
LES ANGES DE RODIN

« Quel mirage s'est produit dans mon esprit ?

Je reviens une fois encore, j'arrive, je lève les yeux : cet ange est une figure cambodgienne ! »

Aug. Rodin, « Chartres », *Les Cathédrales de France*, Paris, Armand Colin, 1914, p. 173.

Les dessins de danseuses cambodgiennes sont un des sommets de l'œuvre de Rodin. Il les a exécutés dans un état d'exaltation et de concentration intenses et dans un laps de temps très bref, à peine quelques semaines¹. Jamais auparavant il n'avait travaillé de la sorte, aboutissant aussitôt à un résultat parfait et nouveau, reconnu comme tel par tous les amateurs éclairés, au premier chef desquels son ancien secrétaire, Rainer Maria Rilke. Jamais, non plus, il n'avait fait ni ne fera une série de dessins si cohérente et si abondante. Jamais enfin, il n'eut l'occasion d'utiliser d'un coup l'ensemble de son savoir de dessinateur, toute la palette des techniques qu'il mit au point depuis ses années d'apprentissage et dont il se trouva, en 1906, en pleine, totale et libre possession.

À peine achevées, les *Cambodgiennes* sont étrangement venues s'insérer dans le vaste projet de décor à fresque des bâtiments de l'ancien séminaire de Saint-Sulpice à Paris (aujourd'hui l'hôtel des impôts du 6^e), désaffecté depuis la loi de séparation de l'Église et de l'État en 1905, et qui devait accueillir les collections du musée des Artistes vivants conservées jusque-là à l'Orangerie du musée du Luxembourg, « exiguë et incommode » (Léonce Bénédict).

Pendant sa visite de l'exposition de plus de trois cents dessins de Rodin chez Bernheim-Jeune, le 19 octobre 1907, Henri Dujardin-Beaumetz parle à Rodin du décor de l'ancien séminaire, dont la transformation en musée a été décidée par le Conseil des ministres le 9 janvier de la même année, mais il ne fait pas particulièrement allusion aux dessins de Cambodgiennes. Pour le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-arts qui est par ailleurs un admirateur², Rodin est un artiste à la hauteur de cette commande significative : « Je crois voir en vous une forte et toute particulière disposition pour un nouvel art de décoration monumentale à fresque et je désire avoir une salle peinte par vous³. » Et c'est sans doute pour justifier ce choix singulier (Rodin n'est connu ni comme peintre, ni, encore moins, comme un spécialiste de la fresque) que Dujardin-Beaumetz décèle d'emblée dans les dessins que Rodin lui présente « le mouvement linéaire de la fresque⁴ ».

¹ En 1906, le Cambodge, alors royaume sous protectorat français, est l'un des pays invités à participer à l'Exposition coloniale de Marseille. Le roi Sisowath I^{er} fait le voyage avec le ballet royal qui se produisait jusqu'alors exclusivement pour la cour et l'entourage privé du roi. L'arrivée du ballet khmer en France est un véritable événement pour le public. Après un court séjour à Paris pour les célébrations du 14 juillet, les danseuses cambodgiennes retournent à Marseille où Rodin les suit pour les dessiner. Il réalisera environ cent cinquante dessins au crayon, à l'aquarelle et à la gouache.

² Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts du 25 janvier 1905 au 14 janvier 1912, Dujardin-Beaumetz est l'un des acteurs de l'installation du *Penseur* devant le Panthéon, inauguré en avril 1906 et de fait, jusque-là, de la plus importante manifestation publique en l'honneur de Rodin. Il publiera en 1913 d'intéressants *Entretiens avec Rodin*.

³ Dujardin-Beaumetz in GRAUTOFF (O.), « Auguste Rodin », *Monatshefte*, novembre 1911.

⁴ R. de V., « Rodin, peintre de fresques », *La Liberté* (?), 31 mars 1908.

Il reste que pour Rodin cette technique n'est pas du tout anodine : « La fresque, voyez-vous, c'est encore un peu de la sculpture. On travaille dans une abondante matière, on ne peut pas se retoucher, et c'est là qu'on peut faire du dessin de sculpteur, simplifier et fixer des attitudes⁵. » En novembre 1907, Rodin est sur le point d'entreprendre des essais techniques, avant même d'avoir décidé le sujet, qui est toujours secondaire pour lui : « La fresque, oh, là, j'ai bien été content. Ça me fait vraiment plaisir de pouvoir attaquer le mur, le plâtre frais : je pense que la couleur donnera là-dessus des dégradés, des choses qu'on ne prévoit pas. (...) On lui trouvera toujours un sujet après qu'elle sera terminée⁶. » En avril 1908, Rodin veut être rassurant sur ses capacités en matière de fresque. La presse déclare qu'il s'y essaie « depuis longtemps⁷ ». En réalité, il est novice dans cette technique qu'il s'emploie à apprendre depuis seulement quelques mois.

Le 18 novembre 1909, un décret du Président de la République entérine la décision du transfert du musée du Luxembourg adoptée deux ans plus tôt en Conseil des ministres. « Je vais bientôt, dit-il, me mettre à cet ouvrage ; j'attends que l'on perce deux fenêtres, afin d'améliorer l'éclairage de la chapelle⁸. » Mais l'affaire traîne et Rodin ne reçoit officiellement la commande qu'à la fin de l'année suivante, le 2 décembre 1910. Dujardin-Beaumetz charge le sculpteur Injalbert des bas-reliefs de la porte monumentale du nouveau musée — choix prudent vu le temps qu'a mis Rodin à réaliser sa *Porte* pour le futur musée des Arts décoratifs — et Rodin des peintures d'une grande salle. C'est, en tout cas, la première fois en France qu'un sculpteur est chargé par l'État d'un travail habituellement réservé aux peintres.



Fig. 1

⁵ TARDIEU (E.), « Les dessins de Rodin », *l'Écho de Paris*, 2 novembre 1907.

⁶ Propos de Rodin rapportés par le comte de Kessler dans son journal du 21 janvier 1908 in SCHUSTER (J.), BRECHMACHER (A.), HILSE (C.), REINTHAL (A.), RIEDERER (G.), *Harry Graf Kessler. Das Tagebuch. Vierter Band 1906-1914*, Marbach, Cotta, 2005, p. 401.

⁷ « Des fresques de Rodin », rubrique « Les Arts et la curiosité », *Gazette de France*, 4 avril 1908. Il est même sollicité à cette époque par un jeune artiste qui espère apprendre auprès de lui les techniques de la fresque (lettre d'Émile Zoir à Rodin, 4 avril 1908, musée Rodin, Paris, inv. Ms. 694), et par un autre qui se propose, en contrepartie, comme surveillant d'atelier (lettre de Fabrizio Rogolini, 3 juin 1908, musée Rodin, Paris, inv. Ms. 695).

⁸ « Le maître Rodin va peindre a fresques la chapelle de St Sulpice », *Paris Journal*, 29 septembre 1911.

Léonce Bénédite, qui dirige alors le musée du Luxembourg, donne l'impulsion. Il a négocié de pied ferme avec l'administration pour trouver de nouveaux locaux à ses collections qui s'enrichissent rapidement et l'ancien séminaire paraît lui convenir, ainsi que le choix de Rodin par Dujardin-Beaumetz. Rodin, en effet, envisage de donner son œuvre à l'État⁹ et Bénédite, lui aussi un admirateur de l'artiste, sera non seulement le maître d'œuvre de la donation à l'État français et à ce titre l'un de ses exécuteurs testamentaires, mais aussi le premier directeur du musée Rodin. C'est lui qui a l'idée de mettre la *Porte de l'Enfer* au fond de la salle des sculptures du musée de la place Saint-Sulpice, dans le chevet de l'ancienne chapelle, au milieu des sculptures de Rodin (fig. 1). Et pour ce qui est des fresques, Bénédite propose un sujet taillé sur mesure : ce sera le Paradis, en contrepoint à la *Porte de l'Enfer*. « Rodin fut émerveillé de mon idée : au fond la *Porte de l'Enfer* entourée de la fresque du Paradis au milieu de l'ensemble de ses chefs-d'œuvre. 'Mon cher, me dit-il, ardent et joyeux, c'est la Sixtine !' ¹⁰. »



Fig. 2



Fig. 3

Le thème général une fois décidé, il semble que Rodin imagine sa fresque, dès les premiers essais, avec des *Cambodgiennes*. René Cheruy, secrétaire de Rodin entre décembre 1906 et mai 1908, se souvient de « Rodin rêvant de faire des fresques avec ses dessins de danseuses cambodgiennes ». Il collabore étroitement avec l'artiste dans ce projet, puisqu'une vingtaine de dessins sont annotés « Cambodgienne pour servir de gloire » de sa main. Rodin lui-même inscrit sur plusieurs dessins les mots de « fresque », « victoire » et « Nica » (pour le grec *Nike*). Le dessin « fresque » (D. 4454, fig. 2) aux tons éteints (un gris-beige légèrement coloré de rouge) est exécuté dans une technique spéciale : la préparation de la feuille à l'eau donne au séchage, une fois l'aquarelle appliquée, un effet de matité qui rappelle la peinture murale, mais aussi des sortes de veines dans le papier, qui évoquent la fresque fissurée.

⁹ À l'été 1909, l'hôtel Biron est à vendre. En échange du don à l'État de toute son œuvre (plâtres, bronzes, pierres, dessins et sa collection d'antiques) qui devrait rester dans les murs de l'hôtel Biron, Rodin resterait dans ces lieux jusqu'à sa mort. La même année, pour la première fois, le transfert des œuvres du musée du Luxembourg vers St Sulpice semble compromis, faute de crédits.

¹⁰ BÉNÉDITE (L.), « Le musée Rodin », *Les Arts au musée Rodin*, numéro spécial, 1918, n° 168, p. 14.

Le dessin s'apparente à une empreinte de Cambodgienne sur un mur ; il s'agit presque d'un trompe-l'œil de fresque en dessin, du moins la recherche d'un effet de fresque tout à fait délibéré. Rodin avait une idée précise du résultat qu'il voulait obtenir : « Jusqu'ici, je n'ai jamais peint de fresques ; pourtant, ce travail ne sera point nouveau pour moi. La fresque est un art plus proche de la sculpture que de la peinture ; ce serait l'intermédiaire entre le bas-relief et le tableau, et, la plupart du temps, on pourrait la remplacer par celui-là. Les couleurs sont non seulement unies et peu variées, mais baissées de ton ; elles doivent tendre vers la grisaille¹¹. » Et c'est ce que l'on retrouve sur une dizaine de dessins de Cambodgiennes, où l'impression obtenue est proche des grisailles à la Mantegna, avec quelques nuances de couleur subtiles, choisies dans une gamme de tons naturels : rouge passé, ocre jaune, gris-beige, vert d'eau, bleu pâle. Ces *Cambodgiennes* ont une douceur de ton tout italienne : on est loin de la soie chatoyante et des bijoux étincelants des costumes cambodgiens. Elles reflètent une véritable étape dans l'interprétation par Rodin de ses premiers dessins de Cambodgiennes qui avaient été exécutés sur place, à Marseille sur du papier d'emballage. Rodin a poussé très loin cette recherche de l'effet de fresque pour un dessin en particulier, le D.4426 (fig. 3), puisqu'il a voulu rendre la patine du temps par l'illusion de craquelures ou de fissures dans le plâtre, ce qu'il obtient en froissant le papier et en le remettant à plat avant de dessiner schématiquement une *Cambodgienne*. L'aquarelle très diluée, une fois apposée, est absorbée par le papier de façon à rendre visible ces froissures.

Mais faire des dessins à la manière de la fresque ne suffisait pas et il fallait en apprendre le métier. « Je veux faire, bien-entendu, de véritables fresques, peintes sur la muraille, et non pas des toiles rapportées, comme on en voit au Panthéon. Le grand avantage de la fresque, sa supériorité sur la toile marouflée, c'est qu'elle se conserve ; l'imitation passe très vite. Si vous voulez vous en convaincre, allez voir les adorables femmes de Botticelli, qui sont à l'entrée du Louvre, près du Salon Carré¹². » Rodin a recours pour cela à toutes les personnes compétentes de son entourage dont il se sert comme de véritables praticiens. L'évolution du travail se fait en trois étapes. La première, en début d'année 1908, montre la volonté de comprendre la technique et d'intervenir pleinement sur le mortier. Pour cela, il s'adresse à une ancienne connaissance, le peintre et sculpteur Marie Cazin. Le 26 avril 1910, elle lui écrit : « Ce sera avec le plus grand plaisir, que Michel et moi viendrons vous parler du métier de fresque, que nous avons étudié à Naples, en 1889. Nous pourrons vous éviter bien des recherches en vous donnant tout ce qu'il faut lorsque vous serez prêt à exécuter, même un essai chez vous¹³. » La deuxième étape correspond à l'intervention de sa nouvelle élève Jeanne Bardey. En février 1911, elle annonce à Rodin que son mari lui envoie « un homme de confiance qui est très au courant de la peinture à fresque ». Il lui portera « toutes les fournitures nécessaires à ce travail ; il pourra vous préparer le mortier ». Dernière étape, à partir de juillet 1912, Rodin est en contact avec le peintre Charlier, lequel exécute quatre fresques. Sur les seize fresques conservées au musée Rodin, deux d'après des *Cambodgiennes* sortent du lot, mais ne semblent être ni l'une ni l'autre de la main de Rodin.

Voilà pour l'anecdote historique et les recherches techniques, qui ne nous apprennent cependant rien sur l'annotation de Chéruy, probablement sous la dictée de Rodin : « Cambodgienne pour servir de gloire ». Cette utilisation du mot vient du vocabulaire de l'art gothique – et Rodin était un fin admirateur des cathédrales – se référant à la gloire, représentation en majesté du Dieu chrétien ou de son symbole, toujours figurée dans l'axe de l'église, soit dans le cul de four du chœur, soit le plus souvent dans le tympan du portail ouest. Ce mot de *gloire*, Rodin l'utilise lorsqu'il parle de la « cathédrale des anges » à Reims, en lui donnant un sens tout personnel, d'une idée qui réalise la synthèse entre l'antique et le moderne, d'un concept représentable sous la forme d'un être à mi-chemin entre la mythologie grecque et l'ange gardien des catéchismes : « [La cathédrale de Reims] réunit plusieurs merveilleuses réalisations de cette idée antique et moderne, de l'être rapide, glorieux, ubiquiste, le messager, le confident de la divinité, le Savant, qui garde l'homme et l'instruit¹⁴. »

¹¹ « Le maître Rodin va peindre à fresque la chapelle de St Sulpice », *Paris Journal*, 29 septembre 1911.

¹² « Des fresques de Rodin vont décorer l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », *La Construction moderne*, 26 novembre 1911.

¹³ Marie Cazin à Rodin, 26 avril 1910, musée Rodin, Paris, inv. Ms. 687.

¹⁴ RODIN (A.), « La vie de la cathédrale », LIX, *Les Cathédrales de France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1914.



Fig. 4



Fig. 5

Les *Javanaises* et les *Cambodgiennes* avaient suggéré ce raccourci entre l'antique et le moderne : « Quelle profonde émotion dans les danses des petites Javanaises ! Tout ce qui est grâce chez les Japonaises est grandeur chez elles. Ce sont des figures de marbre conçues par Michel-Ange, qui dansent. Les genoux pliés se relèvent en des rythmes extraordinaires. Lorsque j'ai voulu les dessiner, j'ai vu qu'en ajoutant à leurs mains une statuette ou une couronne, on avait l'image parfaite de quelque Victoire, inconnue et toujours nouvelle¹⁵. » L'annotation « Nica » sur un dessin de quatre *Cambodgiennes* (D. 4494) s'inscrit donc dans ce même mouvement de pensée et nous renvoie à des dessins auxquels Rodin a ajouté une statuette posée sur la main, qui rappellent la petite Niké portée sur sa main tendue par l'*Athéna Parthenos* de Phidias. Fait significatif de son intérêt renouvelé pour cette idée de gloire-victoire, Rodin achète le 27 juin 1907 chez un antiquaire du nom de Doré, une base honorifique romaine en marbre, où deux Victoires aux grandes ailes tiennent une couronne.

Des ailes poussent sur les *Cambodgiennes* comme sur le dos des victoires antiques (fig. 4 et 5), et lorsque l'historien de l'art portugais José de Figueiredo, qui l'avait beaucoup fréquenté lors de son séjour parisien, lui demande un dessin de Victoire avec ailes et péplum pour un recueil qu'il songe à publier à Lisbonne (« quelque chose comme une *Victoire de Samothrace* d'aujourd'hui »), Rodin lui envoie sans hésiter un croquis de Cambodgienne ailée, au grand désappointement de l'apprenti poète qui, au mieux, ne la trouve pas assez « finie¹⁶ ». Les ailes sur les costumes des Cambodgiennes se sont étendues pour devenir de grandes ailes des Victoires antiques, celles qui portent la renommée par-delà le temps et celles des anges célestes¹⁷. (fig. 6)

¹⁵ RODIN (A.), « Fresques de danse », *Montjoie*, numéro consacré à la danse contemporaine, janvier-février 1914.

¹⁶ Lettres de José de Figueiredo à Rodin entre janvier 1908 et mai 1909. « Le dessin, je le voudrais plus fini que le dernier que vous m'avez donné, une petite victoire (cambodgienne) et que je garde encadré dans mon cabinet de travail, duquel il est la plus belle parure. » (2 mai 1909, musée Rodin, Paris, inv. Ms. 689).

¹⁷ Rodin semble avoir prolongé le dessin des ailes du costume dans le dessin du musée de Philadelphie. Cf. fig. 4.



Fig. 6

Gloire, enfin, et c'est ici le plus significatif, est le premier mot du premier vers du premier chant du *Paradis*, « La gloria du colui che tutto move¹⁸ », gloire qui se transforme en amour au dernier vers du long poème de Dante, auquel il donne pour ainsi dire le diapason en revenant sous de multiples formes y compris, à plusieurs reprises, celle d'Iris/arc-en-ciel. Faut-il rappeler ici qu'Iris, la fille de Thaumas et de l'Océanide Électre, est la messagère d'Héra, comme Hermès est le messenger de Zeus ? Elle personnifie l'arc-en-ciel — la trace de son passage, qui relie terre et ciel, et c'est à ce titre qu'elle est mentionnée plusieurs fois par Dante dans le *Paradis*, comme une des composantes de la glorification divine. S'agissant de faisceaux de sens, tout cela est à rapprocher des Iris de Rodin : la première *Iris*, celle de 1891, était ailée et surplombait la tête du poète dans le *Monument à Victor Hugo* : elle figurait le génie. La deuxième, définitive, de 1894, n'a plus ni tête ni ailes, se tient dans une posture improbable, comme en apesanteur et prend le nom d'*Iris, messagère des dieux*. Et la *Cambodgienne* de la collection Maryhill apparaît, elle, sur un fond d'arc-en-ciel (fig. 7).

Enfin, au chant XV (34-36), Dante assimile les deux notions de gloire et de paradis comme étant une seule et même chose (« ...dentro a li occhi suoi ardeva un riso / tal, ch'io pensai co' miei toccar lo fondo / della mia gloria e del mio paradiso¹⁹. ») comme le fait Rodin, qui dit *gloire* pour dire *paradis*, par une sorte de pudeur linguistique, préférant le mot antique au mot catholique dont le parfum est encore trop entêtant à l'heure d'occuper et de peindre une chapelle désacralisée affectée à l'État après la conflictuelle séparation de 1905.

¹⁸ « La gloire de celui qui meut toutes choses... » (trad. de Jacqueline Risset, Paris, Garnier Flammarion, 1992).

¹⁹ « [...] car dans ses yeux brûlait un rire tel, que je pensai avec les miens toucher le fond de ma gloire et de mon paradis » (trad. J. Risset).



Fig. 7

Il n'est pas douteux que lorsque Léonce Bénédite lui donne l'idée de peindre le paradis dans la chapelle du séminaire de Saint-Sulpice, le premier geste de Rodin a été de reprendre la *Divine Comédie*, qui l'avait fidèlement accompagné durant la longue période de gestation de la *Porte de l'Enfer*. Mais, aujourd'hui, c'est à l'autre extrémité du poème qu'il doit se reporter, où tout est lumière et éblouissement. Il est probable qu'au cours de la lecture, par une sorte de télescopage, les règles de l'art antique auxquelles il réfléchit depuis ses années de formation, et celles de l'art moderne qu'il s'emploie à inventer, se sont soudain trouvées comme synthétisées dans les figures des jeunes Cambodgiennes aux danses pures²⁰. Bénédite fut le premier à être fasciné par la perspective de « cette vaste composition qui eut pu nous donner une idée de sa conception du *Paradis* de Dante²¹ ». Quelques croquis sommaires donnent une vague notion de ce que voulait faire Rodin : *La Porte de l'Enfer* est surmontée d'un grand globe d'où surgissent, sous la forme d'arcs-en-ciel, les autres étages sphériques du paradis.

On peut imaginer l'exaltation de Rodin devant la possibilité, comme un Michel-Ange moderne, d'embrasser l'alpha et l'oméga de l'existence, symbolisés par *La Porte de l'Enfer* et la fresque du *Paradis*, devant lesquelles seraient placées toutes ses œuvres majeures, permettant au visiteur de lire son travail comme une divine comédie contemporaine. C'est là que se dévoile l'importance des Cambodgiennes dans la vision de Rodin, vision qui ne se concrétisera jamais. Après 1913, il ne sera plus question du transfert du musée du Luxembourg au séminaire de Saint-Sulpice et faute de financement, le projet est définitivement abandonné pendant la Première guerre mondiale.

²⁰ Contrairement aux danseuses Javanaises que Rodin avait dessinées lors de l'Exposition universelle à Paris en 1889, les Cambodgiennes sont, en effet, d'authentiques danseuses de cour, des filles de hauts dignitaires, qui forment la troupe personnelle du roi et qui ont reçu directement l'héritage des chorégraphies rituelles khmères. Il faut croire que la différence était perceptible pour Rodin, puisque les dessins de *Javanaises* ont été détournés, ce que jamais Rodin n'a fait avec ses dessins de *Cambodgiennes*.

²¹ BÉNÉDITE (L.), *op. cit.* 1918, p. 14.

Lorsqu'il travaille à son ambitieux projet de fresque, Rodin intègre ses *Cambodgiennes* dans un éther éblouissant de lumière suggéré par la lecture de Dante (il songea à faire un fond d'or étincelant). Il parvenait ainsi à concrétiser une des idées-force de sa conception de l'histoire de l'art, assimilant le gothique à l'effort et à l'obscurité et l'Antiquité à la plénitude et à la lumière. Et c'est précisément dans la mise en place picturale de cette idée de plénitude que les *Cambodgiennes* acquièrent un rôle essentiel, comme l'une de ses composantes, l'autre étant occupée par les figures intitulées *Psyché*. La juxtaposition de *Psychés* sensuelles et des *Cambodgiennes* pudiques est la traduction picturale de ce concept. Déjà, lors de l'exposition chez Bernheim en 1907, *Psychés* et *Cambodgiennes* étaient mêlées, à en croire la numérotation des œuvres dans le catalogue, puis à Vienne et à Leipzig en 1908.

Les petites danseuses cambodgiennes lui révèlent l'équation recherchée sans relâche: *grandeur/gloire = danse = corps dans sa plénitude = nu*. « Ce qui m'intéresse là-dedans, comme dans tout mon travail, c'est le corps humain nu » disait Rodin au comte Kessler en janvier 1908 au sujet de sa fresque et Georges Bois rapporte ces propos de Rodin sur les Cambodgiennes : « Le costume est tout ce qu'il y a de beau ; il ne fait pas perdre une ligne... toute une complication qui n'en est pas une et laisse voir la ligne de nu. » Au dos d'un dessin de *Cambodgienne* (D. 4436), Rodin a esquissé la silhouette d'une danseuse nue, comme cédant à la tentation de traduire dans une synthèse graphique le concept *Cambodgienne-Psyché*. Enfin, un dessin de *Cambodgienne* (parfaitement habillée) qui a servi de modèle à une des fresques, porte l'annotation : *Nue*²².

La gloire, cet « au-delà de la beauté », réussit la difficile synthèse et justifie leur présence auprès des *Psyché* antiques dans un contexte où l'érotisme de la nudité, si important pour Rodin, n'a plus de sens, et où une *Cambodgienne* éthérée (D. 4496), est exposée en 1908 sous le titre de *Danse de Psyché au ciel*. La synthèse est ici achevée, mais par d'autres moyens que le seul nu. Rodin à Rilke, en 1907 : « Je dois aussi vous parler de nombreux dessins de *Psyché* que j'ai envoyés à Vienne, il y en a d'autres chez moi ou autre part. J'ai pensé à vous pour régénérer une histoire fabuleuse si belle. Moi j'en ai fait des dessins qui m'entraînent au-delà de tout. C'est l'histoire si délicieuse de la femme et de son entrée dans la vie. Mes dessins sont un peu français du 18^e siècle mais toujours avec un fond de formes qui touchent au grec. Je n'ai peut-être pas assez envoyé de Cambodgiennes, qui sont autant de *Psychées* si je puis dire. Parce que je n'ai pu entrer, malgré mon désir impétueux, dans cette profonde danse si belle et ma traduction, est un peu 18^e siècle. Mais cette fusion a des grâces. Les Cambodgiennes sont au-delà de la beauté que nous pouvons ou que j'ai pu saisir²³. »

Mais le nu n'est pas encore le dernier mot des *Cambodgiennes*. La lecture de Dante a dû conduire Rodin à voir dans cette miraculeuse conjonction d'éléments épars la révélation de sa préoccupation la plus intime en tant qu'artiste, le questionnement sur la nature de la création. C'est la question du *Penseur*, c'est le sujet de *La Main de Dieu* et de *La Création de la femme* ; c'est le problème à résoudre dans les représentations de *Victor Hugo* et de *Balzac* ; c'est l'objet même des œuvres tant admirées de Michel-Ange ; c'est, enfin, obscurément, le sens de cette figure ailée, ange ou victoire-gloire-génie.

Au chant XXIX, 22-23 lorsque Béatrice explique la *création* des anges, Dante met dans sa bouche cette définition : « Forma e materia, congiunte et purette / usciro ad esser che non avia fallo ». Forme et matière, conjointes et toutes pures, émergent à l'être sans défaut. Ces quelques mots peuvent à eux seuls résumer l'apparition des *Cambodgiennes* sous la main de Rodin.

Christina Buley-Urbe

²² Il s'agit du D. 5699.

²³ Lettre de Rodin à Rilke, 8 novembre 1907, Paris, musée Rodin, inv. L. 412.