

AUGUSTE RODIN, UNE ESTHÉTIQUE DE L'INACHÈVEMENT

Les fragments et leurs assemblages sont révélateurs des œuvres d'Auguste Rodin (1840-1917) en ce qu'ils marquent essentiellement de leur empreinte sa production après 1900, date à laquelle il organise sa première grande rétrospective personnelle à Paris, place de l'Alma, en marge de l'Exposition universelle. Ces sculptures appelées *Assemblages* sont soumises à des logiques de découpes, de morcellements, de combinaisons, qui ne manquent pas d'interroger le philosophe et l'historien d'art. Autant de phénomènes singuliers qui parcourent la création de Rodin dans des œuvres telles que *Torse de Centauresse et Minotaure* (après 1910), *Tête de Saint Jean-Baptiste avec trois mains dans un médaillon* (vers 1910) ou encore *Galatée coupée aux cuisses dans une coupe* (1916).

Penser l'esthétique du fragment chez Rodin remet en question les liens prétendument immuables du tout et de la partie et met à jour autant de paradoxes et de contradictions dans une histoire où le fragment peine à être reconnu.

André Lalande (1867-1963) ne fait aucune mention du fragment dans son *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* ni par l'entremise du *détail*, de la *découpe*, du *morceau*, de l'*éclat* ni par le truchement du *morcellement*. Le fragment, non plus que la fragmentation, ne s'affirme tel un concept philosophique. Cela se peut-il justifier ? Sans doute dans la mesure où les notions comme le tout, la totalité ou l'unité fixent indirectement le sens du fragment en lui opposant des valeurs contraires. Toujours par un jeu d'oppositions marquées, elles définissent une esthétique du fragment, transcendant par voie de conséquence l'opération de morcellement en acte créateur.

LE CORPS

Il y a lieu de ne pas confondre les pratiques du *détail* et celles du *fragment*. Les premières ne gardent aucun souvenir de la totalité à laquelle elles se sont référées. Le détail, ainsi, ne permet ni ne sollicite la recomposition du schéma corporel dans son intégrité. Les secondes, travaillées par un manque constitutif originaire qu'elles ne cessent de rappeler, conservent l'obsédante nostalgie d'un corps unifié. Le détail revendique une autonomie à laquelle le fragment n'accède pas. Celui-ci disperse, celui-là condense. Mais l'un et l'autre contestent, chacun à sa manière, l'autorité du tout, bafouent la loi de la cohésion, récusent l'ordonnance de l'unité. Normes usuelles et valeurs conventionnelles de la figuration se trouvent battues en brèche. À l'idéal de la plénitude des formes se substitue chez Rodin un corps en morceaux, assemblé d'éléments issus de sculptures antérieures. La nouvelle figure esquisse une organisation où les formes livrent des *scenarii* inédits.

Mais ce que donne à voir le Maître de Meudon, ce sont avant tout d'autres logiques du *corps sculpté*, des stratégies inconnues, des ordonnances anatomiques différentes. Toutes trop éloignées des normes pour n'être pas outrageantes. En d'autres termes, l'écriture des fragments assemblés menace de rendre caduque la conception d'une

totalité, par définition harmonieuse et équilibrée. Il fallait que ces procédures de représentation s'imposassent à l'orée du XX^e siècle pour se rendre compte des limites d'une figuration qui excluait toute idée d'altérité.

Dans la désorganisation du réel, l'exercice de la continuité est une proposition difficilement soutenable, sauf à poursuivre avec obstination une unité idéale à jamais perdue. Or la nécessité de redonner consistance à la représentation du tout répond à quelque regret plus ou moins clairement formulé par le spectateur.

Plinie l'Ancien (23-79) dans son *Histoire Naturelle* notait jadis, à propos d'éléments dissociés de sculptures représentant la figure humaine : « Saisis d'une douleur tendre à la vue de ces chefs-d'œuvre, nous leur prêtons ce qui leur manque, nous suppléons à nos désirs, nous lisons sur l'ouvrage toute la pureté du génie qui l'a conçu, nous y voyons toutes les beautés qui allaient éclore¹. »

Dans le domaine de l'architecture, Quatremère de Quincy (1755-1849) renchérisait sur les impressions produites par l'état de ruine et de mutilation des édifices antiques, habile à éveiller chez l'artiste et le spectateur des sentiments d'admiration. La raison de ces préjugés favorables est simple selon l'auteur : « C'est que l'imagination, suppléant ce qui manque, ajoute à la beauté de ce qui reste, une mesure indéfinie de beauté qu'elle suppose² ». *A contrario* « quand l'objet est intègre, il offre à l'esprit une image terminée. Il n'y a plus rien au-delà³. » La clôture de l'œuvre achevée dénie à l'esprit le caractère privilégié qu'il confère naturellement à l'incomplétude. Le philosophe et critique d'art émet l'hypothèse que la totalité produirait des effets d'émotion proportionnels à ceux que les ruines peuvent offrir. En effet, un édifice entier n'inspire pas des sentiments comparables à ceux d'une ruine ; l'imagination n'y est pas requise de manière identique et ne mobilise pas les mêmes affects. Pour brèves qu'elles soient, ces remarques indiquent la présence de deux registres différents qu'il convient de ne pas confondre.

Remarquable est l'analyse du paradoxe que constituent les « restes » de l'Antiquité ou, plus simplement, ce que ces ouvrages peuvent avoir de défectueux, d'incomplet ou d'imparfait. Ils seraient, selon l'auteur, la condition *sine qua non* du privilège dont ils jouissent. Pertinentes se révèlent les remarques de l'esthète français, attentif à analyser les effets

1 Plinie l'Ancien, *Histoire naturelle*, t. XXIV, livre XXII, Paris, Les Belles Lettres, coll. « G. Budé », 1973, p. 225.

2 Quatremère de Quincy, *Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome écrites les unes au célèbre Canova les autres au général Miranda*, deuxième lettre (Londres, 8 juin 1818), Paris, Fayard, 1989, p. 109 ; je souligne.

3 *Idem*.

de sens et d'émotion propres au manque. Mais plus décisive se dessine, sous la plume de Quincy, l'idée d'une incomplétude souveraine, d'un imparfait supérieur, d'un fragmentaire exaltant. La thèse fera florès. Le langage du XX^e siècle comprend mieux le fragment que l'œuvre complète. L'importance de la contribution est à souligner, qui consacre la magie des ruines antiques et révèle son potentiel poétique. De ce point de vue, l'imagination qui reconstitue les parties manquantes est une donnée essentielle : elle permet d'aller au-delà de la figuration et de suppléer en toute légitimité les espaces et les éléments perdus ou invisibles. Bien plus, Quincy sous-entend non seulement que le *manque à voir* serait un aiguillon puissant à cette *recréation*, mais aussi que le scénario né de l'imagination pourrait posséder une efficacité plus importante qu'une image réelle. Elle mérite enfin l'attention en ce qu'elle privilégie le rôle actif du récepteur de l'œuvre, sa capacité à restituer par ses dispositions inventives ce qui est soustrait au regard.

Cette pragmatique, qui privilégie la participation dynamique du spectateur, n'est pas sans rappeler l'un des fondements sur lesquels repose la phénoménologie de la création, à propos de laquelle Mikel Dufrenne écrit : « La perception esthétique fonde l'objet esthétique, mais en lui faisant droit, c'est-à-dire en se soumettant à lui ; elle l'achève en quelque sorte, elle ne le crée pas⁴. » Il n'est pas question de forcer des parentés, mais de comprendre combien décisive se révèle la réception de l'œuvre par le spectateur, à partir de laquelle il est invité à reconstruire le sens de la création. Le concept d'« œuvre ouverte » (Umberto Eco) n'est pas étranger à ces dispositions. Il sous-entend en effet un déchiffrement auquel l'œuvre doit le conduire, en tant qu'elle est « *un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant*⁵ ». Et l'auteur de « déterminer si l'on peut encore parler de forme, à partir du moment où il ne s'agit plus d'un tout accompli et terminé une fois pour toutes, mais d'une invitation à une *activité interprétative*, d'un nœud de possibilités tel qu'une seule forme initiale peut donner naissance chez le consommateur à cent formes diverses⁶. »

Mais plus encore qu'au philosophe et romancier italien, nous nous référerons à Hans-Robert Jauss. Sa conception d'une « esthétique de la réception » est en effet fondée sur l'appropriation nécessaire, par le destinataire, d'une création pensée comme une structure dynamique. Seule la rencontre de ces deux entités en une dialectique intersubjective permet la constitution du sens et l'instauration d'un dialogue entre un

4 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t. I, Paris, P.U.F., 1967, p. 9.

5 Umberto Eco, *L'œuvre ouverte* (1962), Paris, Seuil, 1965 pour la trad. franç., p. 9.

6 *Idem*, p. 308 ; je souligne.

sujet présent et une œuvre passée. C'est dire l'importance de ce lien, habile à réconcilier le spectateur moderne avec les productions culturelles historiques. À l'instar d'Umberto Eco, Jauss parle de l'œuvre comme d'une « structure ouverte, où doit se développer, dans le champ libre d'une compréhension dialoguée, un sens qui n'est pas dès l'abord "révélé" mais se "concrétise" au fil des réceptions successives dont l'enchaînement répond à celui des questions et des réponses⁷ ». Jauss récuse néanmoins l'idée d'une esthétique de la réception comme discipline autonome et rappelle les limites de cette approche relative et incomplète. La réflexion méthodologique ne saurait englober son objet d'étude, dans la mesure où l'œuvre dans sa structure et l'art dans son histoire ne peuvent plus être pensés, selon l'auteur, en termes de « substances » et d'« entéléchies ». « Une histoire de la littérature ou de l'art fondée sur l'esthétique de la réception présuppose que soit reconnu ce caractère partiel, cette "autonomie relative" de l'art⁸. »

Rarement avant Jauss, on avait privilégié de cette manière le destinataire de l'œuvre, son rôle et sa place dans l'économie de la réception. Mises en rapport avec la question de la constitution dialectique du sens, les conclusions du philosophe allemand sont très suggestives. Elles paraissent donner raison à l'idée selon laquelle la fusion de deux horizons (celui de l'œuvre et celui du récepteur) consiste à établir un véritable dialogue avec la tradition. La création parviendrait à revêtir un caractère historique dans la mesure où cette tradition la fonde et la légitime.

Il n'est donc pas indifférent de remarquer à quel point le fragment peut dès lors valoir pour lui-même et non plus en fonction du référent auquel on le rattache habituellement. Le fragment s'affirme bel et bien comme une entité nouvelle, d'abord parce qu'il n'apparaît plus comme un vide opposé à un plein, mais substitue une autre signification relevant d'une logique jusqu'alors inconnue.

Entité nouvelle encore parce qu'il y a scandale à admettre que le fragment peut s'opposer au Tout qu'il condense.

Entité nouvelle également car si l'unité vise l'extension, le fragment, lui, revendique l'intensif. Autant de raisons éminemment novatrices qui font du fragment non pas un vide sémantique, mais un sens concentré.

Entité nouvelle enfin par la singularité des procédures artistiques qu'emprunte Rodin. Maintenir la souveraineté du sculptural, c'est poser que le tout et la vérité de la sculpture sont incompatibles, que le fragmentaire peut y revendiquer un statut absolument novateur, que l'œuvre inachevée, enfin, livre contre l'époque un combat qui a le mérite

7 H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, N.R.F., 1978 pour la trad. franç. et la préface, p. 248.

8 *Idem*, p. 245.

de poser en termes radicalement différents les problèmes de l'*unité* de l'œuvre, de son *immanence* et de sa *singularité*.