

Rodin

La cathédrale inachevée

Rodin

The Unfinished Cathedral

André-Louis Paré

Number 44, Summer 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9639ac>

[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. (1998). Rodin : la cathédrale inachevée / Rodin: *The Unfinished Cathedral*. *Espace Sculpture*, (44), 9–14.



Rodin

La cathédrale inachevée *The Unfinished Cathedral*

«On ne construit plus de cathédrale aujourd'hui.»
"Cathedrals are no longer built today."¹

André-Louis Paré

Auguste Rodin,
La Cathédrale, 1908.
Pierre. 64 x 31,8 x 35 cm.
Photo: Musée Rodin /
Adam Rzepka. Extrait
de: Antoinette Le
Normand-Romain, *Rodin*,
Flammarion, Paris 1997.

I. Dans *Condition de l'homme moderne*, la philosophe allemande d'origine juive, devenue par la force des choses américaine, Hannah Arendt oppose, au sein de la production humaine, l'œuvre d'art à l'objet d'usage ordinaire. À l'encontre des objets du monde quotidien, l'œuvre d'art se caractérise par sa durabilité; par sa possibilité de se maintenir à l'intérieur d'un monde où le prêt à jeter est désormais la loi du marché. Aussi, est-ce essentiellement par la production artistique que l'homme insufflé à l'intérieur de son monde une permanence qui marque notre espace social et fonde notre patrie sur terre. C'est pourquoi, selon Arendt, les artistes seraient, en tant qu'*homo faber*, des bâtisseurs de monuments.² De toute évidence, cette réflexion sur ces «objets de pensée» qu'offre l'activité artistique se situe dans

I. In the *Human Condition*, Hannah Arendt, the German Jewish philosopher who became an American by necessity, contrasts the work of art with the everyday object at the heart of human production. Running counter to objects of daily use, the art object is characterized by its durability; by the possibility of its being maintained in a world where the throw-away is now the rule of the marketplace. Also, it is mainly by artistic production that human beings breathe a permanence into the world marking our social realm and justifying our place on earth. This is why, according to Arendt, artists as *homo faber* would be builders of monuments.² From all evidence, this reflection that artistic activity offers on "objects of thought" is situated on the horizon opened by Heidegger, for whom human beings as mortals opens a world that unites heaven and earth.³ Nevertheless, Arendt insists as well that the permanence of a work of art presents a dimension of community. For her, then, this also belongs to the

l'horizon ouvert par Heidegger pour qui l'homme, en tant que mortel, ouvre un monde qui l'unit au ciel et à la terre.³ Cependant, Arendt insiste également sur la dimension communautaire que présente la permanence de l'œuvre d'art. C'est que, pour elle, celle-ci appartient aussi à l'espace public, celui où se rencontre le jugement de goût du sens commun.⁴ À l'époque médiévale, la cathédrale gothique est, sans nul doute, un tel monument.

II. En mars 1914, tout juste avant la première guerre mondiale, Rodin publie son seul livre. Il a pour titre *Les cathédrales de France*⁵. Agé de soixante-dix-sept ans et sentant la mort venir, le sculpteur désormais célèbre éprouve un vif désir de nous livrer son admiration face à ces monuments historiques. À la suite de Victor Hugo, il veut réanimer la ferveur des Français devant ces splendeurs oubliées, reniées, voire même vandalisées. Dans un style frôlant la grandiloquence, il compte nous faire partager la vive émotion qu'il ressent à les contempler certes, mais aussi à les étudier. Bref, il veut préserver ce qui demeure, prendre leur défense, en être par son témoignage le messager. «Je voudrais faire aimer cet art grandiose, concourir à sauver ce qu'il en reste

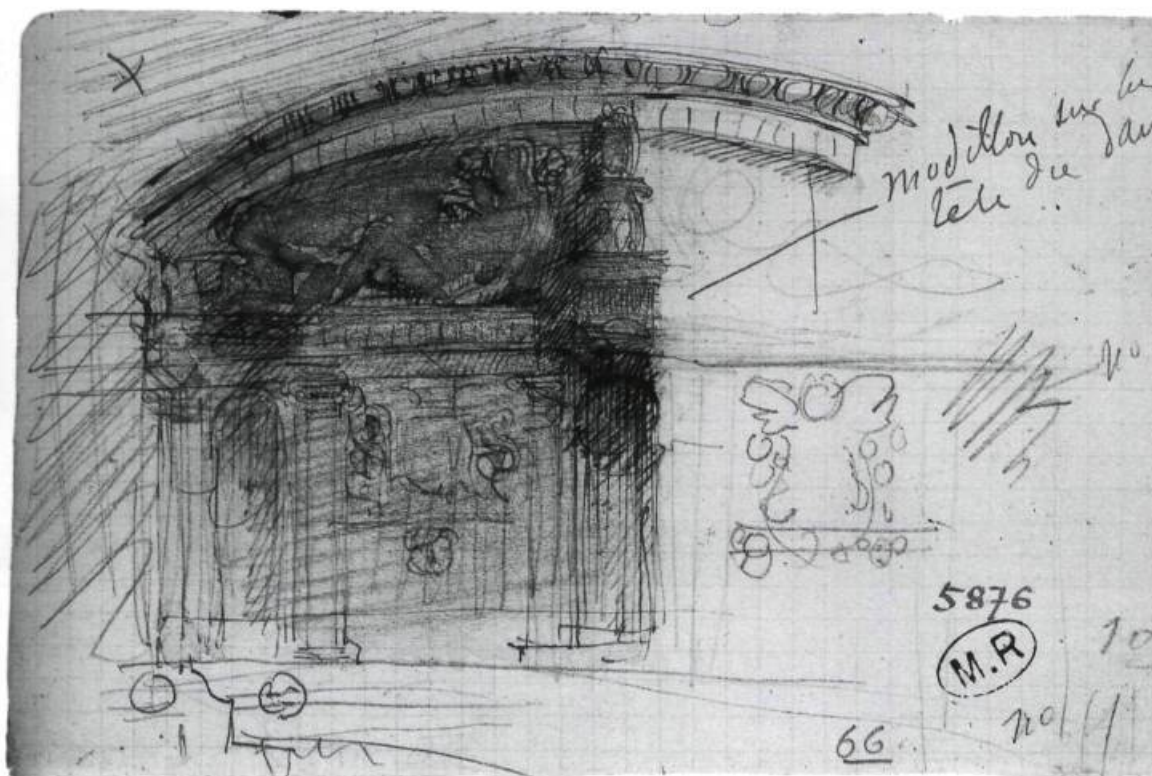
public realm where the common sense judgement of taste is encountered.⁴ In Medieval times, without a doubt such a monument was the Gothic cathedral.

II. In March 1914, just before the First World War, Rodin published his only book, *The Cathedrals of France*.⁵ Seventy-seven years old and feeling death approaching, the now celebrated sculptor experienced a keen desire to reveal his admiration for these historic monuments. Following Victor Hugo, he wished to reanimate the fervour of the French people for these forgotten, repudiated and even vandalized splendours. In a style verging on the grandiloquence, his intention is to share with us the keen emotions he certainly feels while contemplating them, but also while studying them. In brief, he wants to preserve what remains by taking their defence, and by giving his testimony as a messenger. "I should like to inspire a love for this great art, to come to the rescue of as much of it as still remains intact; to save for our children the great lesson of this past which the present misunderstands" (9). To do this, he recalls the importance of returning to the essential, and to the truth that lives on in them that should not be sacrificed. But why cathedrals? Why this

attachment for these architectural works of another time when he is recognized as the one who inaugurated modernity in sculpture?⁶

III. It is known that Rodin, as well as being a precursor of modern sculpture, did not break with the past. Phidias, Michelangelo and the Goths are among his principal sources. And further more, the intentions that he held about art and the function of the artist in society were tinged with presuppositions tied to a romantic aesthetic, particularly when it was about nature.⁷ Briefly, his modernity was not at all about the avant-garde. However, his ancient masters allowed him to move away from the academicism of his time, by endlessly dictating to him the importance of listening to more than one voice, like the inexhaustible movement that corresponds to

Auguste Rodin,
Façade de l'église
Saint-Jacques et Saint-
Christophe à Houdan.
Entre 1890 et 1897.
Mine de plomb sur
papier crème. 0,177 x
0,115 m. Paris, Musée
Rodin. Extrait de :
Dominique Jarrassé,
Rodin - La passion du
mouvement, Finest
S.A./Éditions Pierre
Terrail, Paris 1993.



d'intact, réserver pour nos enfants la grande leçon de ce passé que le présent méconnaît» (141). Pour ce faire, il nous rappelle l'importance de retourner à l'essentiel, soit la vérité qui en elles subsiste et ne doit pas être sacrifiée. Mais pourquoi les cathédrales? Pourquoi cet attachement à ces œuvres architecturales d'un autre temps, alors qu'il est reconnu comme celui qui inaugura la modernité en sculpture?⁶

III. On le sait, bien que précurseur de la sculpture moderne, Rodin ne rompt pas avec le passé. Phidias, Michel-Ange et les gothiques sont parmi ses sources principales. De plus, le propos qu'il tient sur l'art et la fonction de l'artiste dans la société est empreint de présupposés liés à l'esthétique romantique, notamment lorsqu'il s'agit de la nature.⁷ Bref, sa modernité n'est surtout pas d'avant-garde. Toutefois, en lui dictant sans cesse l'importance de n'écouter qu'une seule chose, soit l'inépuisable mouvement correspondant à la vie, ses maîtres anciens lui permettent de s'écarter de l'académisme de son temps.⁸ En obéissant, comme il le prétend, à la Nature, il invente et impose à notre

life.⁸ In obeying nature, he maintains he invents and brings to our attention an unparalleled work. Now, if the cathedral moves Rodin so much, it is precisely because it finds its principal motif in Nature. The Gothic cathedral takes its inspiration from Nature. Even in his *Esthétique*, in the chapter on Romantic architecture, Hegel shows us how the Gothic transports us "in a forest of innumerable trees"; to these trees, Rodin adds the sky, the fruit and the flowers. In other words, the whole countryside. It cannot be ignored, however, that for this sculptor, this nature has a country: it is above all French. "French Cathedrals are born of the French countryside" (21).

IV. Indeed, according to Rodin the national art is Gothic. The French genius is found in the Gothic. "The French spirit is at its height of power in Gothic art" (256). In making a defence for the forgotten cathedral, Rodin also defends a France "slandered and reviled" (13), a "dishonoured" France (17). When one denounces the cathedrals which have been denounced since the Renaissance, in Rodin's heart, it is French art that is denied. Here

attention une œuvre sans pareille. Or, si la cathédrale émeut tant Rodin, c'est qu'elle trouve justement son principal motif dans la Nature. La cathédrale gothique a pour lieu d'inspiration la Nature. Déjà, dans son *Esthétique*, au chapitre sur l'architecture romantique, Hegel nous montre que le gothique nous transporte «dans une forêt aux arbres innombrables»; à ces arbres, Rodin y ajoute le ciel, les fruits et les fleurs. Autrement dit, la campagne toute entière. Cependant, on ne peut l'ignorer, cette nature a pour le sculpteur une patrie: elle est d'abord française. «Les cathédrales françaises sont nées de la nature française» (148).

IV. En effet, Selon Rodin, l'art national est gothique. Dans le gothique se trouve le génie français. «L'esprit français est dans toute sa force avec l'art gothique» (290). En prenant la défense de la cathédrale oubliée, Rodin prend aussi la défense d'une France «injurée et calomniée» (144), d'une France «deshonorée» (147). Et lorsqu'on renie depuis la Renaissance les cathédrales c'est, dans le cœur de Rodin, l'art français que l'on désavoue. Celui dans lequel le savoir-faire des imagiers et des artisans de toutes sortes s'est le mieux illustré. Celui qui, sensible à la nature environnante, s'est au fil des ans patiemment imposé. Aussi, la cathédrale française sera-t-elle considérée, par Rodin, comme l'accomplissement de l'histoire passée. «Il y a dans la cathédrale toute la simple beauté du menhir, qui l'annonce» (168). C'est que le gothique conclut un cycle de l'histoire de France. Il apporte la synthèse de cette histoire. Une synthèse esthétique certes, mais aussi politique. Rien d'étonnant à ce que, plus d'une quinzaine d'années plus tôt, Rodin ait refusé de prendre parti dans l'affaire Dreyfus et de protester contre l'arrestation de Zola. Derrière la défense des cathédrales se cache aussi la défense d'une France catholique et d'une communauté nationale spécifique: la race française. «L'initiation à la beauté gothique, c'est l'initiation à la vérité de notre race, de notre ciel, de nos paysages» (148).⁹

V. Mais, précisons-le: derrière le nationalisme de Rodin se dissimule également une nostalgie aussi bien d'ordres métaphysique qu'artistique.¹⁰ En effet, comme manifestation exemplaire de l'architecture gothique, la cathédrale reçoit son admiration pour l'union qu'elle engendre auprès de la foule. La cathédrale, c'est aussi «l'âme de la foule» (140). Comme monument, elle s'ancre dans l'espace social et donne un abri aux mortels que nous sommes. Ainsi, la cathédrale a beau être le «temple de Dieu» (181), le «Parthénon chrétien» (181), elle est également la «maison du peuple» (181). Or, ce qui unit ainsi la foule autour de la cathédrale, c'est bien sûr la symbolique chrétienne dans laquelle le mortel et l'immortel se rencontrent; mais c'est aussi l'architecture gothique, c'est-à-dire le travail des artisans voués à rendre visible l'invisible, à faire naître dans ces chefs-d'œuvre de pierre et de verre la beauté qui, dans les circonstances, se traduit par un équilibre et une harmonie toute empreinte de simplicité. Comme l'a rappelé Panofsky, les cathédrales, en tant qu'architectures gothiques, sont de véritables «logiques visuelles» dans lesquelles s'incarne l'esprit de l'époque.¹¹ Or, pour construire ces symphonies visuelles qui exigent une synthèse des arts, il fallait «l'union de toutes les forces humaines», ou encore «la collaboration perpétuelle des hommes avec la nature» (142), laquelle pouvait seule permettre ces œuvres collectives, signées de tous et de personne, ce «gothique sans

where the know-how of imagemakers and artisans of all kinds is best illustrated. That which is sensitive to the surrounding nature is patiently imposed over the years. The French cathedral was also considered by Rodin as an accomplishment of past history. «In the Cathedral there is all the simple beauty of the menhir, which foretells it» (57). It is because the Gothic concludes a cycle of French history and he makes a synthesis of this history. A synthesis that is certainly aesthetic but also political. There is nothing surprising here because fifteen years earlier, Rodin refused to take part in the Dreyfus affair and to protest Zola's arrest. Behind the defence of the cathedrals is also hidden the defence of a Catholic France and of a specific national community, the French race. «Initiation to Gothic beauty is initiation to the truth of our race, of our sky, of our land» (20).⁹

V. But, another point: behind Rodin's nationalism is also hidden a nostalgia that is just as ontological as artistic.¹⁰ Indeed, as a model expression of Gothic architecture, the cathedral received its admiration for the union it created with the masses. The cathedral is also «the soul of the crowd» (7). As a monument it is anchored in the social realm and gives shelter to the mortals that

we are. In this manner, the cathedral can well be the «temple of God» (76), the «Christian Parthenon» (77), and also the «dwelling of the people» (78). Now, what unites the crowd around the cathedral is certainly the Christian symbolism in which the mortal and the immortal are found; but it is also the Gothic architecture, the work of artisans devoted to making the invisible visible, of creating masterpieces of stone and glass whose beauty is translated by a balance and harmony marked by simplicity. As Panofsky reminds us, the cathedrals as Gothic architecture are truly «visual logic» in that they incarnate the spirit of a time.¹¹ In order to construct these visual symphonies requiring a synthesis of the arts, it was necessary to have «the union of all human force» or even «the perpetual collaboration between man and nature» (10), which permitted only collective works signed by everybody and nobody, this «anonymous Gothic» (91), that the course of history nevertheless interrupted.

VI. In the preface to the book on Rodin, Charles Morice evokes the various events that contributed to the loss of interest in

the cathedral as a public work. First there was the Reformation, then the Enlightenment which would see in progress, the meaning of the humanity to come, and finally the French Revolution and the advent of a secular *res publica*. These three periods in Western history now inaugurate modernity. Consequently, Rodin was against this modernity, this period of engineers and merchants who distracted attention away from the cathedrals. He renounced this «modern crime» (74) that leads to self denial and suicide. He showed a distrust towards this new spirit which was interested only in the private sector and bourgeois comfort. He feared the rise of a narrow individualism which, cutting us off from all social ties, loses the taste for great things. There is nothing surprising about what this modernity announces, as Hegel said before him, «the death of art». Put more simply, it is the end of public monuments. Just yesterday the idea of the absolute was still represented in a sensitive domain where truth was inscribed in religion. This is why the sculptor severely criticized modern architects who feared neither



Auguste Rodin, Fronton de l'abbaye Saint-Pierre à Auxerre. Vers 1881. Mine de plomb, estompe, plume, lavis d'encre et rehauts de gouache sur papier crème réglé. 0,091 x 0,144 m. Paris, Musée Rodin. Extrait de: Dominique Jarrassé, Rodin—La passion du mouvement, Finest S.A./Éditions Pierre Terrail, Paris 1993.

nom» (185), que le cours de l'histoire devait cependant interrompre.

VI. Dans sa préface au livre de Rodin, Charles Morice évoque les divers événements qui ont concouru au désintéressement de la cathédrale en tant qu'œuvre publique. Il y eut d'abord la Réforme, ensuite le siècle des Lumières qui verra dans le progrès le sens de l'humanité à venir, enfin la Révolution française et l'avènement d'une *res publica* laïque. Or, ces trois moments inaugurent, dans l'histoire occidentale, la modernité. Conséquemment, Rodin prend également parti contre cette modernité, cette époque des ingénieurs et des marchands qui nous a détourné des cathédrales. Il répudie ce «crime moderne» (179) qui nous a conduit au reniement de soi et au suicide. Il manifeste une méfiance vis-à-vis cet esprit nouveau qui n'a d'intérêt que pour la sphère privée et le confort bourgeois. Il craint la montée de l'individualisme étroit qui, nous coupant de tout lien social, a perdu le goût des grandes choses. Rien d'étonnant à ce que cette modernité annonce, comme le dira avant lui Hegel, la «mort de l'art». Disons plus simplement, la fin du monument public. De celui qui représentait hier encore dans le domaine sensible l'idée même d'absolu. Celui dont la vérité s'inscrivait dans la religion. C'est pourquoi le sculpteur critique sévèrement ces architectes modernes, sans foi ni loi qui, en voulant restaurer les cathédrales, ne font que les défigurer. Pourtant, bien avant ces élans romantiques à la recherche de l'authenticité perdue, Rodin s'était lui-même mis à rêver d'une cathédrale des temps nouveaux.

VII. Vers la fin du XIX^e siècle, Rodin s'enthousiasma pour le projet d'une œuvre intitulée *La Tour du travail*. Cette tour, dont la réalisation devait coïncider avec l'exposition universelle de 1890, devait être, comme pour la cathédrale gothique, une œuvre collective dont la direction et la conception lui revenaient. Ce projet, aux proportions imposantes, avorta. Seule une maquette subsiste. Bien des raisons ont contribué à son abandon. Il y avait, entre autres, la difficulté de la collaboration et du financement; mais il y avait surtout l'isolement de l'artiste qui ne se sent plus accompagné par la foule au sein d'un monde désormais divisé. Il est d'ailleurs étrange que Rodin ait pu confondre son désir de bâtir une cathédrale moderne avec une réalité socio-politique qui s'y objecte. Même Tatline, dix-neuf ans plus tard, dans un contexte beaucoup plus favorable, devait échouer dans son projet de fabriquer en l'honneur de la troisième internationale, un monument dans lequel le travail venait remplacer la religion. Mais, somme toute, c'est par cet échec que Rodin comprit qu'il n'est plus question aujourd'hui de bâtir des cathédrales; que la cathédrale, comme œuvre architecturale, est de l'ordre de l'utopie. C'est donc uniquement à travers la sculpture qu'une autre cathédrale pourra désormais s'élaborer, c'est à travers sa sculpture qu'il devait saisir le temps des cathédrales absentes.



God nor man, and in their wish to restore the cathedrals only disfigured them. Even so, much before these romantic outbursts of searching for a lost authenticity, Rodin himself began to dream of a cathedral for his time.

VII. Towards the end of the nineteenth century, Rodin was enthusiastic about the project of a work titled *La Tour du travail*. This tower whose creation coincided with the Universal Exhibition of 1890, was to be a collective work like the Gothic cathedral which he would conceive and direct. This project of impressive proportions came to nothing. Only the model remains. Many reasons were attributed to its abandonment. There were among others, the difficulties of collaboration and of financing; but above all there was the isolation of the artist who no longer felt in company with the people, and at the centre of a world now divided. It is strange, moreover, that Rodin could have confused his desire to build a modern cathedral with the socio-political reality to which he objected. Even Tatlin, nineteen years later, in a much more favourable context, would fail in his project to make a monument in honour of the Third International where work would replace religion. But, when all is said and done, it is with this failure that Rodin understood that it was no longer a

VIII. Dans son admiration et son désir de vouloir sauver les cathédrales gothiques, Rodin s'émerveille tout autant pour tout ce qui se rattache à sa propre pratique sculpturale. C'est que, aux dires du sculpteur, la cathédrale gothique en tant que monument architectural, correspond en tout point au monde de la sculpture. Aussi, lors de ses nombreux pèlerinages à la rencontre des cathédrales de France, il ne cesse de les étudier, d'en dessiner les moulures, les rondes-bosses, les mille et un motifs ornementaux, mais surtout d'observer le jeu de l'ombre et de la lumière qu'elles partagent avec la sculpture. Conséquemment, si la sculpture n'est, dit-il, «qu'une espèce dans le genre immense de l'architecture» (140), c'est dorénavant comme sculptures monumentales qu'il les admire et les comprend. Pas étonnant alors qu'il compare, dès les premières lignes de son livre, la cathédrale au corps humain. «La cathédrale est construite à l'exemple des corps vivants» (137). C'est en effet grâce au corps humain que Rodin va découvrir d'abord le secret du mouvement et la science du modelé. C'est ainsi que sa sculpture qui, énergiquement explorera le langage du corps, va faire de cette fleur humaine un «temple qui marche». ¹² Or, même si ce temple conserve l'harmonie et l'unité des anciennes cathédrales, il ne se présente pas moins sous la forme du fragment. Des centaines de fragments. Des corps sans tête, ni bras; des torsos, des bustes; mais aussi des jambes, des pieds et des mains. Ainsi, la cathédrale en devenir s'immisce dans ces restes volontaires en forme de ruines. ¹³ Le fragment, rappelons-le, n'est pas nouveau. Mais il prend, sous l'inspiration de Rodin, une orientation toute nouvelle. Il devient une œuvre en soi. Une œuvre qui n'appelle rien d'autre que sa forme, son geste, son énergie. C'est que la partie désormais n'appartient plus au tout. Elle est le tout. ¹⁴ Comme ces mains qu'il ne cessera de répéter, toujours uniques, toujours semblables, comme pour se rappeler l'humanité de l'*homo faber* en elles.

IX. Avec raison Leo Steinberg souligne, dans son livre déjà cité, qu'il y a deux Rodin. Celui des œuvres de marbre et de pierre, c'est-à-dire des commandes officielles, des honneurs et des compromis, et celui qui, retiré en lui-même, n'arrête pas de modeler, de pétrir dans la glaise une œuvre plus intime, plus mobile où il s'évertuait à rassembler des corps fragmenter, à modeler des mains, des pieds, des troncs sans nom, sans entité ni identité. Je le répète, il y a deux Rodin. Celui qui entreprend de se faire reconnaître à l'intérieur de l'espace public, et celui qui, dans le silence vivifiant d'une œuvre à venir, sent la voie à suivre. Rodin, on le sait, a échoué dans sa tentative d'œuvre publique. La plupart de ces commandes ont été rejetées, d'autres ont fait l'objet de scandale, certaines furent simplement inachevées. Par ailleurs, dans le secret de l'angoisse il poursuivait une œuvre tout en fragments, avec laquelle il expérimentait la multiplication et la greffe, ce qui forcément allait à l'encontre de l'esthétique sculpturale de son temps. C'est justement dans cet horizon qu'il produisit en 1908 une œuvre intitulée *La cathédrale* présentant deux mains jointes. D'allure apparemment classique, ces deux mains n'appartiennent pourtant pas au même corps puisqu'il s'agit de deux mains droites se rejoignant par les doigts. Ainsi, la symbolique religieuse qu'on aimerait y voir n'a pas lieu. La religion nouvelle est ailleurs. Elle est entièrement vouée à la liberté de créer au sein de cette solitude essentielle où, comme le dit Rilke, nous n'avons plus de maison commune. ¹⁵ Pas étonnant alors que l'œuvre privée de Rodin fera voler en éclats la conception humaniste du corps humain.

X. Revenons brièvement, pour cette dixième et dernière station, à notre point de départ. Dans *Condition de l'homme moderne*, Arendt voyait dans la durabilité des œuvres d'art l'élément permettant la participation des hommes à l'espace public. Elle est le seul critère permettant d'offrir aux hommes un monde à partir duquel il serait possible de juger des œuvres

question de building cathedrals today; that the cathedral as an architectural work is of a utopian order. It is only through sculpture that another cathedral can now be elaborated, and it is through his sculpture that he would grasp the time of the absent cathedrals.

VIII. In his admiration and his desire to save the Gothic cathedrals, Rodin marvelled at all that was related to his own sculptural practice. According to him, the Gothic cathedral as an architectural monument corresponds at all stages to the world of sculpture. Also, at the time of his numerous pilgrimages to visit the cathedrals of France, he never stopped studying them, drawing the mouldings, the sculptures, the thousand and one ornaments, but above all, he observed the play of shadows and light that they share with sculpture. Consequently, if sculpture is only, as he says, "one species in the immense genus of architecture" (7), from now on it is as monumental sculptures that he admires and understands them. It is not surprising then, that from the first lines in his book he compares the cathedral to the human body. "The cathedral is built on the principle of living bodies" (3). It is, in effect, thanks to the human body that Rodin first discovers the secret of movement and the art of the model. It is in this manner that his sculpture energetically explores the language of the body and makes this human flower a "walking temple". ¹² Now, even if this temple keeps the harmony and the unity of the ancient cathedrals, it is presented, nevertheless, in the form of a fragment. Hundreds of fragments, bodies without heads or arms; torsos and busts; but also legs, feet and hands. Thus, the constantly evolving cathedral interferes with these intentional remnants in the form of ruins. ¹³ The fragment, it should be remembered, is not new. But, with Rodin's inspiration it takes an all new orientation. It becomes a work in itself. A work that calls attention to nothing other than its form, its gesture and its energy. From now on the part no longer belongs to the whole. It is the whole. ¹⁴ Like the hands, always unique, always alike, that he constantly repeated in order to remind himself of the humanity of their *homo faber*.

IX. In his book, Leo Steinberg emphasizes with reason that there are two Rodins. The Rodin of the marble and stone works, the official commissions, the honours and the compromises, and the Rodin who isolated himself and never stopped modelling and shaping clay into more intimate, more mobile works; where he struggled to assemble fragmented bodies and to model hands, feet, and torsos without names, without entity or identity. I repeat, there are two Rodins; one who undertakes to make himself known in the public realm and the other who in silence, gives life to a future work feeling the route to follow. It is known that Rodin failed in his attempts at public art. Most of his commissions were rejected while others were the object of scandal and certain were simply not finished. In other respects, in secret anguish he pursued his work with fragments, grafting and experimenting with multiplication which inevitably went against the sculptural aesthetic of his time. It is precisely in this outlook that in 1908, he produced a work titled *La cathédrale*, presenting two hands joined together. Looking apparently classic, these two hands, however, do not belong the same body because they are two right hands clasped together by the fingers. In this way, the religious symbolism that one would like to see there is missing. The new religion is elsewhere. It is completely devoted to the liberty to create, situated at the heart of this essential solitude where, as Rilke said, we no longer have a common house. ¹⁵ It is not surprising, then, that Rodin's independent work would shatter to pieces the humanist conception of the human body.

X. To return briefly, now, to the point of departure for this tenth and last station. In the *Human Condition*, Arendt saw in the durability of art works, the element that allowed human beings to participate in a public space, and the only criteria allowing

Auguste Rodin,
La Tour du travail,
1898-1899. Plâtre.
151 x 64,5 x 67,5 cm.
Photo Musée Rodin /
Adam Rzepka. Extrait
de: Antoinette Le
Normand-Romain,
Rodin, Flammarion,
Paris 1997.

au sein de la communauté. C'est parce qu'il y a dans les œuvres artistiques une permanence que le monde commun peut avoir lieu. Mais qu'en est-il aujourd'hui? Qu'advient-il du sens commun à l'ère de nos démocraties post-industrielles? Si, comme nous le rappelle le travail artistique de Rodin, la cathédrale inachevée s'exécute à l'intérieur d'une expérience dont le monde commun semble déjà s'effriter, il faut bien constater que l'œuvre d'art au sein de la sphère publique n'est plus de l'ordre du monument; que l'œuvre d'art au sein d'une sphère publique divisée n'appartient plus à l'utopie communicationnelle à laquelle Arendt fait encore appel.¹⁶ Toutefois, même si le *sensus communis* n'a plus lieu, l'œuvre d'art n'en demeure pas moins un «objet de pensée» qui offre toujours la possibilité d'une communauté restreinte. C'est, me semble-t-il, au sein de cette nouvelle communauté que «Rodin a donné le signal à tous les arts dans ce temps troublé».¹⁷ ■

human beings to judge works at the heart of a community. This is because the common world can find a permanence in works of art. But where is this permanence today? Where is the sense of community in the post-industrial democracies of our era? If, as Rodin's work reminds us, the unfinished cathedral is made of an inner experience from which the common world seems to have become exhausted, it is necessary to note that the work of art at the heart of the public realm is no longer classed as a monument; the work of art at the heart of a divided public realm no longer belongs to the communicationnal utopia that Arendt was calling for.¹⁶ However, even if the *sensus communis* no longer exists, the work of art remains an «object of thought» for a limited community. It seems to me that it is at the heart of this new community that «Rodin gave the signal to all the arts in this troubled time».¹⁷ ■

Translation: Janet Logan

NOTES :

1. Cité par Antoinette Le Normand-Romain dans sa monographie *Rodin* parue récemment chez Flammarion, p.100/Cited by Antoinette Le Normand-Romain in her recent monograph, *Rodin*, published by Flammarion, p. 100.
2. Voir *Condition de l'homme moderne*, Calman-Lévy, 1961, p. 195/See *The Human Condition* by Hannah Arendt, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1958.
3. Voir/See «Bâtir, habiter, penser», dans *Essais et conférences*, Éd. Gallimard, coll. les essais, 1958.
4. Ces réflexions sur le monde commun et la notion de jugement de goût inhérent à l'espace public sont développées dans *La crise de la culture*, texte publié à l'intérieur d'un ouvrage portant le même titre et paru en traduction française chez Idées/Gallimard, 1972/These reflections on the common world and the notion of judgement of taste inherent in the public realm are developed in *La crise de la culture*, a text published in a collection of the same name translated into French by Idées/Gallimard, 1972.
5. Ce livre, réédité en poche chez Denoël/Gonthier en 1983, est illustré de dessins et est précédé d'une longue préface de Charles Morice, N. B. : toutes les citations ici seront suivies de chiffres entre parenthèses correspondant à la pagination de cette édition/*Cathedrals of France* by Auguste Rodin, Translated by Elisabeth Chase Greissbuhler, with a Preface by Herbert Read, Boston: Beacon Press, 1965. All the citations here are followed by page numbers that correspond to the pages of this edition.
6. C'est d'abord le poète Rainer Maria Rilke lequel sera, pour un temps, son secrétaire qui, pour la première fois, a saisi de façon remarquable toute l'ampleur de sa modernité dans deux essais qu'il lui a consacrés, parus en français dans *Œuvres*, tome I, Seuil, 1966. Plus près de nous, toutefois, des historiens d'art, tels Leo Steinberg en 1971, avec *Le retour de Rodin* (Macula 1989), et Rosalind Krauss en 1977 avec *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson* (Macula, 1997), ont également tous deux contribué à démontrer, si besoin était, la modernité de Rodin et son apport à la sculpture du XX^e siècle. Sur la relation Rilke-Rodin, je me permets de vous renvoyer à mon texte «Un nouvel espace critique : Rilke ami de Rodin», *Espace*, vol. 5, no. 3, printemps 1989/It is first of all, the poet Rainer Maria Rilke who would be his secretary for a time and who would understand in a remarkable way the extent of Rodin's modernity. He wrote two essays on Rodin, published in French in *Œuvres*, tome I, Seuil, 1966. Nearer to us, however, art historians such as Leo Steinberg, in 1971, with *Le retour de Rodin* (Macula 1989) and Rosalind Krauss, with *Passages in Modern Sculpture* (MIT Press 1977), have both contributed to showing the modernity of Rodin and his important contribution to twentieth century sculpture. For the Rilke-Rodin relationship please refer to my text «Un nouvel espace critique: Rilke ami de Rodin», *Espace*, vol. 5, no. 3, Spring, 1989.
7. Pour s'en rendre compte, l'entretien de Rodin avec Paul Gsell, réédité en 1997 chez Grasset, coll. Les cahiers rouges, vous en fournira de nombreux exemples/Rodin's conversation with Paul Gsell, reedited in 1997 by Grasset, coll. Les cahiers rouges, gives numerous examples..
8. À ce sujet, voir le premier chapitre de *Passages...*, de R. Krauss, *op. cit.*, p. 11 à 44/For this subject, see the first chapter in *Passages...*, by R. Krauss.
9. Concernant l'actuelle crise de l'art contemporain qui a cours parmi certains théoriciens de l'art en France, on sait malheureusement à qui pourraient servir de tels propos. Rappelons, en effet, qu'un numéro de la revue française *Krisis*, laquelle s'identifie clairement à la droite nationaliste française, a pris parti récemment contre l'art contemporain jugé, entre autres, trop international. Pour une lecture juste et impartiale à propos de cette polémique, voir de Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, P.U.F., coll. Intervention philosophique, 1997/Concerning the actual crisis in contemporary art which circulates among certain art theoreticians in France, it is known who could unfortunately make use of such a subject. Indeed, remember that an issue of the French revue, *Krisis*, in which the Nationalist French right was clearly identified, recently took a stance against contemporary art judged to be too international. For a fair and impartial interpretation of this polemic, see *La crise de l'art contemporain* by Yves Michaud, P.U.F. coll. Intervention philosophique, 1997.
10. Michel Freitag, dans son livre *Architecture et société* (Éd. Saint-Martin/la lettre volée, 1992), montre que l'architecture comme mère de tous les arts a originellement comme fonction d'ouvrir un espace habitable pour l'homme et qu'ainsi elle instaure un monde/Michel Freitag, in his book, *Architecture et société* (Éd. Saint-Martin/la lettre volée, 1992), shows that architecture as mother of all the arts originally had the function of opening a habitable space for human beings and in this way it established a world.
11. Voir/See Erwin Panofsky dans *Architecture gothique et pensée scolastique*, Les Éditions de Minuit, 1967.
12. Selon la belle expression de Leo Steinberg, *op. cit.*, p. 62/According to Leo Steinberg's beautiful expression.
13. «Ce qu'il y a de plus beau qu'une belle chose, c'est la ruine d'une belle chose», rappelle Leo Steinberg qui cite ici Rodin, *op. cit.*, p. 75/«What is more beautiful than a beautiful thing, is the ruin of a beautiful thing», Leo Steinberg cites Rodin, *op. cit.*.
14. Voir L. Steinberg, *op. cit.*, p. 59.
15. «Et nous sommes un peuple de nomades, nous tous. Non pas parce qu'aucuns 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 en 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». *Op. cit.*, p. 455/«And we are all a nomadic people. Not because none of us have a home in which to stay and a place in which to build, but because we no longer have a common house. Because even with what we possess of greatness, we must take it with us and we can no longer put it down there where from time to time one puts down great things» *op. cit.*.
16. C'est justement cette fin de l'utopie communicationnelle de l'art qui est selon Yves Michaud l'une des causes de la crise de l'art contemporain. Voir son livre *op. cit.*/It is precisely this end of the communicationnal utopia of art that according to Yves Michaud, is one of the causes of the crisis of contemporary art. See his book, *op. cit.*
17. Rilke, *op. cit.*, p. 430.