

Un nouvel espace critique Rilke ami de Rodin

André-Louis Paré

Volume 5, Number 3, Spring 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9460ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paré, A.-L. (1989). Un nouvel espace critique : Rilke ami de Rodin. *Espace Sculpture*, 5(3), 4–6.

Un nouvel espace critique: Rilke ami de Rodin

I

Avec la traduction récente de la biographie de Frederic V. Grunfeld chez Fayard¹ et celle de Pierre Daix chez Calmann-Lévy²; de la parution de quelques-uns de ses dessins érotiques chez Gallimard³ et de la sortie récente du film "Camille Claudel"⁴, on peut dire que Rodin retrouve, par le biais de l'industrie culturelle, une nouvelle popularité.

Qu'après plusieurs décennies de silence, Camille Claudel trouve enfin grâce à nos yeux, rien de plus compréhensible. Mais que le sculpteur, sans doute le plus mondialement connu, retrouve après sa gloire passée, un regain de popularité, voilà qui peut davantage nous questionner. Pourquoi, en effet, cette sommité de la sculpture occidentale, devrait-elle, après les hommages mérités qu'on lui a rendus, de nouveau nous intéresser?

Pierre Daix ouvre la voie à une réponse possible. L'oeuvre de Rodin souffre, dit-il, d'une ambiguïté qui pour l'histoire de l'art au XXI^e siècle ne l'aura malheureusement pas servie. En effet, la sculpture de Rodin, malgré sa revendication à la modernité, devait par ailleurs être classée du côté du symbolisme, et donc être intégrée à un courant artistique propre au XIX^e siècle. Daix en a pour preuve l'exposition "Qu'est-ce que la sculpture moderne?" qui a eu lieu au Centre Georges Pompidou en 1986 et dans laquelle l'oeuvre de Rodin n'avait pas sa place. Pourtant la publication récente des dessins érotiques de Rodin va dans le sens de ce qu'avance Daix. Dans le texte qui suit, nous voulons

moins entrer dans ce débat d'historien de l'art, que présenter la lecture d'un jeune poète de langue allemande, Rainer Maria Rilke, lequel fut l'un des premiers à jeter un regard avisé sur l'oeuvre du sculpteur⁵. Or, par ce regard, le jeune poète avait déjà tranché pour la "modernité" de l'artiste.

Mais pourquoi Rilke?

II

Rainer Maria Rilke entre à Paris en août 1902. Il est alors absorbé par tout un pan de sa vie qui vient de se dérouler et dont il ne peut encore facilement se départir. Mais cela ne saurait tarder car, s'il est désormais à Paris, c'est pour y rencontrer le sculpteur Auguste Rodin.

Maintenant que son aventure avec Lou Andreas Salomé a franchi une première étape, Rilke sentira dorénavant le besoin de retrouver ailleurs — dans la figure du père? — l'appui spirituel dont il a tant besoin pour s'appropriier, à travers l'indigence qu'il ressent, son *être-là poétique*. En effet, sans entrer dans des propos qui pourraient facilement trouver de l'ampleur au niveau de l'interprétation psychanalytique, Rodin saura présenter l'exemple du maître qui offrira à son inquiétude l'apaisement nécessaire. "Je suis heureux que tant de grandeur existe et que nous en ayons trouvé le chemin dans ce monde angoissé".⁶ Dans la démarche spirituelle du jeune poète, cette rencontre sera donc déterminante.

Encore méconnu en tant que poète de langue allemande, Rilke, âgé de vingt-sept ans, sera *a fortiori* dans la capitale française un parfait inconnu. Quant à Rodin, il est, au début de ce nouveau siècle, au faite de sa gloire. À soixante-deux ans, son travail est enfin connu et reconnu à travers toute l'Europe. Or Rilke compte parmi ceux qui ont contribué au retentissement de son oeuvre puisqu'il sera l'un des initiateurs d'une exposition organisée à Prague au printemps de 1902. C'est donc dans la foulée de cette popularité que Rilke reçoit un jour la commande d'un éditeur berlinois de produire une monographie sur le sculpteur.

Après un début de séjour à Paris plutôt difficile, Rilke rend enfin visite à Rodin le 1^{er} septembre. Il constate alors en lui ce qu'il intuait depuis longtemps. "Lorsque je suis allé à Rodin, c'était cela que je cherchais déjà; depuis des années, je pressentais l'exemple, le modèle infini qu'est son oeuvre".⁷ Il reconnaît la grande solitude qui l'habite en dépit de la gloire dont son oeuvre désormais est l'objet. Il admire en lui la force de ne rien concéder à l'extérieur qui ne saurait alimenter sa puissance créatrice. Enfin, il perçoit en Rodin ce que lui-

même n'est pas encore: l'homme qui tend vers une seule chose, et qui sait que pour y parvenir, il ne saurait y avoir qu'un chemin: le travail, toujours et encore le travail. Or, malgré la différence d'âge qui les sépare, une complicité amicale se dégage de leur rencontre.

Mais cette relation entre les deux hommes ne sera pas nécessairement facile. L'admiration indéfectible que Rilke développe spontanément pour Rodin ne pouvait évidemment être réciproque. Rilke semble avoir tout à apprendre du *très cher maître*, tandis que celui-ci a bien peu à recevoir du jeune poète. Par ailleurs, son admiration pour Rodin ne sera pas passive. C'est que Rilke, même s'il fait souvent référence à son indigence devant le "colosse", n'en demeure pas moins un poète qui a derrière lui une oeuvre considérable. Cependant, il souffre d'une "quasi-impossibilité de vivre" qui l'empêche d'être tout entier à son "moi poétique".

En tant qu'individu, c'est un être immensément inquiet, divisé entre un "moi empirique" distrait par les fausses habitudes du quotidien et un "moi esthétique" recherchant de manière presque malade la quiétude, la solitude nécessaire, la vérité créatrice.⁸ Or il semble qu'au milieu de cette errance Rodin fasse figure d'un Moïse qui sait montrer la voie juste et purificatrice: celle de

l'effort et de la patience, de l'obscurité, de la patience qui travaille silencieusement au fil du temps. Aussi est-ce une réflexion sur le processus de la création que lui permettra la proximité du sculpteur Rodin. À l'intérieur de cette réflexion, il sera en mesure d'élucider les développements esthétiques de son art. Mais il fera plus: même si son livre sur Rodin n'est pas un traité d'histoire de l'art, l'analyse de l'oeuvre sculpturale montre que Rilke a saisi l'ampleur de cette oeuvre, sa subtile et discrète "modernité".

III

Auguste Rodin participe de par sa pratique sculpturale au contexte officiel de l'art du XIX^e siècle finissant. Ainsi, il conserve de la tradition, les matériaux, les processus de fabrication ainsi que les sujets, c'est-à-dire ceux de la statuaire. C'est dans ce contexte qu'il s'imposera le long détour qui le conduira à redéfinir la sculpture de son temps. Subtilement, à l'ombre de cette pratique, Rodin ne cesse de combattre pour un nouveau regard, pour une nouvelle perception de la sculpture. Ce combat, contrairement aux peintres "impressionnistes", il devra le mener en solitaire devant ses contemporains qui sans cesse chercheront à injurier son travail.

Rainer Maria Rilke, dans sa monographie, présente cette lente et patiente progression où se découvre petit à petit l'ampleur de la nouvelle plastique. C'est que Rilke porte d'abord son attention sur cet éveil de l'art nouveau qui surgit lentement à travers son oeuvre. "Il possédait la force de ceux qu'attend une grande oeuvre. La silencieuse endurance de ceux qui sont nécessaires."⁹ Or même si, selon Rilke, "l'art n'est qu'un mode de vie", c'est sans aucun doute le plus exigeant. Et Rodin est un bel exemple de qui vit tout entier pour son art. Ici la vie et l'oeuvre ne font qu'un. L'élément biographique présenté par Rilke appartient à l'expérience esthétique qui mûrira avec les années.

Or ce mûrissement s'exprime d'abord à travers la connaissance du corps humain. "Sa langue était le corps". Et si ce thème demeure ancré dans la tradition sculpturale du XIX^e siècle, son traitement, par ailleurs, le sera moins. Car, en effet, le corps humain trouve chez Rodin une émotion qui nous fait voir à travers le matériau le sentiment de la vie. Ce sentiment de vie, Rilke nous apprend qu'il est dû initialement à la découverte par Rodin de la "surface". "L'élément fondamental de son art et en quelque sorte la cellule de son univers", c'est la surface¹⁰. La surface, c'est-à-dire la limite extérieure d'une chose, mais qui en sculpture exprime également ce qu'il y a de plus profond, les tonalités variables de l'expression. Ainsi, Rilke voit dans la découverte de la surface, la révolution plastique opérée par Rodin. Celle qui allait remettre en question l'attitude traditionnelle développée par l'art officiel de l'époque. En effet, ce que l'approche de Rodin venait proposer de nouveau, était le mouvement, le geste, l'expression de la vie comme puissance fondamentale de toute oeuvre. La surface, c'est par exemple cette expression de la vie, de ces corps repliés sur eux-mêmes et qui donnent l'expression de la douleur (Les trois ombres), de cette bouche ouverte qui pour l'éternité accueille dans le mutisme le plus intolérable tous les cris de l'humanité blessée (Le cri).

Là est la nouveauté. Là est le génie. Et on ne saurait trop le rappeler. Car c'est dans ce regard neuf porté sur le corps humain que "Rodin découvrait le monde de ce temps"¹¹, c'est-à-dire la vision authentique d'une époque qui n'est plus celle des Cathédrales, ni celle, superficielle, d'une esthétique académique, mais celle où l'homme doit trouver en lui le centre de tout, la lumière qui désormais guidera seule ses gestes.

La première sculpture qui présente cette découverte est *L'âge d'airain* produite en 1877. "*L'âge d'airain* prouva son empire illimité sur le corps"¹². C'est aussi, rappelons-le, avec cette sculpture que Rodin sera accusé d'avoir moulé d'après nature. Rodin essaya par contre de montrer que si cela avait été le cas la sensation de naturel n'aurait jamais été aussi évidente. Pour Rilke *L'âge d'airain* suggère "la naissance du geste", la naissance du corps en mouvement. C'est qu'avec Rodin la sculpture se libère d'un espace trop statique. Elle conquiert un espace sculptural nouveau, une dynamique nouvelle. Ainsi, la sculpture bien que toujours de l'ordre de la statuaire semblait prendre une dimension différente, plus présente. Elle n'avait plus rien d'artificiel, ni de pompier. La sculpture semblait dorénavant penser. Se replier sur elle-même et s'abandonner à ce qu'elle est dans son extrême solitude. "Quel que grand que puisse être le mouvement d'une statue, qu'il soit fait d'étendue infinie 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"¹³.

Voilà l'un des moments de la sculpture chez Rodin qui aura particulièrement ému Rilke. Ce moment, on l'appellerait, dans le langage d'aujourd'hui, "l'autonomie de l'oeuvre d'art". Retirées en elles-mêmes, les oeuvres surgissent indépendantes du contexte idéologique de l'époque. Elles ont leurs propres lois, elles appartiennent à une structure particulière de la sculpture qui elle-même appartient à une histoire propre à la sculpture. Dans cette autonomie de l'oeuvre d'art surgit le fragment, le corps fragmenté qui annonce la fin de la statuaire et qui propose le semblant d'inachevé, d'incomplet qui aura tant agacé ses contemporains. Que ce soit pour ces mains, pour ces têtes sorties de

nette part, pour ces bustes sans tête et/ou sans bras le malaise était le même: comment concevoir une sculpture qui ne présente pas un corps humain tout entier? Or, de dire Rilke, ceux qui voient la sculpture du côté de l'inachevé n'ont rien compris et font obstacle à l'appréciation de l'oeuvre. À ces sculptures "il ne leur manque rien de nécessaire. On est devant elles comme devant un tout, achevé et qui admet (sic) aucun complément"¹⁴.

Aussi cette structure autonome qui fait éclater la représentation du corps humain rejoint la dimension esthétique du présent. Ce temps présent, on l'a dit plus haut, n'est certes plus celui des Cathédrales qu'admirait tant Rodin. Dans notre présent sans Cathédrales, l'esprit doit chercher ailleurs son espace. Pour Rilke, cet espace c'est l'homme; l'homme qui, dans "ce temps troublé" est "devenu église". Particulièrement l'artiste, car c'est lui qui plus que tout autre assume cette absence de Dieu: "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 (Rodin) voulait le saisir: il formait avec son coeur. Tout ce qu'il y avait en lui de vague, de devenir, il l'avait saisi et enfermé, et posé là, pareil à un Dieu; car la métamorphose aussi a son Dieu"¹⁵.

Pour Rilke, c'est sans doute là que "Rodin a donné un signal à tous les arts"¹⁶. C'est à partir de là également qu'on peut s'expliquer une partie des résistances auxquelles s'est heurtée son oeuvre. "Le génie est toujours un effroi pour son temps"¹⁷. Cependant, l'histoire de la sculpture au XX^e siècle

siècle a aussi fait de ce génie un monument du passé. Contemporains de Rodin, Gauguin, Degas, mais surtout Picasso vont offrir une sculpture entièrement nouvelle et facilement considérée comme moderne. Que Rodin soit leur précurseur n'est pas évident. Toutefois, si Rilke considère Rodin comme le précurseur de la nouvelle plastique c'est qu'il a senti en lui le modèle de l'artiste moderne et de son étrange destin: celui où il n'y a plus qu'à se retirer dans son oeuvre, "dans l'existence basse et dure de son instrument" car là est désormais la vérité.

IV

Bien sûr, lire le *Rodin* de Rilke, c'est lire Rilke lisant Rodin. D'abord intéressé au domaine de la littérature, le jeune poète connaissait peu de chose aux arts plastiques en général et à la sculpture en particulier. Cependant, grâce à sa rencontre avec Rodin son attitude vis-à-vis l'oeuvre à juger se modifiera. Il reniera en quelque sorte ses années d'apprentissage à Prague où pendant deux ans il sera critique dans

deux revues littéraires. Les quelques lettres qu'il échangera avec un jeune poète du nom de Kappus durant cette période parisienne sont là pour le confirmer. Or à deux reprises Rilke répète à son jeune destinataire que la critique est insuffisante à présenter l'essentiel d'une oeuvre. Autrement dit, la critique est superficielle et forcément suspecte.¹⁸ Cette nouvelle position ne l'empêchera pas, comme on le voit, d'écrire sur l'art, mais il considérera désormais son geste comme une "vue trop provisoire", trop "personnelle". En ce sens, il ne pourra écrire que ce qui l'aura touché véritablement comme avec Rodin ou plus tard avec Cézanne. Rilke se garde bien donc de juger et d'intégrer Rodin à l'intérieur d'un discours qui serait étranger à son oeuvre. Il ne cherchera qu'à éclairer l'oeuvre de l'intérieur, épouser son mouvement de développement interne. Aussi, le leitmotiv de la critique chez Rilke c'est "l'amour". Le chemin qui doit nous conduire à l'oeuvre d'un auteur est ce qu'il appelle faute de mieux l'amour. "Seul l'amour peut les saisir, les garder, être juste envers elles". C'est ici que le poète n'est pas en reste. C'est ici que les mots peuvent révéler la solitude silencieuse de l'oeuvre, nommer cette image sans parole, cette image qui possède le langage de l'invisible et que le "critique" doit amener à la visibilité.

1 Frederic V. Grunfeld. *Rodin. A biography*. Henry Holt and Cie, 1987. Traduction française publiée chez Fayard, 1988.

2 Pierre Daix. *Rodin*. Calmann-Lévy, 1988.

3 *Rodin, dessins érotiques*. Précédés de deux textes signés Philippe Sollers et Alain Kirili. Gallimard, 1987.

4 Sortie en France en décembre 1988 et au Québec en février 1989, le film *Camille Claudel* est réalisé par Bruno Nuytten et met en vedette Isabelle Adjani et Gérard Depardieu.

5 À la fin de mars 1903 paraît à Berlin la monographie sur Rodin dans la collection Die Kunst dirigée par Muther. Rilke dédiera l'ouvrage "À une jeune sculptrice", c'est-à-dire Clara, sa femme, sans qui il n'aurait jamais fait la connaissance de

Rodin. À la troisième édition, l'ouvrage sera augmenté d'une conférence tenue par Rilke à Dresde et à Prague en 1905. Ces deux textes se trouvent en traduction française dans le tome 1 de *Oeuvres*, éditions du Seuil, page 391 et suivantes.

6 Cf. lettre à Clara, in *Oeuvres*, Éditions du Seuil, tome 3, page 28.

7 Cf. lettre à Lou Andréas-Salomé, idem, page 32.

8 Nous avons emprunté ces deux catégories du moi à un texte de Paul de Man intitulé "Lugwig Biswanger et le problème du moi poétique", in *Les chemins actuels de la critique*, 10/18, 1968.

9 Cf. *Oeuvres*, tome 1, page 396.

10 Idem, page 397.

11 Idem, pages 397-398.

12 Idem, page 403.

13 Idem, pages 402-403.

14 Idem, page 406.

15 Idem, page 454.

16 Idem, page 430.

17 Idem, page 455.

18 Dans une lettre datée de Paris, le 17 février 1903, on y lit: "Pour saisir une oeuvre d'art, rien n'est pire que les mots de la critique". Dans une autre, écrite à Varregio le 23 avril de la même année: "Les oeuvres d'art sont d'une infinie solitude, rien n'est pire que la critique pour les aborder".

PIERRE BERTRAND

Le désir, l'espace et le temps

On peut dire qu'il y a, a priori, quelque chose de très prétentieux chez le sculpteur. Fort du matériau qu'il utilise, il voudrait défier le temps. Évidemment, la pierre dure longtemps. L'art, grâce à la sculpture, enfin immortaliserait! Mais on ne peut vaincre le temps. On peut le défier, certes, le contrer, ralentir son cours, ou son oeuvre, mais au bout du compte, le temps finit toujours par triompher. La preuve en est qu'il est le seul à réellement compléter, achever les sculptures d'abord entreprises contre lui. Ainsi, cette *Victoire de Samothrace*, sans tête grâce au temps, et d'autant plus parfaite, d'autant plus achevée, que le temps y a mis, et continue d'y mettre la main.

L'artiste en l'être humain est impersonnel. C'est l'inconscient qui est moteur, ce qu'on appelle aussi, l'inspiration. Il est donc normal que l'impersonnel par excellence, *le neutre*, comme le nomme Blanchot, continue l'oeuvre, s'attelle à la tâche, et défasse ou complète, au choix, ce qui fut d'abord commencé grâce à la force de l'impersonnel. Il y a certains sculpteurs qui prévoient les coups, et qui déjà, accomplissent l'oeuvre du temps, qui étêtent, castrent (ce qui aurait été fait par un zèle religieux ayant cours à tel siècle): par exemple, Jean-Louis Émond.

Le temps aura raison de tout. Il aura raison des vivants, des pensées et des problèmes. Force neutre, inhumaine et surhumaine, il déjoue tous les plans, à commencer par le premier, implicite dans tout ce que l'être humain entreprend, à savoir le plan de l'immortalité. Il amène toute chose, petit à petit, ou brusquement, à la mort, à la fin, sans raison, sans justification, du seul fait qu'il est le temps, et que dans le temps, les choses se passent ainsi.

Donc, en ce qui concerne la sculpture, le temps ronge petit à petit la pierre, le marbre, le matériau le plus résistant. Le temps fait son

oeuvre, et, en faisant son oeuvre, il accomplit les oeuvres des artistes, confiées au temps du seul fait d'être. Il les ronge, les débarrasse de tout ce qui est superflu, les coins qui dépassent, par exemple le sexe et la tête. Car le temps, de toute façon, aura raison, à la longue, de ces parties qu'on pourrait presque dire surajoutées, par un Malin génie selon la recette de Descartes, sexe et tête par exemple, —ils ne peuvent être que des nuisances, dans notre monde moderne, et peut-être post-moderne, d'aujourd'hui. La tête et le sexe passeront le plus vite parce qu'ils sont les