

IX

RODIN

L'ARTISTE VOIT « LES VÉRITÉS INTÉRIEURES
SOUS LES APPARENCES »

Rodin, *L'Art. entretiens réunis par Paul Gsell*, chap. 1,
« Le réalisme dans l'art », Grasset, 1911, p. 26-30.

Lyon
Les entretiens accordés par Rodin prennent souvent la forme du débat, parfois de la polémique. On peut s'en étonner lorsque l'on pense à la reconnaissance unanime dont jouit aujourd'hui son œuvre. Rodin a pourtant été un artiste contesté : son *Balzac*, entre autres, a provoqué de véritables scandales. Accusé d'outrance ou de délire, il entreprend de légitimer sa conception de l'art et assigne une mission à l'artiste : voir la vérité intérieure, derrière les apparences. Mais cette idée même ne va pas de soi, comme le montre la critique satirique du polémiste Henri Rochefort écrivant à propos du *Balzac* : « Jamais on n'a eu l'idée d'extraire ainsi la cervelle d'un homme et de la lui appliquer sur la figure » (cité dans Dominique Jarasse, *Rodin, la passion du mouvement*, Éditions

Terrail, 1993, p. 162). On le constate, c'est une très grande partie de l'art moderne qui est ici visée, toute celle qui choisit de représenter la vision de l'artiste plutôt que la perception moins exceptionnelle du commun des mortels. Rodin, cependant, n'entend pas abandonner l'idée qu'il faut imiter la nature. Mais selon une conception héritée du romantisme, la nature n'est pas pour lui un donné que l'on pourrait simplement copier : elle doit au contraire être dévoilée et révélée. Rodin défend ainsi la peinture contre la photographie, au motif qu'un tableau peut montrer des mouvements qu'une photographie ne saurait rendre : « Je crois bien que c'est Géricault qui a raison contre la photographie ; car ses chevaux paraissent courir : et cela vient de ce que le

spectateur, en les regardant d'arrière en avant, voit d'abord les jambes postérieures accomplir l'effort d'où résulte l'élan général, puis le corps s'allonger, puis les jambes antérieures chercher au loin la terre. Cet ensemble est faux dans sa simultanéité ; il est vrai quand les parties sont observées successivement et c'est cette vérité seule qui importe, puisque c'est celle que nous voyons qui nous frappe » (*L'Art*, chap. IV, « Le mouvement dans l'art », p. 75). Si l'artiste imite la nature, c'est

– Ce qui m'étonne chez vous, lui dis-je, c'est que vous agissez tout autrement que vos confrères. Je connais beaucoup d'entre eux et je les ai vus au travail. Ils font monter le modèle sur le piédestal qu'on nomme la table et ils lui commandent de prendre telle ou telle pose. Le plus souvent même ils lui plient ou lui redressent le torse et la tête suivant leur désir, tout à fait comme s'il s'agissait d'un mannequin articulé. Puis ils se remettent à la besogne.

Vous, au contraire, vous attendez que vos modèles prennent une attitude intéressante, pour la reproduire. Si bien que c'est vous qui paraissez être à leurs ordres plutôt qu'eux aux vôtres.

Rodin, qui était en train d'envelopper ses figurines de linges mouillés, me répondit doucement :

– Je ne suis pas à leurs ordres, mais à ceux de la Nature.

Mes confrères ont sans doute leurs raisons pour travailler comme vous venez de le dire. Mais, en violentant la Nature, et en traitant des créatures humaines comme des poupées, ils risquent de produire des œuvres artificielles et mortes.

Quant à moi, chasseur de vérité et guetteur de vie, je me garde d'imiter leur exemple. Je prends sur le vif des

parce qu'il cherche, tout en s'affranchissant de la stricte reproduction, à susciter par son œuvre une impression identique à celle du spectacle qu'il prend pour modèle.

Il s'agit ainsi pour Rodin d'affirmer la possibilité – voire la nécessité – d'un équilibre entre deux conceptions opposées de l'art : strictement figuratif au détriment de la vision propre de l'artiste, ou abandonnant au contraire tout caractère de figuration, pour ne plus exprimer qu'une vision intérieure.

mouvements que j'observe, mais ce n'est pas moi qui les impose.

Même lorsqu'un sujet que je traite me contraint à solliciter d'un modèle une attitude déterminée, je la lui indique, mais j'évite soigneusement de le toucher pour le placer dans cette pose, car je ne veux représenter que ce que la réalité m'offre spontanément.

En tout j'obéis à la Nature et jamais je ne prétends lui commander. Ma seule ambition est de lui être servilement fidèle.

– Pourtant, fis-je avec quelque malice, ce n'est point la Nature telle quelle que vous évoquez dans vos œuvres.

Il s'arrêta brusquement de manier les bandelettes humides :

– Si fait, telle quelle ! répondit-il en fronçant le sourcil.

– Vous êtes obligé de la changer...

– En aucune façon, je me maudirais de le faire !

– Mais enfin la preuve que vous la changez, c'est que le moulage ne donnerait pas du tout la même impression que votre travail.

Il réfléchit un court moment et me dit :

– C'est juste ! mais c'est que le moulage est moins vrai que ma sculpture.

Car il serait impossible à un modèle de conserver une attitude vivante pendant tout le temps qu'on mettrait à le mouler. Tandis que moi je garde dans ma mémoire l'ensemble de la pose et je demande sans cesse au modèle de se conformer à mon souvenir.

Il y a mieux.

Le moulage ne reproduit que l'extérieur ; moi je reproduis en outre l'esprit, qui certes fait bien aussi partie de la Nature.

Je vois toute la vérité et non pas seulement celle de la surface.

J'accentue les lignes qui expriment le mieux l'état spirituel que j'interprète.

Ce disant, il me montrait sur une selle près de moi une de ses plus belles statues, un jeune homme à genoux qui lève vers le ciel des bras suppliants. Tout son être est tiré par l'angoisse. Le corps se renverse. Le thorax s'enfle, le cou se tend avec désespoir, et les mains sont comme projetées vers quelque être de mystère auquel elles voudraient se raccrocher.

– Tenez ! me dit Rodin, j'ai accusé la saillie des muscles qui traduisent la détresse. Ici, ici, là... j'ai exagéré l'écartèlement des tendons qui marquent l'élan de la prière...

Et du geste, il souligna les parties les plus nerveuses de son œuvre.

– Je vous tiens, maître, fis-je ironiquement : vous dites vous-même que nous avez accusé, accentué, exagéré. Vous voyez bien que vous avez changé la Nature.

Il se mit à rire de mon obstination.

– Eh bien non ! répondit-il, je ne l'ai pas changée. Ou plutôt, si je l'ai fait, c'était sans m'en douter sur le moment même. Le sentiment, qui influençait ma vision, m'a montré la Nature telle que je l'ai copiée...

Si j'avais voulu modifier ce que je voyais, et faire plus beau, je n'aurais rien produit de bon.

Un instant après, il reprit :

– Je vous accorde que l'artiste n'aperçoit pas la Nature comme elle apparaît au vulgaire, puisque son émotion lui révèle les vérités intérieures sous les apparences.

Mais enfin le seul principe en art est de copier ce qu'on voit. N'en déplaise aux marchands d'esthétique, toute autre méthode est funeste. Il n'y a point de recette pour embellir la Nature.

Il ne s'agit que de voir.

Oh ! sans doute, un homme médiocre en copiant ne fera jamais une œuvre d'art : c'est qu'en effet, il regarde sans voir, et il aura beau noter chaque détail avec minutie, le résultat sera plat et sans caractère. Mais le métier d'artiste n'est pas fait pour les médiocres et à ceux-là les meilleurs conseils ne sauraient donner le talent.

L'artiste au contraire voit : c'est-à-dire que son œil est sur son cœur lit profondément dans le sein de la Nature.

Voilà pourquoi l'artiste n'a qu'à en croire ses yeux.

X

MARITAIN

L'IMITATION EST LA MANIFESTATION D'UNE FORME

Maritain, *Art et scolastique*,
Desclée de Brouwer, 1965, p. 93-97.

La philosophie scolastique n'a pas développé de réflexion spécifique sur les beaux-arts, et pour cause, puisque cette catégorie n'avait alors aucun sens. On peut cependant y trouver une pensée de l'art au sens large, entendu comme activité productrice. C'est cette pensée que Jacques Maritain, philosophe et essayiste français (1882-1973), entreprend, dans la tradition thomiste, d'appliquer aux beaux-arts, y compris à leurs formes les plus modernes. Le texte qui suit revient à la réflexion d'Aristote, source des scolastiques, en reprenant les problèmes posés par le concept d'imitation (cf. *La Poétique*, IV). L'évolution des beaux-arts met en effet en évidence des difficultés déjà perceptibles, mais moins manifestes : comment soutenir, à l'époque de l'art abstrait et du surréalisme, que l'art est par essence imitation ? C'est pourtant cette thèse que défend Maritain, et qu'il légi-

time en faisant retour à des notions aristotéliennes et scolastiques. L'un des thèmes sous-jacents de ce texte est la définition thomiste de la beauté : le beau est « ce qui plaît à voir » (*id quod visum placet*). La joie (plutôt que le plaisir, dont la connotation trop hédoniste contreviendrait au propos de Maritain) envahit l'intellect devant la beauté. Il s'agit là d'un intellect qui n'est pas pur entendement, dont le rapport aux objets n'est pas seulement logique, mais aussi intuitif. La fin la plus haute de l'intellect n'est donc pas ici le raisonnement mais la contemplation. Alors que l'intellect est séparé d'avec l'intelligible, qu'il cherche à retrouver, la beauté est précisément la façon dont la forme intelligible se manifeste à l'intellect par l'imagination et les sens ; forme « qui signifie non pas la forme extérieure mais au contraire, le principe ontologique intérieur

à l'attention de la belle qui s'éloignait rapidement devant lui, et encore moins se permettre une pensée aussi noire que celle qu'avait voulu lui suggérer le lieutenant Pirogov ; il ne désirait que voir la maison, se représenter la demeure où vivait cette créature adorable qui, lui semblait-il, devait être descendue tout droit du ciel sur la Perspective Nevski et allait sûrement s'envoler de nouveau il ne savait où. Il courait si vite qu'à chaque instant il bousculait d'importants messieurs à favoris gris.

Ce jeune homme appartenait à cette catégorie de gens qui constitue chez nous un phénomène assez singulier, et qui a sa place parmi les citoyens de Pétersbourg à peu près comme a la sienne dans le monde réel un visage qui nous apparaît en rêve. Cette classe exceptionnelle est une remarquable rareté dans une ville où tout est fonctionnaire, négociant ou artisan allemand. C'était un peintre. Étrange, n'est-il pas vrai ? Un peintre à Pétersbourg ! Un artiste au pays des neiges, un artiste au pays finnois où tout est humide, plat, uniforme, blême, gris, brumeux... Ces artistes-là ne ressemblent en rien aux artistes italiens, fiers, ardents comme l'Italie et son ciel ; ce sont au contraire, pour la plupart, gens doux et bons, discrets, insoucians, silencieusement épris de leur art, qui prennent le thé avec un ou deux amis dans leur atelier, discutent modestement de leur sujet chéri et négligent absolument le superflu. Ils font venir chez eux quelque vieille indigente et la font poser cinq ou six bonnes heures pour fixer sur leur toile sa pitoyable figure dépourvue d'expression. Ils dessinent la perspective de leur atelier, où

l'on voit tout un bric-à-brac d'artiste – des bras et jambes de plâtre qui ont pris, avec le temps et la poussière, la teinte du café, des chevalets brisés, une palette jetée de côté, – un ami jouant de la guitare, des murs maculés de couleurs, une fenêtre grande ouverte par laquelle s'entrevoit la pâle Néva avec de misérables pêcheurs en chemises écarlates... Ils ont, toujours et presque sur toutes choses, un coloris grisâtre et trouble – cachet indélébile du Nord. Et tout cela n'empêche que c'est avec une véritable délectation qu'ils peignent à leur travail. Ils portent souvent en eux un vrai talent, et il suffirait que passât sur eux le souffle frais de l'Italie pour que ce talent ne manquât pas de se développer aussi librement, largement et brillamment qu'une plante qu'on a enfin tirée d'une chambre close au grand air. Ils sont, aussi bien, très timides : une plaque et une grosse épaulette les jettent dans une telle confusion qu'involontairement ils baissent leurs prix. Ils aiment quelquefois sacrifier à la coquetterie, mais sur eux l'élégance a toujours l'air trop voyante et fleurit quelque peu le rapiécage. Vous leur verrez parfois un habit irréprochable avec un manteau sale, un riche gilet de velours sous une blouse bariolée de taches. Tout de même que, sur un paysage d'eux resté inachevé, vous verrez, dessinée la tête en bas, une nymphe que, faute de trouver une autre place, l'artiste a esquissée sur le fond barbouillé d'une œuvre antérieure naguère peinte avec ferveur... Il ne vous regarde jamais droit dans les yeux, ou s'il le fait, c'est d'on ne sait quel regard trouble, indéfini ; il ne darde pas sur vous le coup

d'œil d'épervier de l'observateur ou le coup d'œil de faucon de l'officier de cavalerie. Cela vient de ce qu'il voit à la fois vos traits et ceux de quelque Hercule de plâtre dressé dans son atelier ; ou de ce qu'il se représente déjà son propre tableau, celui qu'il en est encore à concevoir. C'est pourquoi il répond souvent de façon incohérente, parfois tout à fait à côté, et les sujets qui s'entremêlent dans sa tête augmentent encore sa timidité.

C'est à cette catégorie qu'appartenait le jeune homme que nous avons décrit, le peintre Piskariov, renfermé, timide, mais qui portait dans son âme des étincelles de sentiment prêtes, l'occasion aidant, à jaillir en flamme. C'est avec un tremblement secret, et comme s'étonnant lui-même de son audace, qu'il se hâtait à la poursuite de l'objet qui l'avait tant impressionné. La créature inconnue à laquelle s'attachaient si fortement ses yeux, ses pensées et ses sentiments, tourna soudain la tête et lui jeta un regard. Dieu ! quels traits divins ! Son front exquis, d'une blancheur éblouissante, était ombragé d'une chevelure aussi belle que l'agate. Elle s'enroulait en boucles adorables dont une partie, glissant de dessous le chapeau, frôlait une joue où affleurait une fine et fraîche rougeur appelée par le froid du soir. Les lèvres étaient closes sur tout un essaim de rêves délicieux. Tout ce qui reste des souvenirs d'enfance, tout ce que dispense la rêverie et la paisible inspiration à la lueur d'une veilleuse, tout cela semblait s'être rassemblé, fondu et reflété dans la ligne harmonieuse de ces lèvres. Elle jeta un coup d'œil à Piskariov, et le cœur du jeune homme frémit sous