comme le nom fond dans ma bouche, comme tout cela n'est plus que le poète, le même poète qui s'appelle Orphée lorsque, par un immense détour, son bras, passant par toutes choses, s'avance vers les cordes, le même qui, convulsivement et douloureusement, saisit les pieds de la muse fuyante et qui se retire ; le même qui meurt enfin, son visage dressé en pente raide dans l'ombre de ses voix qui continuent à chanter par le monde, et meurt, de telle façon que le même petit groupe s'appelle parfois aussi : *Résurrection*.

Mais qui saurait arrêter à présent la vague des amants qui se lève là dehors, sur la mer de cette œuvre ? Avec ces formes impitoyablement liées, viennent à nous des destins et des

noms doux et désespérés : mais tout à coup ils sont partis comme un éclat qui se retire, – et l'on voit le fond. On voit des hommes et des femmes, des hommes et des femmes, toujours de nouveau des hommes et des femmes. Et plus l'on regarde, et plus se simplifie ce contenu, et l'on voit : des choses.



***** *****

Ici mes mots deviennent impuissants et retournent à la grande découverte à laquelle je vous ai déjà préparés, à la science de cette surface une sous laquelle le monde entier est proposé à cet art. Proposé, mais non pas donné. Pour le prendre il fallait (il faut encore toujours) un travail infini.

Songez comment dut travailler celui qui voulait se rendre maître de toutes les surfaces ; puisque aucune chose n'est semblable à l'autre. Celui pour qui il ne s'agissait pas de connaître le corps en général, le visage, la main (tout cela d'ailleurs n'existe pas) ; mais tous les corps, tous les visages, toutes les mains. Quelle tâche se dresse là ! Et combien simple et grave est-elle ; sans séduction ni promesse, comme sans phrases.

Un métier se forme, mais il semble que ce soit un métier pour immortels, tant est immense sa portée, tant il paraît sans fin prévisible, tout disposé pour un apprentissage per-



pétuel. Et où était une patience qui fût égale à un tel métier ?

Elle était dans l'amour de ce travailleur, elle en tirait sans cesse son renouveau. Car c'est là peut-être le secret de ce maître qu'il était capable d'un amour auquel rien ne pouvait résister. Son désir était si long, si passionné et si ininterrompu que toutes les choses lui cédaient ; les choses naturelles et toutes les choses énigmatiques de tous les temps où de l'humain aspirait à être de la nature. Il ne resta pas debout

auprès de celles qui sont faciles à admirer. Il voulut tout de suite apprendre l'admiration jusqu'au bout. Il prit sur lui les lourds objets clos et les porta, et leur poids le ploya de plus en plus dans son métier. Sous leur poids il a dû comprendre clairement que les choses d'art, comme une arme ou une balance, n'ont pas tant besoin de faire de « l'effet » par leur belle apparence que d'être réellement bien faites.

Ce bien-faire, ce travail avec la conscience la plus pure, était tout. Reproduire un objet cela voulait dire : être passé sur chaque endroit, ne rien faire, ne rien négliger, n'être trompé nulle part ; connaître les cent profils, les vues d'en haut et d'en dessous, toutes les intersections. Alors seulement une chose était là, alors seulement elle était île, partout détachée du continent de l'incertain.

Ce travail (le travail du modelé) était, quoique l'on fît, partout le même ; il devait être fait si humblement, si servilement, avec un tel don de soi, et une telle absence de choix sur

le visage, sur la main ou sur le corps, qu'il n'y eût plus rien qui portât un nom, que l'on formât seulement sans savoir ce qui allait justement venir, comme le ver qui suit son chemin, dans l'obscurité, d'un endroit à l'autre. Car qui saurait être dépourvu de toute prévention en présence de formes qui portent un nom ? Qui ne choisit pas déjà lorsqu'il nomme quelque chose visage ? Mais celui qui travaille n'a pas le droit de choisir. Son labeur doit être pénétré d'une obéissance partout égale. Sans avoir été décachetées, ainsi qu'un objet confié, les formes doivent passer entre ses doigts, pour être dans son œuvre pures et intactes.

Et c'est là ce que sont les formes dans l'œuvre de Rodin : pures et intactes ; sans rien demander il les a transmises à ses choses qui semblent n'avoir jamais été touchées lorsqu'il les quitte. La lumière et l'ombre deviennent plus douces au-dessus d'elles, comme au-dessus de fruits tout frais, et plus animées, comme conduites par un vent matinal.

Ici, il doit être question du mouvement ; non pas au sens auquel on en a souvent parlé avec reproche ; car la mobilité des gestes qui a été beaucoup remarquée dans cette sculpture, se passe à l'intérieur des choses, comme la circulation d'un sang, et ne trouble jamais le repos et la stabilité de son architecture. Ce n'eût d'ailleurs nullement été une nouveauté que d'introduire du mouvement dans l'art plastique. Nouvelle n'était que l'espèce de mouvement à laquelle est contrainte la lumière par la complexion particulière de ces surfaces dont les inclinaisons sont si souvent modifiées que tantôt elle coule lentement et tantôt se précipite, tantôt apparaît profonde, tantôt guéable, miroitante ou mate. La lumière qui touche une de ces choses, n'est plus une lumière quelconque ; elle n'a plus de mouvements dus au hasard ; la chose prend possession de cette lumière et s'en sert comme d'un objet à soi.

Cette conquête et cette prise de possession de la lumière, conséquence d'une surface exac-

tement déterminée, Rodin l'a reconnue comme une des vertus les plus propres aux choses plastiques. L'antiquité et l'époque gothique ont, chacune à sa manière, cherché des solutions de ce problème plastique, et il a respecté des traditions infiniment anciennes en cherchant d'abord, dans son développement personnel, à se rendre maître de la lumière.

Il y a réellement des pierres qui ont leur lumière propre, comme ce visage penché sur un bloc, au Musée du Luxembourg, *La Pensée*, qui, incliné jusqu'à s'envelopper d'ombre, est maintenu au-dessus de l'éclat blanc de sa pierre sous l'influence de laquelle les ombres se dissipent et se fondent en un clair-obscur transparent. Et qui ne pense avec ravissement à l'un des petits groupes où deux corps forment une pénombre, pour s'y rencontrer doucement, dans une lumière voilée ? Et n'est-il pas étrange de voir avancer la lumière sur le dos étendu de la *Danaïde*, lentement comme si elle progressait depuis des heures ? Et quelqu'un se

souvenait-il encore de toute cette échelle qui va de l'ombre jusqu'à cette obscurité transparente et légèrement dissipée comme il en glisse parfois autour du nombril de certaines statues antiques et que nous ne connaissions plus que par la courbure de pétales de roses ?

*** ***

À de tels progrès – presque inexprimables – tenait l'enrichissement de l'œuvre de Rodin. En même temps qu'il subjuguait la lumière, Rodin préparait son autre grande victoire à laquelle ses objets doivent leur forme, cette espèce de grandeur indépendante de toute mesure. Je veux dire la conquête de l'espace.

De nouveau c'étaient les choses qui lui enseignaient la vérité, comme si souvent déjà, les choses, dehors, dans la nature, et quelques objets d'art, d'une origine élevée qu'il allait toujours de nouveau interroger. Elles lui répé-

taient chaque fois une loi ou un rapport dont elles étaient pleines, et qu'il comprenait peu à peu. Elles lui permettaient de jeter un regard dans la géométrie mystérieuse de l'espace ; et il comprenait que les contours d'une chose doivent s'ordonner dans la direction de plusieurs plans inclinés l'un contre l'autre, pour que la chose soit réellement recueillie par l'espace, en quelque sorte reconnue par lui dans son indépendance cosmique.



Il est difficile de formuler cette découverte avec précision. Mais on peut montrer sur

l'œuvre de Rodin comment elle a trouvé son emploi. Les détails donnés sont ramassés avec de plus en plus d'énergie et de sûreté dans de fortes unités de plans, et enfin, comme sous l'influence de forces tournantes, ils s'alignent pour ainsi dire, et l'on croit voir comment ces plans font partie du globe terrestre et se laissent prolonger dans l'infini.

Voici *L'Âge d'airain* qui est encore debout comme dans un espace clos ; autour du *Saint Jean* tout recule et s'efface déjà de tous côtés ; autour du *Balzac* on sent toute l'atmosphère, mais quelques nus sans tête, – le nouvel et énorme *Homme qui marche* surtout – sont comme placés au-dessus de nous, comme dans l'espace infini, comme sous les étoiles, au milieu de la vaste et imperturbable gravitation des mondes.

*** ***

Mais de même que dans un conte, le gigantesque, une fois surmonté, aux yeux de son vainqueur se fait petit, pour lui appartenir complètement, de même le maître a pu réellement prendre possession, comme d'un objet à lui, de cet espace qu'il avait conquis grâce aux choses.



Car cet espace, quelque infini qu'il soit, est contenu dans les étranges feuillets dont on voudrait toujours de nouveau croire qu'ils sont le terme de cette œuvre. Ces dessins des dix dernières années ne sont pas ce que beaucoup

crurent, des notes rapides, des ébauches préparatoires, des esquisses provisoires ; ils contiennent les résultats les plus définitifs d'une longue expérience ininterrompue. Et ils les enferment comme par un miracle permanent dans un rien, dans un tracé rapide, dans un contour pris hors d'haleine sur la nature, dans le contour d'un contour qu'elle-même semble avoir déposé parce qu'il était trop délicat et trop précieux. Jamais des lignes n'ont été, même sur les feuillets japonais les plus rares, d'une telle intensité d'expression, et en même temps aussi gratuits. Car ici rien n'est représenté, rien n'est voulu, il n'y a pas la moindre trace d'un nom. Et cependant, qu'y a-t-il ici ? Quelles actions de tenir ou de lâcher, ou de ne plus pouvoir tenir, de pencher ou d'étendre ou de contracter, quelles chutes ou quels vols vit-on ou soupçonna-t-on jamais qui n'apparaissent ici ? Et si elles furent jamais, on les avait perdues ; car elles étaient si fugitives et fines, si peu destinées à qui que ce soit, que l'on n'était pas capable de leur prêter un sens.

Maintenant seulement qu'inopinément on les revoit dans ces feuillets, on sait leur signification : les formes les plus extrêmes de l'amour et de la souffrance, du désespoir et du bonheur sont là, on ne comprend pas pourquoi. Il y a là des formes humaines qui montent, et cette montée est irrésistible comme ne peut être qu'un matin lorsque le soleil le déploie. Et voici des formes légères, qui s'éloignent rapidement, qui par leur fuite vous bouleversent tout à coup, comme si l'on ne pouvait plus se passer d'elles. Voici des formes étendues autour desquelles naissent du sommeil et des boules de songes ; et d'autres, paresseuses, lourdes de paresse, qui attendent ; et d'autres encore, dépravées, qui ne veulent plus attendre. Et l'on voit leurs vices ; et c'est comme la croissance d'une plante qui grandit dans la démence parce qu'elle ne peut pas autrement ; on comprend quelle part de la chute d'une fleur est contenue encore dans l'inclinaison de celle-ci, et que tout cela est le monde, et cette figure encore, qui, pareille à un astre au zodiaque, est

pour toujours emportée et fixée dans sa solitude passionnée.



Mais lorsque l'une de ces figures animées devient visible sous un peu de couleur verte, c'est la mer ou le fond de la mer, et elle se meut autrement ; plus péniblement, sous l'eau ; et il suffit d'un signe en bleu, derrière une figure qui tombe, pour que de tous côtés l'espace fasse irruption dans le papier et l'entoure de tant de vide que l'on est pris de vertige et qu'involontairement on s'appuie sur la main du maître

qui, en un geste de don affectueux, vous montrait le dessin.

*** ***

Mais voici – je m’en aperçois – que je vous ai laissé voir un geste du maître. Vous en réclamez d’autres. Vous vous sentez préparés à accueillir et à ranger en les complétant des impressions extérieures et même superficielles, afin qu’elles deviennent autant de traits dans votre image personnelle. Vous demandez à entendre les termes précis d’une phrase, telle qu’elle a été prononcée ; vous voulez inscrire les lieux et les dates dans la carte des montagnes et des fleuves de cette œuvre.

Voici une photographie qui a été faite d’après un portrait à l’huile. Elle montre de façon mal distincte un jeune homme vers la fin de 1860. Les lignes simples dans le visage imberbe sont presque dures, mais les yeux qui

luisent clairement dans l'ombre, relie le détail en une expression tendre, presque rêveuse, comme les jeunes gens en prennent parfois sous l'influence de la solitude ; c'est presque le visage de quelqu'un qui a lu jusqu'à la tombée de la nuit.

Mais voici un autre portrait, vers 1880. On voit ici un homme qui porte l'empreinte de son activité. Le visage est amaigri, la longue barbe coule négligemment sur le buste aux larges épaules, vêtu d'un veston devenu trop ample. Malgré les tons cendrés, pâlis de la photographie, on croit reconnaître que les paupières sont rougies, mais le regard jaillit, sûr et résolu, des yeux surmenés, et dans l'attitude il y a une tension élastique qui ne se rompra pas.

Soudain, après quelques années, tout cela est transformé. Le provisoire, l'indéterminé est devenu du définitif qui est fait pour durer. Tout à coup ce front est là, « rocheux » et raide, hors duquel pointe le long nez fort aux narines légères et sensibles. Comme sous un vieil arc de

pierre, les yeux voient loin, au-dehors et en dedans. La bouche d'un masque de faune, à demi dissimulée et augmentée du silence sensuel de nouveaux siècles, et, en dessous, la barbe, comme trop longtemps retenue, jaillit en une seule vague blanche. Et le corps qui porte cette tête est comme inamovible.

Et si l'on doit dire ce qui émane de cette apparition, voici : c'est qu'elle semble remonter en arrière comme un Dieu fluvial et regarder en avant comme un prophète. Elle ne porte pas la marque de notre temps. Exactement définie dans son unicité, elle se perd malgré tout dans une sorte d'anonymat du moyen âge, elle a cette humilité de la grandeur qui fait penser aux constructeurs des grandes cathédrales, son isolement n'est pas une volonté de se tenir à l'écart, car elle repose sur ses rapports avec la nature. Sa virilité, malgré tout son entêtement, est sans dureté, de sorte qu'un ami de Rodin à qui il rendait parfois visite le soir, pouvait écrire : « Il reste, lorsqu'il s'en est

allé, dans le crépuscule de la chambre, quelque chose de tendre, comme si une femme était passée là ».

Et en effet les rares hommes auxquels le maître a accordé son amitié, ont appris à connaître sa bonté, qui est élémentaire comme la bonté d'une force naturelle, comme la bonté d'un long jour d'été qui fait tout pousser, et ne s'assombrit que tard. Mais les visiteurs rapides du dimanche après-midi eux aussi ont eu leur part lorsque dans les deux ateliers du Dépôt des Marbres, ils rencontraient toujours de nouveau le maître, au milieu de ses œuvres achevées ou inachevées. On se sent rassuré dès le premier instant par sa politesse, mais on s'effraie presque de l'intensité de son intérêt lorsqu'il se retourne vers vous. Car il a ce regard d'une attention concentrée qui va et vient comme le jet lumineux d'un phare, mais qui est si fort que loin derrière soi l'on sent encore s'étendre sa clarté.

*** ***

Vous avez souvent entendu décrire ces ateliers de la rue de l'Université. Ce sont des chantiers où les pierres de taille de cette grande œuvre sont sculptées. Inhospitaliers presque comme des carrières, ils n'offrent au visiteur aucune distraction ; installés qu'ils sont seulement en vue du labeur, ils le forcent à regarder ainsi que l'on travaille, et nombreux sont ceux qui pour la première fois ont senti là-bas combien ils étaient peu accoutumés à cet effort. D'autres qui apprenaient à regarder repartaient heureux d'avoir fait de nouveaux progrès, et ils remarquaient alors que tout ce qui était dehors avait aussi été un apprentissage. Mais l'espace de ces ateliers a dû être surtout étrange pour ceux qui savaient voir. Guidés par le sentiment d'une douce contrainte, ils venaient ici, quelquefois de loin, et d'être ici, à l'abri de ces choses, c'était pour eux ce qui viendrait un jour. C'était une fin et un com-

mencement, et le paisible accomplissement du vœu qu'il pût y avoir quelque part, parmi tant de paroles, un exemple, la simple réalité d'une réussite. De ceux-ci, alors, Rodin s'approchait volontiers et il admirait avec eux ce qu'ils admiraient. Car le chemin obscur de son travail inconscient qui conduit à travers le métier, lui permet d'admirer lui-même ses choses achevées qu'il n'a pas surveillées et tenues en tutelle, et qui, lorsqu'elles sont enfin là, le dépassent lui-même. Et son admiration est chaque fois meilleure, plus profonde, plus enchantée que celle de ses visiteurs. Son incomparable concentration le sert partout. Et lorsque, dans la conversation, il repousse avec une indulgence et un sourire ironiques l'hypothèse formulée de l'inspiration, en répondant qu'il n'y a point, mais point du tout d'inspiration, on comprend tout à coup que pour cet homme l'inspiration est devenue permanente, qu'il ne la sent plus venir parce qu'elle ne s'arrête plus, et l'on entrevoit la cause de sa fécondité ininterrompue.

« Avez-vous bien travaillé ? » telle est la question par laquelle il salue tous ceux qui l'aiment ; car si l'on peut répondre oui à cette question, il n'y en a point d'autre à poser et l'on peut être rassuré : quiconque travaille est heureux.

Pour la nature simple et régulière de Rodin qui dispose de réserves de forces incroyables, cette solution était possible ; pour son génie elle était nécessaire ; ce n'est qu'ainsi qu'il put se rendre maître du monde. Travailler comme la nature travaille, et non comme l'homme, telle était sa destinée.

Peut-être Sébastien Melmoth a-t-il éprouvé cela lorsque, seul, par une triste après-midi, il est allé voir encore une fois la *Porte de l'Enfer*. Peut-être l'espoir de recommencer a-t-il encore une fois tressailli dans son cœur déjà à demi détruit. Peut-être, si cela avait été possible, eût-il voulu demander à cet homme lorsqu'il fut seul avec lui :



— Comment a été votre vie ?

Et Rodin eût répondu :

— Bien.

— Avez-vous eu des ennemis ?

— Ils n'ont pas pu m'empêcher de travailler.

— Et la gloire ?

— M'a obligé à travailler.

— Et les amis ?

— Ont exigé du travail de moi.



— Et les femmes ?

— Le travail m'a appris à les admirer.

— Mais vous avez été jeune ?

— Oui, et alors j'étais n'importe qui. On ne comprend rien lorsqu'on est jeune ; cela ne vient que plus tard, lentement.

Ce que Sébastien Melmoth n'a pas demandé, peut-être nombreux sont ceux qui l'ont pensé en regardant vers le maître, toujours de nouveau étonnés de la durée des forces de ce vieillard de presque soixante-dix ans, de cette jeunesse en lui, qui n'a rien de conservé, qui est fraîche, comme s'il la tirait toujours de nouveau de la terre.

Et vous-mêmes, vous demandez, plus impatiemment, pour la seconde fois : Comment a été sa vie ?

*** ***

Si j'hésite à vous le raconter dans l'ordre chronologique, comme une biographie, c'est

parce qu'il semble que toutes les dates que l'on connaît (et elles sont assez peu nombreuses), soient beaucoup plus générales que personnelles, pour peu qu'on les compare à ce que cet homme en a fait. Séparé de tout ce qui était avant, par le massif inaccessible de cette œuvre formidable, on a peine à reconnaître des événements passés ; on en est réduit à ce que le maître lui-même a raconté à l'occasion, et à ce qui a été répété par d'autres.

*** ***

De son enfance on sait seulement que le jeune garçon fut de bonne heure envoyé de Paris dans une petite pension à Beauvais, où, délicat et sensible, il souffre d'être privé d'un foyer, et de la compagnie des étrangers sans égards qui l'entourent. Il revient à Paris, âgé de quatorze ans, et, dans une petite école de dessin apprend pour la première fois à se servir

de la terre glaise que ses mains voudraient ne plus lâcher, tant il aime cette matière. Tout lui plaît d'ailleurs de ce qui est travail ; il travaille même durant les repas, il lit, il dessine. Il dessine dans la rue, et, le matin très tôt, au Jardin des Plantes, les animaux lourds de sommeil. Et ce à quoi son plaisir ne l'invite pas, sa pauvreté l'y pousse. La pauvreté sans laquelle sa vie ne serait pas concevable, et à laquelle il n'oublie pas qu'il doit d'avoir vécu près des animaux et des fleurs, privé de tout, parmi toutes les choses pauvres qui dépendent de Dieu et ne dépendent que de lui.

À dix-sept ans il entre chez un décorateur et travaille pour lui, comme plus tard à la manufacture de Sèvres, pour Carrier-Belleuse, et pour van Rasbourg, à Anvers et à Bruxelles. Sa véritable vie, indépendante et publique, commence aux environs de l'année 1877. Elle commence par l'accusation qu'on porte contre lui d'avoir exécuté la statue de *L'Âge d'airain* qu'il exposait alors, en la moulant d'après nature.

Elle commence par une accusation. Il s'en souviendrait à peine encore aujourd'hui si l'opinion publique ne l'avait pas d'une manière si persistante attaqué et repoussé. Il ne s'en plaint pas ; tout au plus, l'influence de cette hostilité qui ne désarma pas, a-t-elle développé chez lui une bonne mémoire des expériences mauvaises, mémoire qu'il eût dû, lui qui avait un sens si juste de l'essentiel, laisser s'atrophier. Sa science était déjà énorme en ce temps-là, l'était déjà dès l'année 1864, lorsque le masque de *L'Homme au nez cassé* vit le jour. Il avait beaucoup travaillé sous l'influence de ce masque, mais ce qui sortait de ses mains était déformé par d'autres et ne portait pas son nom. M. Roger-Marx a trouvé et plus tard acquis les modèles que Rodin avait exécutés pour Sèvres ; à la manufacture on les avait jetés aux déchets comme inutilisables. Dix masques, destinés à l'un des bassins du Trocadéro, disparurent aussitôt après qu'on les eut fixés, et n'ont pas encore été retrouvés. *Les Bourgeois de Calais* n'obtinrent ni l'emplace-

ment ni la disposition que le maître avait proposés ; personne ne voulut assister à l'inauguration de ce monument. À Nancy on obligea Rodin à faire au socle de la statue de Claude Lorrain des changements qui étaient contraires à sa conviction. Vous vous rappelez encore de quelle manière inouïe le *Balzac* fut refusé, sous prétexte que la statue n'était pas assez ressemblante. Peut-être vous a-t-il échappé que, voici deux années encore, le modèle de plâtre du *Penseur*, que l'on avait à l'essai érigé devant le Panthéon, fut démoli à coups de hache. Mais il se peut qu'aujourd'hui ou demain vous rencontriez dans les journaux une nouvelle analogue, si un nouvel achat officiel d'une œuvre de Rodin devait se produire. Car cette énumération qui ne vous livre qu'un choix parmi les vexations que l'on a fait subir à Rodin en les multipliant sans répit, pourrait bien n'être pas encore close.

On pourrait imaginer qu'un artiste finisse par accepter cette guerre qu'on lui a toujours

de nouveau déclarée ; l'impatience et l'indignation auraient pu entraîner celui-ci ou celui-là ; mais combien, s'il avait engagé le combat, n'eût-il pas été éloigné de son œuvre ! C'est la victoire de Rodin d'avoir persisté dans la sienne et d'avoir répondu à la destruction, comme fait la nature : par un nouveau commencement et par une fécondité décuplée.



*** ***

Quiconque craint de s'exposer au reproche d'exagération n'a aucun moyen de vous décrire l'activité de Rodin après son retour de Belgique.

Le jour commençait pour lui avec le soleil, mais ne finissait pas avec lui ; car alors une longue bande de lumière de lampe était ajoutée encore aux nombreuses heures claires. La nuit tard, lorsqu'il n'y avait plus moyen d'avoir un modèle, la femme qui partageait sa vie avec un don d'elle-même et un empressement touchants, était toujours prête à lui faciliter le travail dans leur étroite chambre. Elle était discrète comme aide et s'effaçait complètement dans les menus services qui lui incombaient, mais qu'elle pût aussi être belle, c'est ce que ne permet pas d'oublier le buste appelé *La Bellone* et aussi le sobre portrait que le sculpteur fit plus tard d'elle. Lorsqu'elle-même était lasse, il apparaissait que la mémoire du travailleur était

si pleine de souvenirs de formes qu'il n'avait aucune raison d'interrompre le travail.



C'est alors que virent le jour les fondements de toute cette œuvre formidable ; presque tous les travaux que l'on connaît commencent en ces jours avec une troublante simultanéité. Comme si un commencement de réalisation était la seule garantie de la possibilité d'exécuter des œuvres immenses. Durant des années et des années cette force supérieure dura, impatiente, et lorsque, enfin, un certain épuisement se manifesta, ce n'était pas le travail qui en était la cause, mais c'était la situation malsaine d'un appartement sans soleil (dans

la rue des Grands-Augustins) à laquelle Rodin longtemps n'avait pas du tout pris garde. Sans doute, la nature lui avait soudain manqué, et parfois le dimanche après-midi on s'était mis en route ; mais en général la nuit tombait avant que, marchant parmi les nombreux piétons (car durant des années il ne fallait pas songer à prendre un omnibus), on fût arrivé aux fortifications, au-delà desquelles commençait, incertaine et déjà enveloppée de crépuscule, impossible à atteindre, la campagne... Mais enfin il était devenu possible de réaliser cet ancien désir, et de s'installer complètement à la campagne, d'abord à Bellevue, dans la petite villa qu'avait habitée Scribe, et plus tard sur les hauteurs de Meudon.

Là-bas, la vie était devenue beaucoup plus spacieuse, la maison – l'unique étage de la villa des Brillants au haut toit Louis XIII – était petite, et n'a pas été agrandie depuis. Mais à présent, il y avait là un jardin qui, clair et animé, prenait part à tout ce qui arrivait, et le lointain

était devant les fenêtres. Ce qui allait maintenant s'étendre dans ces conditions de vie nouvelles et exiger encore des constructions annexes, ce n'était pas le maître de cette maison, c'étaient ses chers objets qui devaient être gâtés. Pour eux tout a été fait ; voici six ans encore, il a – peut-être vous en souvenez-vous – fait transporter le pavillon d'exposition du pont de l'Alma à Meudon, et a abandonné ce grand espace clair aux choses, qui, par centaines à présent, l'occupent.

À côté de ce « Musée Rodin », un autre musée de statues et de fragments antiques, choisis avec un goût très personnel, qui contient des œuvres d'origine grecque et égyptienne, dont certaines surprendraient même dans les salles du Louvre, s'est formé et développé. Dans une autre pièce, il y a, derrière des vases antiques, des tableaux, auxquels, sans chercher la signature, on donne leurs noms véritables : Ribot, Monet, Carrière, van Gogh, Zuloaga, et, parmi des tableaux que l'on ne sait pas nommer,

quelques-uns dus à Falguière qui fut un grand peintre. Il est naturel que les hommages ne manquent pas ; les livres seuls forment une volumineuse bibliothèque, qui, bien qu'indépendante de son choix, ne l'entoure pas par hasard. Tous les objets sont entourés de soins ; ils sont honorés, mais personne n'attend d'eux qu'ils répandent une atmosphère agréable ou confortable. On a presque l'impression de n'avoir jamais éprouvé des objets d'art de styles et d'époques les plus différents, chacun avec toute sa force, singulière et isolée des autres, comme ici où ils n'ont pas l'air ambitieux ainsi que dans une collection, et ne sont pas non plus forcés à contribuer avec la fortune de leur beauté à un sentiment général et qui ferait perdre de vue chacun d'entre eux. Quelqu'un nous a dit une fois qu'ils étaient tenus comme de belles bêtes, et il a en effet bien défini dans ces termes les rapports que Rodin entretenait avec les choses qui l'entouraient ; car lorsque, souvent, la nuit encore, il circule au milieu d'elles, prudemment, comme pour ne

pas les réveiller toutes, et, avec un petit lumignon, finit par s'approcher d'un marbre antique, qui bouge, s'éveille et soudain se lève ; c'est la vie qu'il est allé chercher et qu'il admire à présent : « La vie, cette merveille », comme il a écrit.

Cette vie il a appris, ici, dans la solitude champêtre de son habitation, à l'embrasser avec un amour plus croyant encore. Elle se montre à lui comme à un initié, elle ne lui cache plus rien, elle n'a plus de méfiance envers lui. Il la reconnaît dans les petites choses comme dans les grandes ; dans ce qui est à peine visible et dans ce qui est immense. Dans le lever et dans le coucher elle est contenue, et dans les veilles ; les simples repas à l'ancienne mode en sont remplis, le pain, le vin ; elle est dans la joie des chiens, dans les cygnes et dans les vols tournoyants et brillants des pigeons. Dans chaque petite fleur elle réside tout entière et cent fois dans chaque fruit. Une quelconque feuille de chou du potager s'en enorgueillit, et

combien justement ! Comme elle scintille volontiers dans l'eau, comme elle est heureuse dans les arbres ! Et comme elle prend possession, partout où elle peut, de l'existence des hommes, lorsqu'ils ne rechignent pas ! Comme les petites maisons là-bas sont bien situées, exactement où elles doivent être, dans les plans justes ! Avec quelle magnificence le pont, près de Sèvres, franchit le fleuve, se reprenant, se reposant, prenant son élan, et sautant à nouveau, par trois fois ! Et là, en arrière, le Mont Valérien, avec ses fortifications, comme une grande plastique, comme une Acropolis, comme un autel antique. Et ceci aussi, des hommes l'ont fait qui étaient près de la vie : cet Apollon, ce Bouddha qui se repose sur la fleur ouverte, cet épervier, et, ici, ce mince torse de jeune garçon où il n'y a pas de mensonge.

Sur de telles découvertes, que, près ou loin, tout ne cesse de lui confirmer, reposent les journées de travail du maître de Meudon. Elles sont restées des journées de travail, l'un

comme l'autre, avec cette seule différence que ceci aussi fait maintenant partie du travail : de regarder dehors, d'être avec tout et de comprendre.

— Je commence à comprendre, dit-il quelquefois, pensif et reconnaissant. Et cela tient à ceci que je me suis sérieusement donné du mal pour une seule chose. Quiconque comprend une chose, comprend en général ; car tout obéit aux mêmes lois. J'ai appris la sculpture et je savais bien que c'était quelque chose de grand. Je me rappelle maintenant que dans la « Succession du Christ », dans le troisième livre en particulier, j'ai un jour mis partout Sculpture au lieu de Dieu, et c'était parfaitement exact...

Vous souriez et c'est tout à fait dans l'ordre que vous souriez à ce passage ; votre sérieux est si peu protégé que l'on a le sentiment de devoir le cacher. Mais vous sentez déjà que des paroles comme celle-ci ne sont pas faites pour être prononcées à haute voix ainsi que

je dois le faire ici. Elles remplissent peut-être aussi leur mission si les individus qui les ont eux-mêmes reçues, essayent d'organiser leur vie d'après elles.

D'ailleurs Rodin est taciturne comme tous ceux qui agissent. Il se reconnaît même rarement le droit d'exprimer ses découvertes en paroles parce que c'est là le fait du poète ; et dans sa modestie il place le poète bien au-dessus du statuaire qui, ainsi qu'il l'a dit un jour avec un sourire empreint de renoncement, devant son beau groupe *Le sculpteur et la muse*, « doit, dans sa balourdise, faire d'incroyables efforts pour comprendre la Muse ».

Néanmoins ce que l'on a dit de sa parole est vrai : « Quelle impression de bon repas, de nourriture enrichissante ! », car derrière chaque mot de sa conversation il y a, massive et reposante, la simple réalité de ses journées pleines d'expérience.



*** ***

Vous pouvez comprendre à présent que ces journées soient pleines. La matinée se passe à Meudon ; souvent, dans plusieurs ateliers plusieurs travaux commencés sont successivement repris et chacun d'eux est conduit un peu plus avant ; dans les intervalles s'infiltrant, importunes mais inévitables, toutes les questions pratiques dont le souci et la peine ne sont jamais épargnés au maître parce que presque aucune de ses œuvres n'est vendue par les intermédiaires du marché artistique. Le plus souvent, à deux heures déjà, un modèle l'attend en ville : un amateur qui a commandé son portrait ou un modèle professionnel, et ce n'est qu'en été que Rodin réussit à être de retour à Meudon avant le crépuscule. La soirée, dehors, est brève et toujours la même ; car à neuf heures, régulièrement, l'on se couche.

Et si vous demandez quelles sont les distractions, les exceptions, je dois répondre : au fond il n'y en a pas ; le « travailler, ça repose » de Renan n'a peut-être jamais eu une validité

aussi quotidienne qu'ici. Mais la nature parfois, à l'improviste, étend ces journées en apparence si semblables ; elle y ajoute des temps, des vacances entières qui précèdent le travail journalier ; elle ne laisse manquer aucune occasion à son ami. Des matins qui se sentent heureux l'éveillent, et il en reçoit sa part. Il regarde faire son jardin ou bien il va à Versailles, au réveil somptueux du parc, comme on allait au lever du roi. Il aime ces premières heures intactes.

— On voit les animaux et les arbres chez eux, dit-il gaiement, et il voit tout ce qui est le long du chemin et s'en réjouit.

Il ramasse un champignon, et, ravi, le montre à M^{me} Rodin, qui, comme lui, n'a pas renoncé à ces promenades matinales.

— Regarde, dit-il, agité, et cela n'a besoin que d'une nuit ; en une seule nuit, c'est fait, toutes ces lamelles. Cela travaille bien.

À la lisière du parc s'étend le paysage champêtre. Un attelage de quatre bœufs au labour vire lentement et se meut pesamment dans le champ frais. Rodin admire cette lenteur, son détail et sa plénitude. Et puis :

— C'est tout obéissance.

Ses pensées, de la même manière, traversent son travail. Il comprend cette image, comme il comprend les images chez les poètes qui l'occupent parfois le soir. (Ce n'est plus Baudelaire, Rousseau encore de temps à autre, très souvent c'est Platon.) Mais à présent que des champs de manœuvre de Saint-Cyr les clairons appellent par-dessus le calme labour, vifs et séditieux, il sourit : il voit le bouclier d'Achille.

Et au prochain tournant on atteint la route, « la belle route », dit-il, unie et longue, comme la marche elle-même. Et marcher aussi est un bonheur. Cela, il l'a appris en Belgique. Très habile au travail et n'étant pour plusieurs rai-

sons que peu mis à contribution par ses compagnons d'alors, il réussissait à gagner des journées entières qu'il passait à la campagne. Une boîte de couleurs sans doute l'accompagnait, mais Rodin s'en servait de plus en plus rarement, parce qu'il comprenait qu'en s'occupant d'une seule chose il perdait le plaisir que lui donnaient les mille autres qu'il connaissait encore si peu. Durant ce temps il ne fit donc que regarder, et il l'appelle son temps le plus riche. Les grandes forêts de hêtres de Soignes, les longues routes brillantes qui hors des bois courent à la rencontre du grand vent des plaines, les clairs estaminets où le repos et le repas avaient quelque chose de solennel dans leur simplicité même (en général ce n'était que du pain trempé dans du vin : « une trempette ») ce fut longtemps le cercle de ses impressions où chaque événement simple entrait avec un ange : car derrière chacun il reconnaissait les ailes d'une merveille.

Il a sûrement raison lorsqu'il repense à ces longues années de marches et de contemplation avec une reconnaissance sans pareille. C'était une préparation au travail qui venait ; c'était sa condition préalable à tous égards ; car alors sa santé conquit aussi cette solidité définitive et durable sur laquelle il dut plus tard compter sans réserves.



De même que de ces années-là il a rapporté une fraîcheur inépuisable, de même, maintenant encore, il rentre, chaque fois fortifié et plein d'entrain pour le travail, d'une longue promenade matinale. Joyeux, comme avec de bonnes nouvelles, il entre chez ses choses et va vers l'une d'elles comme s'il lui avait réservé

une surprise. Et un instant plus tard, il est absorbé comme s'il travaillait depuis des heures. Et il commence et complète et modifie ici et là comme s'il suivait dans cette foule l'appel des choses qui ont besoin de lui. Aucune n'est oubliée ; celles qui ont été écartées attendent leur heure et ont le temps. Au jardin non plus tout ne pousse pas à la fois. Il y a des fleurs à côté des fruits et un arbre quelconque en est encore aux feuilles. Ne disais-je pas que c'est dans l'essence de ce puissant d'avoir le temps comme la nature et de produire comme elle ?

*** ***

Je le répète, et c'est pour moi toujours encore un miracle que l'œuvre d'un homme ait pu atteindre de telles proportions. Mais je ne peux cependant pas oublier le petit regard effrayé par lequel on se défendit de moi, une fois que dans un petit cercle je m'étais servi de

cette expression pour évoquer un instant toute la grandeur du génie de Rodin. Un jour, je compris ce regard.

En songeant, je traversais ces énormes ateliers et je voyais que tout y était en train de devenir et ne se hâtait pas. Il y avait là, gigantesquement ramassé, *Le Penseur*, en bronze, achevé ; mais n'appartenait-il pas à l'ensemble toujours encore croissant de la *Porte de l'Enfer* ? Là s'élevait une statue de Victor Hugo, lentement, toujours surveillée, exposée peut-être encore à des transformations, et plus loin étaient d'autres projets, qui devenaient. Il y avait là, pareil aux racines déterrées d'un chêne séculaire, le groupe d'Ugolino, qui attendait. Ici attendait l'étrange monument de Puvis de Chavannes, avec la table, le pommier, et l'admirable génie du repos éternel. Cela, là-bas, devait être une statue de Whistler, et cette forme qui repose, peut-être, rendra un jour fameux le tombeau de quelque inconnu. Mais enfin, me voici de nouveau devant le petit modèle en

plâtre de la *Tour du Travail*, qui, définitivement arrêté, n'attend que la commande de l'amateur qui veut aider à dresser au milieu des hommes le gigantesque exemple de ces images.

Pourtant, voilà une autre chose encore : un visage silencieux, avec cette main souffrante, et le plâtre a cette blancheur transparente qu'il ne prend que sous l'instrument de Rodin. Sur le socle, je lis ce mot, d'ailleurs déjà biffé : *Convalescente*. Et maintenant, il n'y a plus autour de moi que des choses nouvelles, sans nom, et qui deviennent ; elles ont été commencées hier, ou avant-hier, ou voici des années ; mais elles paraissent aussi insoucieuses que les autres. Elles ne comptent pas.

Et alors, pour la première fois je me demandai : comment est-il possible qu'elles ne comptent pas ? Pourquoi cette œuvre immense croît-elle toujours encore, et jusqu'où ? Ne pense-t-elle plus à son maître ? Croit-elle vraiment être dans les mains de la Nature, comme

un roc sur lequel mille ans passent comme un jour ?

Et il me semblait dans mon effroi qu'il faudrait enlever de ces ateliers tout ce qui était achevé, pour se rendre compte de ce qu'il était encore possible de faire durant les prochaines années. Mais tandis que je comptais tout ce qui était fini, les pierres luisantes, les bronzes et tous ces bustes, mon regard, soudain, resta, très haut, suspendu au *Balzac*, au refusé, qui était revenu, et qui était debout là, orgueilleux, comme s'il ne voulait plus s'en aller.

*** ***

Et depuis ce jour je vois le caractère tragique de cette œuvre dans la grandeur de ses dimensions. Je sens plus distinctement que jamais, que dans ces choses, la sculpture a insensiblement grandi jusqu'à une puissance qui n'avait plus été atteinte depuis l'antiquité. Mais

cette plastique est née dans un temps qui n'a plus de choses, plus de maisons, plus rien d'extérieur, car l'intérieur de ce temps est sans forme, insaisissable : il coule.

Mais cet homme-ci voulait le saisir ; il formait avec son cœur. Tout ce qu'il y avait en lui aussi de vague, de devenir, il l'avait saisi et enfermé, et posé là, pareil à un Dieu ; car la métamorphose aussi a son Dieu. Comme si quelqu'un voulait retenir un métal qui coule, et le laissait durcir dans ses mains.

Peut-être est-ce là l'explication d'une partie des résistances auxquelles s'est heurtée cette œuvre : ici une violence était faite. Le génie est toujours un effroi pour son temps ; mais celui-ci, en rattrapant sans cesse son temps non seulement en esprit, mais dans la réalisation même, fait peur comme un signe au ciel.

On comprend presque : il n'y a pas de place pour ces choses. Qui oserait les recueillir ?

Et ne confessent-elles pas elles-mêmes leur tragique secret, ces pierres rayonnantes, qui ont pris le ciel sur elles, dans leur solitude. Et celles qui sont debout, et qu'aucune maison ne peut plus contenir ? Elles sont debout dans l'espace. En quoi nous regardent-elles ?

Imaginez qu'une montagne se lève au milieu d'un camp de nomades. Ils la quitteraient et repartiraient pour l'amour de leurs troupeaux.

Et nous sommes un peuple de nomades, nous tous. Non pas parce qu'aucun de nous n'a de foyer où rester et d'endroit où construire, mais parce que nous n'avons plus de maison commune. Parce que, même ce que nous possédons de grand, nous devons le porter avec nous, et que nous ne pouvons plus le déposer de temps en temps, là où l'on dépose les grandes choses.

Et cependant, partout où il y a une grandeur humaine, elle demande à cacher son visage

au sein d'une grandeur générale et anonyme. Lorsque, pour la dernière fois depuis l'antiquité, elle surgit soudain en statues, inventées par des hommes, qui, eux aussi, étaient en route dans leurs esprits et en pleine évolution, comme elle se jeta alors dans les cathédrales et se réfugia sous les porches et monta sur les portes et les tours ainsi que devant une inondation !

Mais où devaient aller les choses créées par Rodin ?

Eugène Carrière, un jour, a écrit de lui : « Il n'a pas pu collaborer à la cathédrale absente. »

Il n'a pu collaborer nulle part et personne n'a travaillé avec lui.

Dans les maisons du dix-huitième siècle et la belle ordonnance de ses parcs, il reconnaissait avec mélancolie le dernier aspect intérieur d'un temps. Et, patiemment, il trouvait dans ce visage les traits de ce rapport avec la nature qui, depuis, s'est perdu. La nature, de plus en

plus impérieusement, il la désignait, conseillant de retourner « à l'œuvre même de Dieu, œuvre immortelle et redevenue inconnue ». Et il pensait déjà à ceux qui viendraient après lui lorsqu'il disait devant le paysage : « Voilà tous les styles futurs ».

Ses choses, à lui, ne pouvaient pas attendre. Elles devaient être accomplies. Il a prévu longtemps à l'avance qu'elles demeurerait sans toit. Il ne lui restait que le choix de les étouffer en lui ou de leur gagner le ciel qui est autour des montagnes.

Telle fut sa tâche : en une courbe immense il a dressé son univers au-dessus de nous et l'a posé dans la nature.

NOTES DE L'AUTEUR

Page « 100 » :

Les indications les plus dignes de foi sont contenues dans l'ouvrage de Judith Cladel : *Auguste Rodin, pris sur le vif* (Paris, 1903. Nouvelle édition illustrée ; Bruxelles, 1908). C'est un travail soigneux et sympathique dont l'auteur a réussi à donner, d'après des impressions personnelles et des conversations, un portrait de Rodin, tracé d'une plume affectueuse.

Page « 113 » (*Tour du Travail*) :

Des demandes répétées me font supposer qu'une brève description de la *Tour du Travail* ne paraîtra pas superflue. Je me tiens au modèle de plâtre déjà mentionné qui se trouve au Musée Rodin, à Meudon.

Sur un soubassement carré assez large s'élève une tour ronde. Des arcades ouvertes font penser un instant au campanile de Pise ; mais elles ne sont pas ici superposées par étages ; elles montent en spirale jusqu'à l'endroit où la ceinture d'une corniche sculptée les maintient. Le sommet de l'ensemble est formé par un groupe de deux figures ailées qui reposent sur la plate-forme bordée par la corniche.

Le soubassement contiendra une pièce carrée sans fenêtre, une sorte de crypte aux murs sculptés en bas-relief où un éclairage électrique fera apparaître des images de travaux souterrains et sous-marins, de mineurs et de plongeurs. Devant l'entrée, située légèrement en retrait, qui conduit à cette pièce, on verra, à gauche et à droite, les statues du jour et de la nuit, architecturalement insérées dans l'escalier qui permet de monter sur la terrasse du soubassement. De là on pénètre dans la tour. Elle se compose d'une colonne massive autour

de laquelle monte, en pente légère, l'escalier en spirale qui est fermé du côté extérieur par les arcades. Une lumière abondante pénètre par ces ouvertures et éclaire, en face, les reliefs qui, animant la surface de la colonne, accompagnent l'escalier sur toute sa longueur. L'un après l'autre, les métiers se dérouleront là : charpentiers, maçons, forgerons... entraînés vers en haut par un seul mouvement formidable. Le ruban de reliefs qui finalement arrête la spirale, porte des images du zodiaque qui doivent répéter ce que les statues du jour et de la nuit indiquent déjà au pied du monument, savoir que tout cela est en œuvre et s'élève vers les génies qui apportent la bénédiction du ciel, attirés par la plénitude des forces agissantes comme par un appel.

Au bas de la Tour il y a encore deux bas-reliefs en pierre, maçonnés comme des dalles funéraires, qui rappellent Hercule et Héphestos, les ancêtres héroïques du labeur humain.

Les autres personnages portent des vêtements de notre temps ; le style de la construction, dans son ensemble comme dans le détail, rappelle les formes de la Renaissance française.

*** ***

(1919). Ce n'est pas la mort de Rodin qui aura empêché l'exécution de ce grand projet. Faute d'une commande décisive et de collaborateurs dont les dispositions d'esprit fussent les mêmes que celles du maître, sa réalisation, dès l'abord, était apparue peu probable. En revanche, la *Porte de l'Enfer*, ce massif dominant de son œuvre qui a servi durant de longues années à Rodin de véritable carrière d'idées, ne semble plus attendre sous sa dernière forme que le bronze. Le *Monument à Whistler* est, nous dit-on, prêt pour la fonte, le *Victor Hugo debout*, destiné au Panthéon, n'attend plus que

d'être exécuté en marbre, et le monument à Puvis de Chavannes aussi doit encore être achevé avec la collaboration de Despiau. La longue série des portraits se continue par trois œuvres importantes : le buste de Clemenceau, commencé dès l'année 1913, le portrait du Pape, en 1915, et le portrait du ministre du Commerce, M. Clémentel, qui fut le dernier travail de Rodin.



À la mort de Rodin, l'État a pris possession de ce formidable héritage. Le bel hôtel de Biron, devenu « Musée Rodin », comprend toute

sa succession artistique, y compris les riches collections. Ainsi les œuvres posthumes, même fragmentaires, n'ont pas été séparées de l'ensemble de l'œuvre et y resteront jointes.

Ce livre numérique

a été édité par la

bibliothèque numérique romande

<https://ebooks-bnr.com/>

en avril 2020.

— Élaboration :

Ont participé à l'élaboration de ce livre numérique : Denise, Isabelle, Françoise.

— Sources :

Ce livre numérique est réalisé principalement d'après : Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, avec trente-deux héliogravures, Paris, Émile-Paul Frères, 1928. D'autres éditions ont

pu être consultées en vue de l'établissement du présent texte. La photo de première page, *Portrait d'Auguste Rodin à Meudon*, a été prise par Gertrude Käsebier en 1905 (United States Library of Congress's Prints and Photographs division). Les illustrations dans le texte reproduisent les héliogravures de notre édition de référence, anonymes.

— Dispositions :

Ce livre numérique – basé sur un texte libre de droit – est à votre disposition. Vous pouvez l'utiliser librement, sans le modifier, mais vous ne pouvez en utiliser la partie d'édition spécifique (notes de la BNR, présentation éditeur, photos et maquettes, etc.) à des fins commerciales et professionnelles sans l'autorisation de la Bibliothèque numérique romande. Merci d'en indiquer la source en cas de reproduction. Tout lien vers notre site est bienvenu...

— Qualité :

Nous sommes des bénévoles, passionnés de littérature. Nous faisons de notre mieux mais cette édition peut toutefois être entachée d'erreurs et l'intégrité parfaite du texte par rapport à l'original n'est pas garantie. Nos moyens sont limités et **votre aide nous est indispensable ! Aidez-nous à réaliser ces livres et à les faire connaître...**

— Autres sites de livres numériques :

Plusieurs sites partagent un catalogue commun qui répertorie un ensemble d'ebooks et en donne le lien d'accès. Vous pouvez consulter ce catalogue à l'adresse : www.noslivres.net.

1 Rilke fait ici allusion au buste de M^{me} Vicuña qui se trouve maintenant au musée Rodin.