

## LE STATUT DU FRAGMENT DANS LES ASSEMBLAGES D'AUGUSTE RODIN

Inscrire totalement l'œuvre d'Auguste Rodin (1840-1917) dans le maillage des données biographiques n'offre guère de prise à l'intelligence d'une création aussi complexe. Il est sans doute, dans l'épaisseur de la création, des thèmes obsessionnels et récurrents qui ressortissent aux fantasmes du créateur. Mais rien ne prouve, sauf à se hasarder imprudemment, que ces derniers puissent faire l'objet d'une lecture limpide, d'une perception immédiate et transparence de l'œuvre. Tout aussi suspecte apparaît la fortune critique de Rodin, qui donne néanmoins à penser que son œuvre ne laissa pas ses contemporains indifférents. De fait, elle détermine une critique polémique, aussi habile au panégyrique qu'à l'aversion la plus hostile. Il est difficile dans ces conditions de faire reposer une étude de l'art d'Auguste Rodin sur des points de vue aussi contrastés.

Les *Assemblages* du sculpteur, ceux que nous situons autour et après 1900, ne se présentent nullement comme des montages d'éléments disparates. Rodin prend soin de placer les éléments par des accords remarquables : ici, le masque de Camille Claudel relié à la main gauche de Pierre de Wissant suivant des rapports de proportions différents (vers 1895) ; là, la tête de Saint Jean-Baptiste reliée à trois mains dans un médaillon (vers 1900).

Le commentaire qu'Hippolyte Taine (1828-1893) consacre à la question de l'assemblage dans sa *Philosophie de l'art*, parue en 1865, s'efforce précisément d'exprimer l'importance d'une conception au sein de laquelle les liens que tissent les parties entre elles garantissent l'efficacité de l'œuvre. Taine enjoint aux artistes l'imitation comme principe essentiel de l'art, mais exhorte toutefois à n'imiter que « les *rapports* et les *dépendances mutuelles* des parties<sup>1</sup>. » Ces données, qui relèvent de la logique interne de l'œuvre, ne doivent pas être reproduites dans un souci de fidélité scrupuleuse et bornée, mais interprétées librement, modifiées, voire altérées si nécessaire. Seule « l'imitation intelligente » peut et doit retrouver sous les apparences sensibles les rapports des formes qui structurent la création. Comparant l'œuvre d'art à un être vivant et organisé, le philosophe considère « toutes les parties [...] mutuellement dépendantes et régies par un principe directeur<sup>2</sup> » qu'il appartient à l'artiste de révéler.

Tel est précisément le sens des compositions sculpturales de Rodin, où règnent la *correspondance* des parties entre elles et la *mesure* de chaque élément par rapport aux autres. Telle est aussi la portée de l'opération

---

<sup>1</sup> H. Taine, *Philosophie de l'art*, (1865), t. I, Paris, Hachette, 10<sup>e</sup> éd. 1903, p. 27 ; je souligne.

<sup>2</sup> *Idem*, t. II, p. 238.

fragmentaire où Rodin ne cesse d'*organiser* différemment ce qu'il *désorganise*, de rendre cohérent un ensemble *a priori* disparate.

Le fait vaut la peine d'être souligné tant il est porté à ses extrêmes limites. Or, l'authenticité de l'artiste repose sur une conception de la sculpture d'assemblage ayant *valeur en soi*. En d'autres termes *les fragments assemblés font œuvre*. L'opération fragmentaire, quant à elle, recrée paradoxalement l'image d'une totalité indivisible, d'une unité que rien ne vient compromettre. Loin d'être opposés, les débris, dont nous soulignons la complémentarité, forment une structure, c'est-à-dire une organisation répondant à la logique d'un système.

Mais les *Assemblages* ouvrent aussi la question du procès intenté à l'imagination, toujours prête à compléter les manques, à remplir les lacunes, à combler les déficits. Nous ne saurions méconnaître, à cet égard, les propositions théoriques de Mikel Dufrenne, qui dénonce l'égarement de la perception dès lors qu'elle se compromet avec les propensions d'un esprit vagabond : « le spectacle donné par l'objet esthétique se suffit à lui-même et n'a pas besoin d'être corsé ; l'imagination peut susciter la perception, elle n'a pas à l'enrichir<sup>3</sup>. » Par « objet esthétique », il faut entendre une entité autonome, suffisamment affectée de sens pour se passer d'éléments explicatifs renvoyant à autre chose. En lui et en lui seul s'enracine l'expérience d'une perception qui n'a nullement besoin de suppléer un fait ou d'anticiper un événement et n'a pas à se légitimer par des significations extérieures. Tout réside dans l'apparence, dans un monde voué à être vu, dans un *donné-là* de la perception.

Il n'est pas sans intérêt de saisir en effet que la démission de la perception entraîne avec elle l'abandon de l'objet esthétique. Retenir l'imagination dans ses limites, la décourager de toute exégèse superflue revient à affirmer la puissance souveraine de l'œuvre d'art, et permet de se déclarer en faveur d'une création indépendante, marquée du sceau de la liberté. L'art de Rodin s'inscrit dans une intériorité qui n'a pas à faire les frais d'un débordement sémantique. Ce n'est donc pas à transgresser le donné que le spectateur pourra appréhender le monde de sa création, qu'il n'est pas question de dépasser mais d'approfondir. Toute l'intelligibilité de Rodin se trouve condensée dans la perspective d'une apparence qui vaut en soi et pour soi. Et M. Dufrenne de postuler que s'il existe bel et bien un monde de l'œuvre, « il est en compréhension et non en extension<sup>4</sup>. »

L'imagination, selon lui, dénature les conditions de la perception esthétique. La proposition mérite toutefois quelques précisions : ce qui est dénoncé est moins une imagination collaborant à la perception pour donner légitimement consistance à l'objet appréhendé, que ce qu'il est convenu d'appeler *l'imaginaire*. Il y a lieu d'insister. L'imaginaire englu

3 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t. II, Paris, PUF, p. 448.

4 *Ibidem*, p. 450.

le spectateur dans l'univers d'un sens extrinsèque à l'œuvre, défigure la portée de l'art et altère le monde de la création. Il est ainsi hasardeux d'encombrer la perception d'images supposées en enrichir le sens.

Déconcertés devant ces *Assemblages* qui sont autant de représentations inédites ne s'apparentant à rien qui nous soit familier, nous devons admettre que notre perception s'obscurcit d'ambiguïté ou d'équivoque. Le malaise qui peut en résulter fait naître la tendance dénoncée par l'auteur de compléter ce qui est pourtant donné comme nécessairement inachevé et recomposé. Ces sculptures de Rodin se proposent de réorganiser suivant une autre procédure ce que l'artiste a auparavant mis en pièces. Scandaleux et inédits, les fragments assemblés font œuvre indépendamment de ce à quoi ils se rattachaient précédemment.

Les *Assemblages* introduisent une rupture au sein d'une totalité prétendument indivisible. Ils mettent également en perspective un lieu où s'opèrent à la fois le manque et la discontinuité. De ce point de vue, l'artiste est novateur en affirmant les assemblages comme *emblème de la modernité*. Ceux-ci se prêtent en effet à une véritable *(ré)organisation*. Au multiple s'oppose paradoxalement chez Rodin une totalité stabilisée. En créant des relations entre des éléments que rien ne rassemblait *a priori*, il réussit la gageure de former de nouvelles unités signifiantes aux relations complexes. Les fragments utilisés, à cet égard, excèdent la dimension de la sculpture ; ils n'en sont ni la négation ni l'abandon. Le fragmentaire, lui, est une stratégie décidée, une volonté immédiate de désordre feint. Sous l'anarchie apparente et l'inconcevable de la représentation, se dessine un désir d'ordonnement, conférant à la sculpture une surprenante identité. L'effet de sidération provient du statut indécidable auquel le spectateur est confronté.

Quelle originalité que d'ériger les fragments de diverses origines, *assemblés* et *recomposés* ici en une écriture plastique novatrice.

Quelle innovation que de feindre la confusion et le désordre là où apparaissent en filigrane rigueur, cohérence et organisation.

Faire advenir la question des fragments assemblés et recomposés dans l'économie de la sculpture pose différemment la dialectique du tout et de la partie. La logique fragmentaire, nous l'avons dit, n'a guère intérêt à être rapportée au tout supposé la contenir. Inéluctable cependant, cette pratique s'avère attentatoire. Ce déplacement est supposé garantir l'existence du fragment en se portant caution pour lui ; la manœuvre ne manque jamais de réduire l'un à n'être que le subalterne de l'autre dans un rapport de sujétion. Autrement dit, le fragmentaire subit le préjudice de l'aliénation qu'on lui impose. *A contrario*, les assemblages de Rodin revendiquent le désordre, la dislocation à valoir en soi et non pas en référence à un ailleurs irréprésentable car supposé manquant. L'abolition d'une lecture totalisante, voire totalitaire du fragment, restitue l'intérêt d'une démarche visant à lui rendre ses droits longtemps confisqués.

Toutefois le fragment peut aussi valoir pour ce dont il se détache, non pas dans un rapport d'intégration forcée, mais dans la logique d'une forme qui refuse son inachèvement. Aller dans le sens d'une lecture fragmentaire équivaut à prendre acte du manque fondamental et à l'accepter comme tel. Dans cette perspective, lui imposer une complétude reviendrait indirectement à l'ériger en fétiche.

Les assemblages de Rodin sont traités au contraire comme une totalité pleine et indivisible sous un désordre apparent. Mais la structure d'ordre sous-jacente dénie un rapport de subordination à une entité qui ne serait pas inscrite sur un registre identique. Les assemblages exposent en effet un manque, non en vertu d'une perte ou d'un dessaisissement. La réduction du corps, par exemple, à certaines parties ne ressortit pas chez le sculpteur à la nécessité du fétiche. Elles ne suppléent pas le corps tout entier dont elles ne dépendent que de manière secondaire. La logique est implacable, qui ne renvoie pas les fragments à leur instance reconstituée, mais les érige en éléments autonomes.

Il est essentiel, ici, de savoir en quels termes les conditions qui rendent possible l'existence du fragmentaire comme *problème esthétique* peuvent être posées. Il n'est que d'indiquer sommairement l'anathème jeté sur l'exercice du fragment au XIX<sup>e</sup> siècle par Bergson (1859-1941) et Apollinaire (1880-1918) pour nous en convaincre.

L'auteur de *L'évolution créatrice* réfute l'idée d'un assemblage de « chacun des traits du modèle pour les représenter sur la toile et en reproduire, portion par portion, la matérialité<sup>5</sup>. » Il ajoute : « L'art vrai vise à rendre l'individualité du modèle, et pour cela il va chercher derrière les lignes qu'on voit le mouvement que l'œil ne voit pas, derrière le mouvement lui-même quelque chose de plus secret encore, l'intention originelle, l'aspiration fondamentale [...], pensée simple qui équivaut à la richesse indéfinie des formes et des couleurs<sup>6</sup>. » Le danger, inhérent à l'expérience du spectateur, vient de ce que « nous essayons [...] divers arrangements possibles entre les fragments qui [...] composent apparemment [la pensée philosophique], et, devant la fragilité reconnue de toutes nos constructions, nous finissons par renoncer à construire<sup>7</sup> ». Ainsi se présente l'impasse dans laquelle s'engage l'artiste à vouloir abuser d'une procédure aussi complaisante que compromettante.

La condamnation n'est pas moins vive chez Apollinaire pour lequel « la vision sera entière, complète et son infini, au lieu de marquer une imperfection, fera seulement ressortir le rapport d'une nouvelle créature à un nouveau créateur et rien d'autre. Sans quoi il n'y aura point d'*unité*

---

5 Bergson, *La pensée et le mouvant*, Genève, Skira, 1946, p. 248.

6 *Idem*.

7 Bergson, cité par L. Fraisse, in *Le processus de la création chez Marcel Proust*, Paris, Corti, 1988, p. 103.

et les rapports qu'auront les divers points de la toile avec différents génies, avec différents objets, avec différentes lumières ne montreront qu'une multiplicité de disparates sans harmonie<sup>8</sup> » L'idée est si importante selon Apollinaire qu'il la reprend *in extenso* dans *Les peintres cubistes* quelques années plus tard.

L'esthétique du fragment est définitivement marquée du sceau de l'opprobre et de la malédiction. Elle a toutefois son défenseur en la personne d'Octave Mirbeau (1850-1917). C'est en effet sous la plume humoristique de celui qui ne fut pas seulement un auteur de pièces de théâtre à succès, mais se révéla aussi un perspicace critique d'art, que se dessine une esthétique qui relève du fragment par la force des choses. Ainsi en est-il des œuvres restées inachevées desquelles Mirbeau prendra la défense dans un papier célèbre paru dans le *Journal* du 29 décembre 1901.

Rodin lui-même ne répliquera-t-il pas à l'accusation dont il est l'objet : « Ne croyez pas [...] que tous les morceaux qui ont quelque beauté représentent une belle œuvre. » Et encore : « Tout ce que vous me montrez, ce sont peut-être des fragments authentiques ; cependant, si je m'imagine l'œuvre dont ils faisaient partie, je suis persuadé de la trouver bâtarde<sup>9</sup>. » Ainsi l'auteur de la *Porte de l'Enfer*, par cette tendance du fragment que Proust nommait « idolâtrie », ouvre une brèche par laquelle apparaît en pointillés ce signe essentiel de modernité que dessine la fragmentation. Rilke lui-même ne s'y est pas trompé qui, rendant visite à Rodin dans son atelier de Meudon le 2 septembre 1902, écrit à Clara le jour même : « Cela défie la description. Rien que des fragments, côte à côte, sur des mètres. Des nus de la grandeur de ma main, d'autres plus grands, mais rien que des morceaux, à peine un nu entier : souvent un morceau de bras, un morceau de jambe tels qu'ils se présentent, côte à côte, et tout près, le tronc qui leur revient. Ailleurs le torse d'une figure contre lequel se presse la tête d'une autre, le bras d'une troisième... comme si une tempête indicible, un cataclysme sans précédent s'étaient abattus sur cette œuvre<sup>10</sup>. »

L'idée est capitale en ce qu'elle lève l'hypothèque qui grève le processus de fragmentation. Tout en soulignant le facteur d'étrangeté propre à l'assemblage de morceaux de diverses origines, il récuse l'idée arbitraire de la totalité, met au défi la traditionnelle catégorie d'inachèvement au profit d'un paradoxe remarquable : « Pourtant, mieux on regarde, plus profondément on ressent que *tout cela serait moins*

---

8 G. Apollinaire, *Chroniques d'art (1902-1918)*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1960, p. 57-58 ; je souligne.

9 Rodin, cité par L. Fraisse, in *op. cit.*, p. 108 pour les deux citations.

10 R. M. Rilke, Lettre à Clara Rilke, mardi 2 septembre 1902, in *Correspondance, Œuvre III*, Paris, Seuil, 1976, p. 25-26.

*entier si chaque figure l'était*<sup>11</sup>. » L'irrationalité apparente dévoile un principe harmonieux et ordonné qui éclate en pleine lumière : « Chacun de ces débris possède une cohérence si exceptionnelle et si saisissante, chacun est si indubitable et demande si peu à être complété qu'on oublie que ce ne sont que des *parties* et souvent des parties de corps différents, qui se rassemblent si passionnément ici<sup>12</sup> ». Enfin, et cela n'est pas moins inattendu, Rilke justifie la production et la réception du fragment et distingue le savant, enclin à embrasser la totalité du corps, de l'artiste habile à valoriser le débris comme tel en une nouvelle légitimité.

En surmontant la contradiction qui oppose la *partie* et le *tout*, l'écrivain autrichien fraye avec une pensée qui reconnaît cette pratique conforme à la création. Non content de poser l'incomplétude comme problème paradoxal, il démontre que l'existence du fragment n'est pas la promesse du tout, mais celle de l'art lui-même. L'esthétique de Rilke ne serait pas de mise si elle n'introduisait un mode en rupture totale avec l'analyse traditionnelle du corps. La dislocation n'est pas synonyme de confusion ou de chaos, mais de radicale nouveauté, inscrite sur le mode d'une perte revendiquée et accomplie. S'affirme ici la cohérence d'un *système* : le morcellement, l'assemblage, la combinaison, l'agrandissement, la fragmentation, la recombinaison y sont visés pour eux-mêmes dans des modalités d'agencement inédites. Le singulier suffit dès lors à faire valoir un principe de cohésion inconnu jusqu'alors. Ainsi, le débris n'est plus perçu en lieu et place d'une totalité, il n'est plus synonyme d'imperfection, mais devient le socle sur lequel la possibilité d'une esthétique novatrice peut advenir.

Quel est ainsi ce principe de cohérence qui structure les assemblages de fragments de corps ? À quel type d'organisation se rapporte-t-il ? Sur ce point, Roland Barthes suppose un principe qui servirait d'armature à une suite de fragments : « le fragment est comme l'idée musicale d'un cycle [...] : chaque pièce se suffit, et cependant elle n'est jamais que l'interstice de ses voisines : l'œuvre n'est faite que de hors-texte<sup>13</sup> (...) ». Mais on ne saurait ignorer que bras, jambes, mains, têtes ou bustes ont renvoyé à un moment de leur histoire à un tout préalable : le corps dans son unité. Il n'est pas souhaitable de considérer la partie en la replaçant d'abord dans son contexte formel et structurel ; on ne saurait toutefois se passer de ce transfert pour la clarté de notre analyse. Relier les *membra disjecta*, les ordonner, suppléer les manques permet également de « muer une réalité fragmentaire en totalité signifiante<sup>14</sup> ».

---

11 *Idem*.

12 *Id*.

13 Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1995, p. 98.

14 L. Dällenbach, "Du fragment au cosmos", in *Poétique*, n° 40, novembre 1979, Paris, Seuil, p. 424.

Sous le désordre corporel, la suppression concentre l'effet ou l'émotion sur ce qui reste. Les *Assemblages* y sont présentés telles des sculptures à part entière, non comme des synecdoques : si la partie peut dans une certaine mesure renvoyer au tout, elle ne saurait être prise pour lui. Dès lors il nous faut fixer une fois pour toutes l'idée que le fragment jouit d'une harmonie plus puissante encore que la totalité à laquelle il se rapporte aussi, mais de manière *secondaire*.

Vouloir embrasser le réel dans sa totalité, engager une activité de liaison des unités éparses, dépareillées ou manquantes, n'ont guère de sens. Pourtant, hanté par le lacunaire et le discontinu, il nous est difficile de conduire une lecture sans remplir les lacunes, sans boucher les interstices, en un mot sans raccorder les bribes corporelles. Il se peut que le pêle-mêle hétéroclite engage parallèlement à envisager les fragments réunis sous l'angle d'une *structure* et d'un ensemble réellement *coordonné*. D'emblée deux principes peuvent être dégagés : dans le premier, le fragment s'oppose à toute organisation qui prévoit l'œuvre comme pleine et continue ; dans le second, il appelle une théorie du continu régulier dans l'horizon absolu du Tout. De toute évidence, la solution ne saurait être trouvée exclusivement dans l'une ou l'autre de ces propositions.