



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Auguste Rodin et son oeuvre

Rodin, Auguste

Paris, 1900

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84392](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-84392)

RODIN

P
03

ET SON ŒUVRE



Editions de LA PLUME
31, Rue Bonaparte
PARIS

SE
3



W. M. J. P. M.

Auguste Rodin
et son Œuvre

Auguste Rodin et son Œuvre

PAR

OCTAVE MIRBEAU, STUART MERRILL, CAMILLE MAUCLAIR
GUSTAVE KAHN, CHARLES MORICE, GUSTAVE GEFFROY
GUSTAVE COQUIOT, ALBERT MOCKEL, ARTHUR SYMONS, ROGER MARX
FRANK HARRIS, ANDRÉ VEIDAUX
ANDRÉ FONTAINAS, LÉON RIOTOR, RAMBOSSON, LOUIS SAUTY
ANDRÉ MELLERIO, RAYMOND BOUYER
HENRI FRANTZ, MAY ARMAND-BLANC, KARL BOÈS

Avec 65 Reproductions des Œuvres du Maître
et 8 Portraits



PARIS

EDITIONS DE "LA PLUME"

31, RUE BONAPARTE, 31

—
1900

03

SE

3



Schmoll/ 826

KDER

PRÉFACE

JE ne veux pas médire de l'Exposition Universelle de 1900 et des hideurs architecturales qu'elle a fait surgir tout à coup, comme une épouvantable maladie du vieux sol parisien ; je n'en veux pas médire parce qu'elle aura été aussi le prétexte d'une manifestation d'art comme il ne s'en était pas produit de si grandiose en ce siècle. Je parle de l'exposition des œuvres de M. Auguste Rodin.

Parmi les incohérences sans énormité, les folies sans verve, les décadences sans joie dont nous avons sous les yeux les attristants décors, dans ce vertige du laid où tous les peuples semblent être entraînés de plus en plus avec une émulation de plus en plus mauvaise, elle vient à point proclamer, devant l'univers, cette vérité que le génie humain n'est pas mort et que, jamais, dans aucun pays et dans aucun temps, il n'est apparu avec plus de puissance, avec plus d'abondance créatrice. N'y eût-il pour illuminer nos yeux, pour reconforter notre esprit, que ce petit palais du Cours-la-Reine, si simple et si sobre, qui résume l'histoire d'une œuvre énorme et l'énorme effort d'un homme vers la conquête du beau éternel, nous devons garder pieusement le souvenir de cette Exposition, comme une date glorieuse, et, peut-être, unique dans les annales de l'art français, tant il est vrai que la force, enfin victorieuse, d'un seul, rayonne au-dessus de la sottise de la foule, et qu'elle la domine.

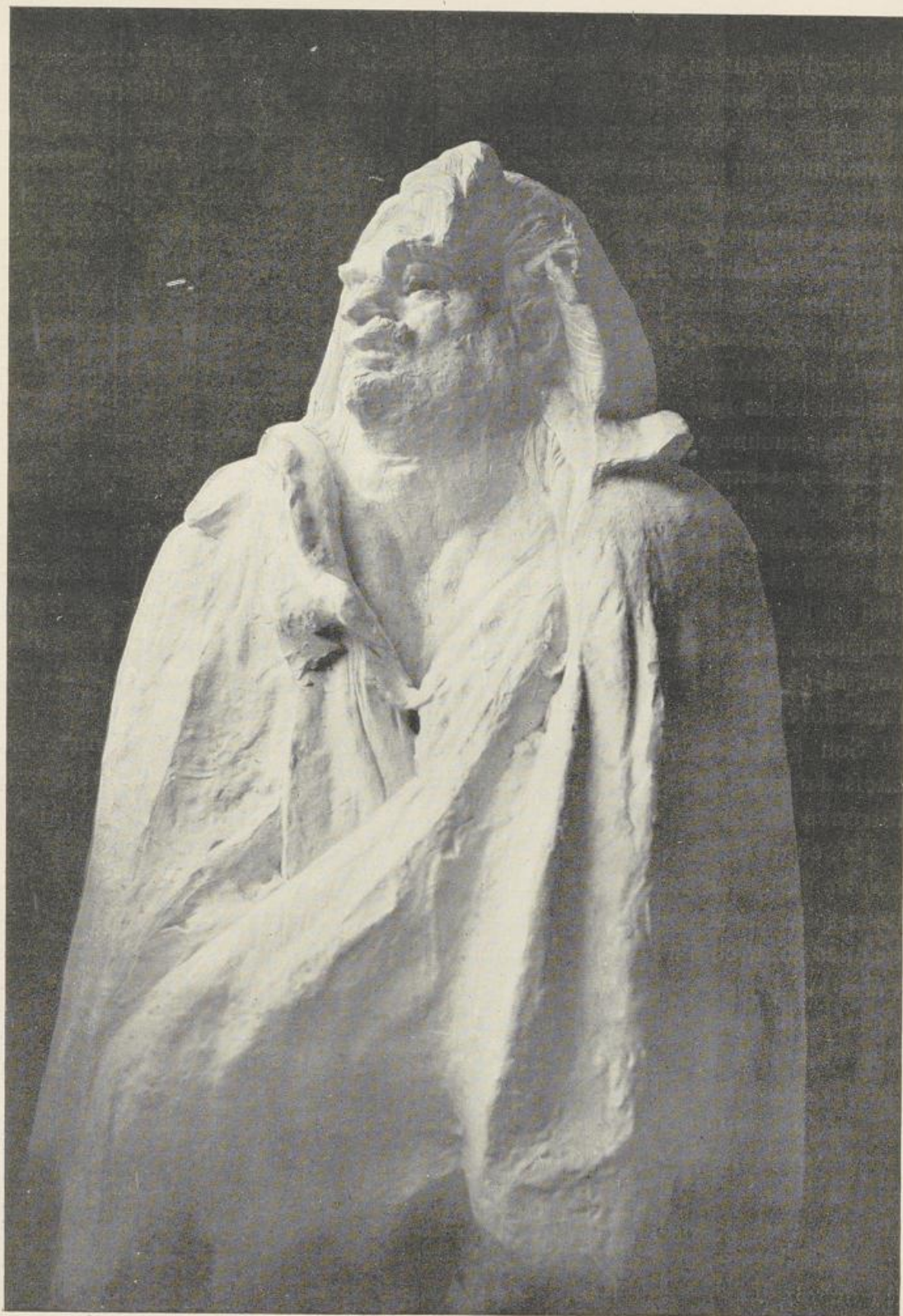
Il est douloureux de lire ce qu'écrivent, parfois, de M. Auguste Rodin et de son art, des gens qui prétendent le sentir le mieux, et le mieux admirer. A les en croire, M. Auguste Rodin serait tout, thaumaturge, poète satanique, philosophe mystique, mage, apôtre, astrologue, tout, sauf l'étonnant et parfait statuaire qu'il est. On le loue pour toute sorte de vertus étranges qu'il se garderait bien d'avoir, afin de négliger celles qui ont fait l'artiste immense que nous vénérons. Dans ces affirmations puérilement arbitraires, il y a, au fond, le mépris et l'incompréhension d'un art, jugé inférieur, et la volonté orgueilleuse du littérateur de ramener toute beauté à la seule impression

littéraire. Or, jamais, aucun artiste ne s'est aussi prudemment éloigné de la littérature que M. Auguste Rodin; et la beauté qu'il a créée, qu'il a exprimée, il l'a exprimée et créée par la forme, uniquement.

M. Auguste Rodin, qui est un des organismes cérébraux les plus souples et les plus vibrants que je connaisse, curieux de tout ce qui vit et de tout ce pense, homme de méditation et d'observation profonde, est, avant tout, un sculpteur, et, disons-le hardiment, un sculpteur païen. J'entends qu'il n'a qu'un culte, parce qu'il n'a qu'un amour : l'amour et le culte de la nature. La nature est la source unique de ses inspirations, le modèle sans cesse consulté par où il cherche et atteint la perfection dans un art, difficile entre tous, auguste entre tous. Voir la nature, connaître la nature, pénétrer dans les profondeurs de la nature, comprendre l'harmonie immense et simple qui enserme dans un même langage de formes, le corps humain et les nuages du ciel, l'arbre et la montagne, le caillou et la fleur, cela est donné à très peu d'esprits. C'est pour cela que M. Auguste Rodin est si grand, si multiple, si nouveau. C'est pour cela qu'il nous étonne parfois, et qu'il nous émeut d'une émotion si intense et si particulière. Il semble, en effet, que la nature — sans doute parce qu'il l'a mieux aimée et mieux comprise que tout autre — se soit complu à en faire le dépositaire de ses secrets jusqu'ici les mieux gardés.

Depuis l'*Age d'Airain*, jusqu'à *Balzac*, il est facile de suivre, dans les œuvres de M. Auguste Rodin, cette influence de jour en jour plus exclusive de la nature, et cet amour de la vie, qui leur donnent une expression de plus en plus différente. En même temps que la pensée s'élargit, jusqu'à briser les moules anciens, et les vieilles formules d'école, la forme devient plus logique, plus sévère, la construction et la distribution des plans plus impeccables, plus riches, la ligne plus ample et plus souple, l'enveloppe plus fondue. Pour exprimer la passion, la douleur, la pensée même, il n'a plus besoin de recourir à l'allégorie — cette tare des sculpteurs pauvres d'idées et de métier; il n'a besoin que de la forme. Et par la forme seule, il atteint à l'émotion totale. Au fond, même dans les motifs les plus tourmentés, rien de compliqué. Tout y est clair, et tout y est simple, et tout y est humain, comme une phrase de Sophocle. Voyez, par exemple, les *Bourgeois de Calais*. Quoi de plus simple, et, en même temps, quoi de plus grand?

Sur la place publique de la ville vaincue, affamée et sans armes, les six bourgeois ont délibéré. Pour sauver la ville de la ruine et leurs concitoyens de la mort, ils ont fait le sacrifice de leur vie, et ils vont se livrer au roi d'Angleterre. Le monument de M. Rodin, ce n'est pas autre chose, dans un



Le « Balzac ».

miracle d'exécution, que l'instant précis de cet héroïsme, unanimement accepté par les six bourgeois, mais différemment ressenti, selon la différence des caractères qui agissent en ce drame. Les vieillards, décharnés par les longues privations d'un siège, redressent leurs tailles en attitudes hautaines, presque provocantes, ou bien se résignent noblement. Les jeunes se retournent vers la ville, laissant derrière eux, dans un suprême regard, le regret de cette vie, à peine commencée et dont ils ne connaissent que les joies... Et le mouvement, les attitudes, les expressions sont si justes, d'un sentiment humain si vrai, que, derrière le groupe, prêt à se mettre en marche, on entend réellement le bourdonnement de la foule qui encourage et qui pleure, les acclamations et les adieux. Nulle autre complication, nul souci scénique du groupement ; aucune allégorie, pas un attribut. Il n'y a que des formes, expressives et belles, si expressives qu'elles deviennent, véritablement, des états d'âme. Les bourgeois partent, et le drame vous secoue de la nuque aux talons.

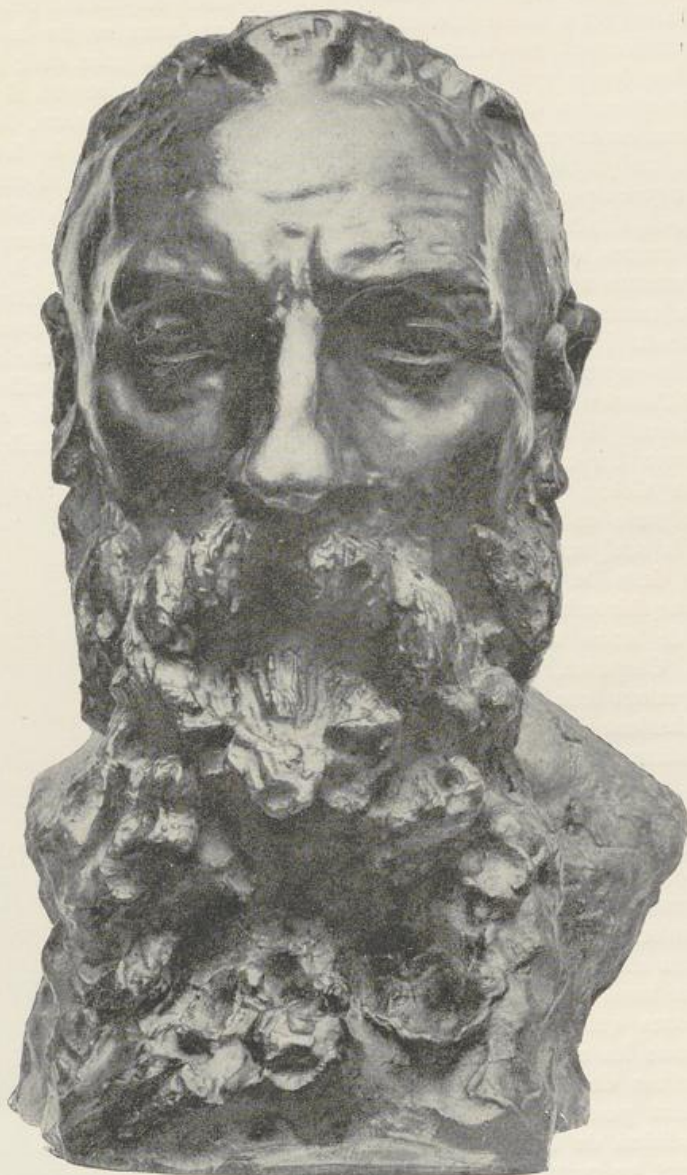
Ce que j'ai fait pour les *Bourgeois de Calais*, on peut le faire pour chaque figure de M. Auguste Rodin. Et plus récentes sont les œuvres, plus l'intention de l'artiste se précise, et plus s'accuse, sublimement, sa volonté d'être un sculpteur, et de ne rien emprunter aux autres arts pour exprimer ce qu'il voit et ce qu'il sent, en répudiant toujours l'émotion vulgaire et facile de l'anecdote, et les escamotages de la supercherie.

Son génie, ce n'est pas seulement de nous avoir donné d'immortels chefs-d'œuvre, c'est d'avoir fait, sculpteur, de la sculpture, c'est-à-dire d'avoir retrouvé un art admirable et qu'on ne connaissait plus.

Et ce qu'il y a de poignant dans les figures de M. Rodin, ce par quoi, en dehors même et peut-être à cause de leur propre beauté sculpturale, elles nous touchent si violemment, c'est que nous nous reconnaissons en elles, et qu'elles sont, comme le disait Stéphane Mallarmé, « nos douloureux camarades ».

OCTAVE MIRBEAU.





Buste d'Auguste Rodin, par CAMILLE CLAUDEL.

RENAISSANCE PAR RODIN

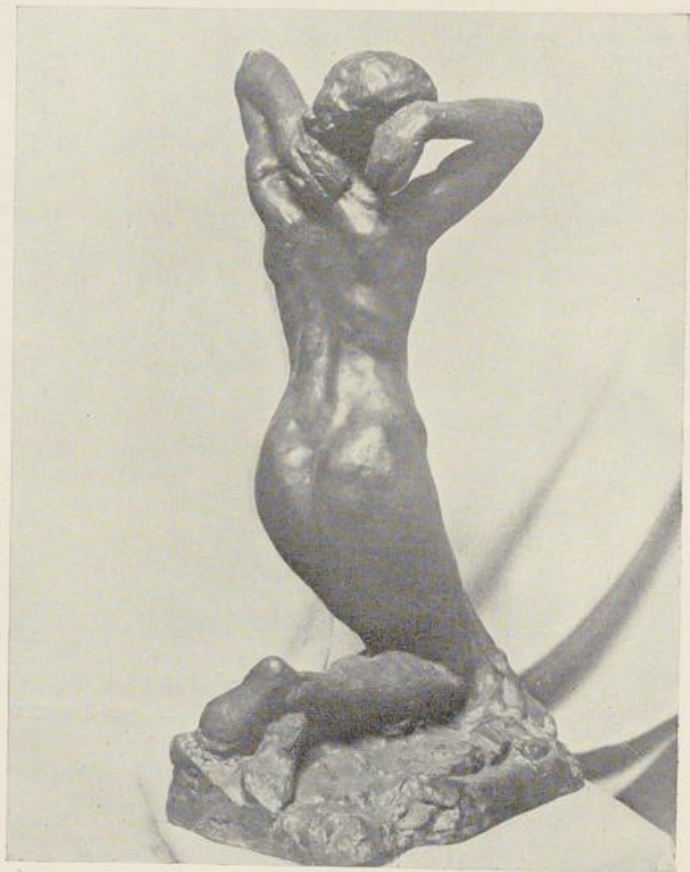
LORSQUE Rodin parut, la sculpture ne nous intéressait plus guère. Nous lisions, depuis plusieurs années, les phrases d'habitude de la critique d'alors sur « notre glorieuse école de sculpture française » et, sans doute, par comparaison avec les écoles qui ne produisaient rien et avec les absences d'écoles, nous pouvions être les premiers et prendre toute la gloire. Cela, en vérité, ne prouvait pas grand'chose. Le certain, c'est qu'en parcourant, tous les ans, la nef du Palais de l'Industrie, et en nous dirigeant vers les statues réputées, nous apercevions bien la science apprise, la sagesse des proportions, la correction des musculatures et des mouvements. Pourquoi toutes ces qualités créaient-elles en nous une lassitude invincible ? une indifférence que nous ne réussissions pas à vaincre ? Il nous fallait retourner au Louvre, revoir les antiques, les déesses d'Égypte et de Grèce, pour que le sentiment de la sculpture se ravivât en nous ; mais la sculpture elle-même reculait dans le passé, devenait lointaine, historique, et les statuaires de notre temps, Rude, Barye, Carpeaux, qui nous communiquaient leur émotion, nous paraissaient des êtres exceptionnels, s'attardant à un art enfui.

Le mensonge de l'imitation de l'antique et la défiguration de la nature étaient les deux causes, liées ensemble, de cette mort de la statuaire. Les œuvres que nous voyions alors aux Salons annuels, que nous y voyons encore, les œuvres qui recommencent sans cesse les attitudes et les gesticulations de l'École et qui prétendent posséder et continuer la tradition de l'antiquité grecque, sont, au contraire, celles qui la trahissent jusqu'à créer un odieux malentendu. Des générations ont pu croire que cet art faussement classique s'identifiait avec le grand art humain, si frais et si fort, qui dresse les héros dorés de soleil, les naïades jaillies des sources, les nymphes errantes aux forêts.

Ah ! cette beauté de nature emmenée captive par les professeurs, qui la délivrera ?

Rodin l'a délivrée. Dès qu'il vint, tout le monde comprit que quelque chose de grand, qui avait été oublié, recommençait. Il ne pouvait pas nous rendre la sérénité antique, avec sa force et sa grâce, mais il nous a rendu la vie. Il a ressuscité la morte, il a retrouvé les secrets que cache la matière, le mystère de la chair et de la pierre, le frémissement universel. Parmi les froides figures qui semblent des moulages appauvris et des démonstrations d'académies, il a subitement installé la volupté, la passion, la vérité. A lui seul, il est notre Paganisme et notre Renaissance. Il nous a fait entendre de nouveau les chants joyeux et tristes que tout exhale, il a suivi Pan aux halliers des grandes villes, il restera grand et admirable pour avoir découvert en chaque femme la Vénus éternelle.

GUSTAVE GEFFROY.



La Faunesse.



Le Printemps.

*La Pensée.*

RODIN

SES DESSINS EN COULEURS

QUELQUES peintres de ce temps ont le plus absolu mépris pour les dessins des sculpteurs. Ils affectent de croire que ces derniers sont tout à fait incapables de représenter de façon satisfaisante sur le papier un corps en équilibre ou un instant de mouvement. A les écouter, en vérité, ces peintres, les sculpteurs auraient le seul pouvoir d'exécuter un simple rudiment de lignes, une très incomplète indication de formes. Or, tout bonnement, ces juges sont plaisants ; mais, ce qui peut les excuser, c'est qu'ils n'ont pas vu, — ces gens qui ignorent tout — les carnets et les albums que crayonnèrent, par exemple, Carpeaux et Barye ; et je pense que leur émoi serait vif si on leur mettait sous les yeux ces croquis de vie intensive, esquissés pêle-mêle dans le « désordre » de l'inspiration : torsos ployés, corps se chevauchant, toutes les séries, enfin, de ces prestes croquis, mais exacts et savants et complets, qui disent bien l'effort de

vivre, c'est-à-dire le libre exercice ou la fatigue de la machine humaine.

Où, les bons sculpteurs dessinent aussi bien que les bons peintres ; mais d'une autre manière, voilà tout. Il ne saurait être question, en effet, pour les premiers, lorsqu'il jettent un croquis sur la page d'un album ou sur une feuille volante, de représenter les détails d'un visage ou d'arrêter minutieusement le galbe des hanches. Le sculpteur, qu'on ne l'oublie pas, est l'artiste qui dessine « en tournant autour de son dessin » ; et ce qui l'intéresse bien plus que les détails ou l'aspect, sur une seule face, d'un torse par exemple, c'est la ligne enveloppante, c'est la silhouette générale du corps dans l'atmosphère. Un bon dessin de sculpteur, ce doit être, en vérité, un dessin qui « tourne », un dessin que l'on puisse se représenter tout de suite au verso, si l'on veut ; un dessin de mouvement, pour mieux dire ; car le repos même est, on le sait, un équilibre de forces en mouvement. Or, les dessins de Rodin — pour en venir enfin à ce Maître — qui les connaît, celui-là ne peut pas dire qu'ils ne sont pas d'admirables représentations de mouvements.

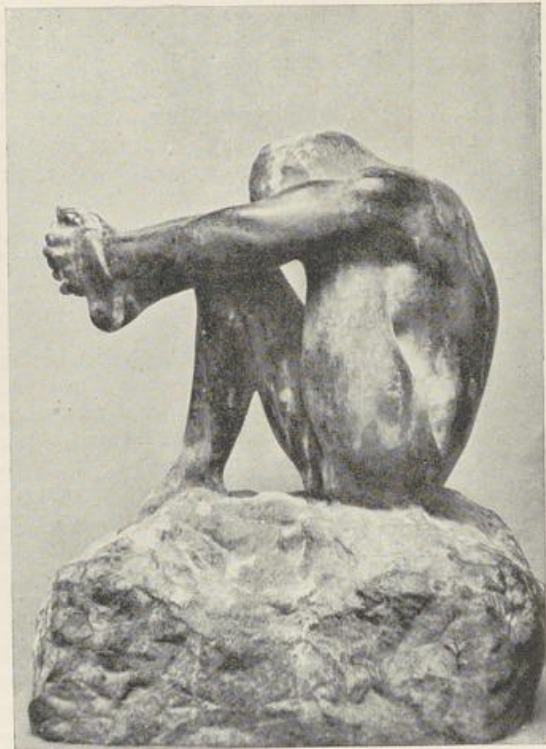
Sans doute, lui-même n'est pas arrivé tout de suite à cette étonnante simplification, à ce mouvement général contenant tous les mouvements intermédiaires. Je me souviens, en effet, d'avoir vu des premiers dessins où trop de détails sont fixés, où une bigarrure de couleurs en fait des dessins de peintre, des croquis d'illustrateur qui veut figurer un pli de chair, noter un ton. Dessins pris pendant le repos du modèle, et qui sont, en somme, une distraction, le badinage d'une minute. Mais aujourd'hui, quelle simple et superbe mise en place d'un corps dans l'atmosphère !

Je les ai considérés, par centaines, ces dessins figurés par une ligne tout enveloppante, et lavés d'une teinte quasi uniforme, de terre de Sienne ; et depuis, mon enchantement est resté très vif. Sur ces feuilles volantes, de papier fin, je ne lisais aucun tâtonnement, aucune crainte, mais le parcours libre de la pointe du crayon pour un modelé large et continu ; et cette teinte plate, avec les hasards de la coulée du pinceau, comme elle situait l'être humain, debout, couché, ou ployé en arc ! ah ! je pense bien, pour en avoir tant vu de ces merveilleux dessins, que toutes les audaces de mouvements, que tous les raccourcis, que tous les équilibres, que tous les jets éperdus

des membres, ont été maintenant fixés par le Maître. Et quelle tradition est celle-ci ! comme tous ces dessins s'apparient bien aux belles œuvres indoues, égyptiennes, grecques ou nipponnes. Certes, il eût été plus lyrique de vanter quelques-unes de ces pages ; mais je veux laisser au lecteur la surprise de découvrir lui-même, au Musée Rodin, à l'Exposition, des torsos de femmes, beaux et galbés comme des vases antiques, ou encore ces dos bombés ou cintrés comme l'aspect alternatif d'un arbre

charnu flagellé par le vent ; et je convie surtout les mauvais peintres à les aller voir, ces pages ; elles les écarteront pour longtemps, je pense, du pénible soin de « pignocher » de lamentables pannes, et ils comprendront peut-être enfin comme il est important de situer les êtres dans l'espace ; et à ce point de vue direct, les dessins en couleurs de Rodin — on peut l'affirmer — sont encore un haut et véridique enseignement.

GUSTAVE COQUIOT.



Desespoir.

Le "BALZAC" et le "BAISER" de RODIN¹

PARMI la fièvre de cette période d'élections, de guerre au loin, de bruit de famine et de révolte à nos portes, il y a dans Paris un lieu que sa destination voue au calme : c'est le Salon des Beaux-Arts. Là même, on va le voir, une agitation inaccoutumée s'est montrée; tant il est vrai que la pensée tranquille ne peut avoir place chez nous en ce moment.

Parmi des médiocrités terribles et parmi d'excellents morceaux aussi, — les paysages de Baertsoen, par exemple, — s'élèvent un petit nombre d'œuvres véritablement et hautement belles. C'est, en peinture, le merveilleux panneau décoratif de Puvis de Chavannes, et c'est la toile où Eugène Carrière a fixé en lignes définitives l'émotion du penseur lorsqu'il entrevoit la vérité. En sculpture, c'est le large et rythmique, le merveilleux *Semeur* de Constantin Meunier; et face à face avec le *Semeur*, deux chefs-d'œuvre : le *Baiser* et le *Balzac* d'Auguste Rodin.

Or il se trouve que dans les salles de la peinture, la beauté exprimée par Puvis de Chavannes rallie toutes les admirations; tandis que la beauté profondément humaine que nous montre Carrière excite les applaudissements des artistes et les rires des imbéciles. M. Auguste Rodin a le privilège de recueillir à la fois pour son œuvre ces deux sortes de gloire. Tout le monde salue le *Baiser* et l'on se bat autour du *Balzac*.

Le *Baiser* est d'ailleurs une admirable chose. Deux êtres s'enlacent avec une puissante et tranquille tendresse. Les muscles de l'homme disent la force qui captive et protège; les souplesses de la femme disent l'abandon et la confiance. Un même élan doux et grave les unit. Ils s'aiment. Ceux-là, la vie pourra les balloter dans ses vagues, toutes les vilenies du monde pourront tenter de les séparer : ils s'aiment, ils sont l'un à l'autre, et partout et toujours il en sera ainsi, car rien ne prévaut contre l'amour.

On ne peut imaginer plus noble groupe, rien qui soit plus harmonieux, plus vivant, de

formes plus parfaites. C'est un aspect souriant de l'éternité.

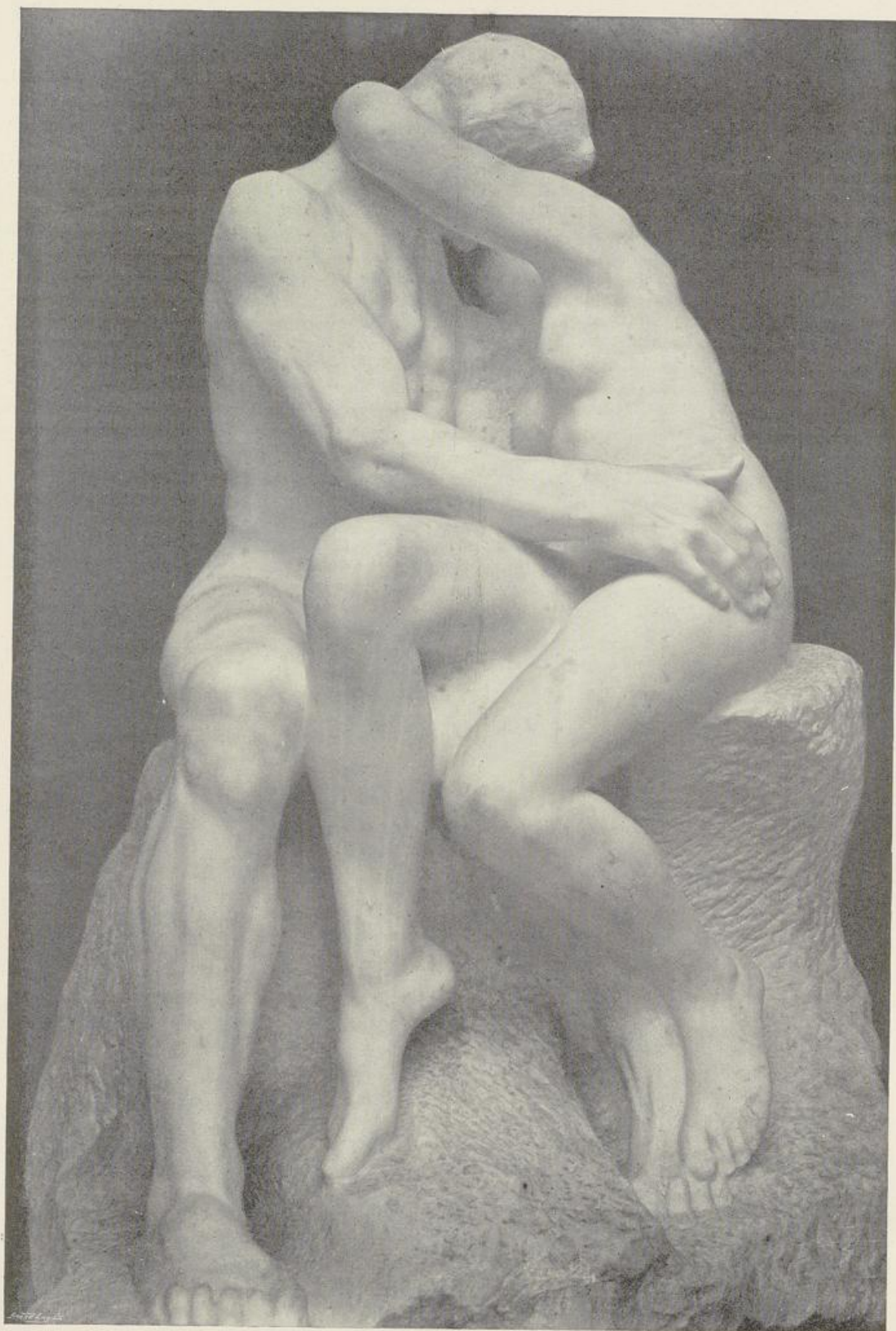
Malheureusement de toutes ces qualités merveilleuses d'un chef-d'œuvre on s'ingénie à faire des arguments contre un autre chef-d'œuvre, le *Balzac*. Il est des gens qui ne peuvent admirer une image de la beauté sans y trouver l'occasion d'insulter la beauté sous ses autres aspects. Ici la question se complique de ce que le *Baiser* et le *Balzac* sont du même sculpteur; et il paraît inadmissible que ce sculpteur-là ne veuille pas toujours faire la même chose. On ne pardonne pas au *Balzac* de n'être pas le « pendant » symétrique du *Baiser*.

Il faut bien trouver pourtant d'autres raisons à ces fureurs. Il y en a une, assez évidente : c'est la rudesse de la statue. Rodin l'a voulue toute d'une masse, avec l'aspect inébranlable et fruste du bloc de glaise d'où elle est sortie. Or la foule a horreur de l'inachevé. Il a fallu des années pour l'habituer aux empâtements des tableaux modernes. « Cette peinture-là n'était pas finie », disait-on. C'était « de la mauvaise ouvrage ». Le *Balzac* de Rodin paraît être, lui aussi, « de la mauvaise ouvrage », et on le lui fait bien voir.

Jadis, lorsque Carpeaux sculpta pour la ville de Paris le groupe admirable des *Parties du Monde*, le Conseil municipal le refusa brutalement : ce n'était pas assez achevé. Mais Carpeaux étant venu à mourir, on s'aperçut qu'il avait du génie, et les *Parties du Monde* trouvèrent grâce devant le grand conseil. Seulement avant de les placer sur le terre-plein de l'Observatoire, on les râpa à tour de bras, on les gratta, on les polit et, la fleur délicate du bronze ayant disparu, il fut bien et dûment admis, adopté et contresigné que le groupe de Carpeaux était un chef-d'œuvre.

Auguste Rodin ne peut râper son *Balzac*, pour plusieurs motifs, dont le moins bon est qu'il est en plâtre. Mais il pourrait, je crois, le râper pendant des années sans qu'on l'accueillît davantage pour cela. C'est que la fatalité s'en est mêlée. Cette statue qui est le triomphe de Rodin, fut longtemps son cauchemar. Jugez-en... La Société des Gens de Lettres ayant tout à coup décidé qu'il fallait à Balzac un monument digne de lui, en confia l'exécution à Auguste Rodin. Rodin se mit au travail. Mais ce travail était long. En artiste qui cherche la beauté plutôt que les profits commerciaux, Rodin prétendit étudier son projet. Il se plongea dans les œuvres de Balzac, vécut avec le grand homme jusqu'à s'identifier avec lui et mêla son âme à la sienne. Puis il voulut se documenter dans les régions qu'avait habitées Balzac; il réunit tous les portraits qu'il en put découvrir et, peu à peu, à travers une

¹. Article paru le 29 mai 1898, dans la *Réforme* de Bruxelles.



Le « Baiser ».

infinité de croquis, d'ébauches, de tentatives partielles, la figure de Balzac se mit à vivre en lui, à lui parler, à lui dévoiler son intimité. Mais la Société des Gens de Lettres s'impacientait. On fit à Rodin des remontrances, on le tança, on se fâcha. Rodin continuait son œuvre sans se troubler de ces vaines tracasseries. Il y a quelque dix-huit mois, la Société des Gens de Lettres était si bien en colère qu'elle exigea son *Balzac* tout de suite, mort ou vif, tel qu'il était. Rodin refusa et continua tranquillement son travail. Enfin voici la statue terminée. Mais les rancunes ne s'étaient pas éteintes. On l'attendait avec malveillance, et quand on la vit, ce fut un beau tumulte : le *Balzac* de Rodin n'était pas celui qu'on voulait, on avait rêvé autre chose ; les feuilletonnistes de la société ne se représentaient pas Balzac comme

cela... Bref, bien que son contrat ne lui en donnât pas le droit, la Société refusa la statue. Et voilà un grand argument pour la foule, qui suit d'instinct ses feuilletonnistes.

Mais tout à coup il se passa une chose inattendue. Des critiques, les meilleurs des critiques, déclaraient le *Balzac* une œuvre prodigieuse. Un comité se forme pour racheter la statue, des amateurs d'art font des offres. M. Edmond Picard s'engage à réunir en Belgique tous les fonds qu'il faudra. M. Pellerin propose 20 000 francs pour le *Balzac* et promet de restituer le monument si le comité peut obtenir des souscriptions pour une somme plus considérable. Or le comité, sorti de terre par miracle, voyait affluer l'argent. Tout le monde voulait donner, par protestation. M. Pellerin envoyait 500 francs, ce qui n'est



Amor fugit.

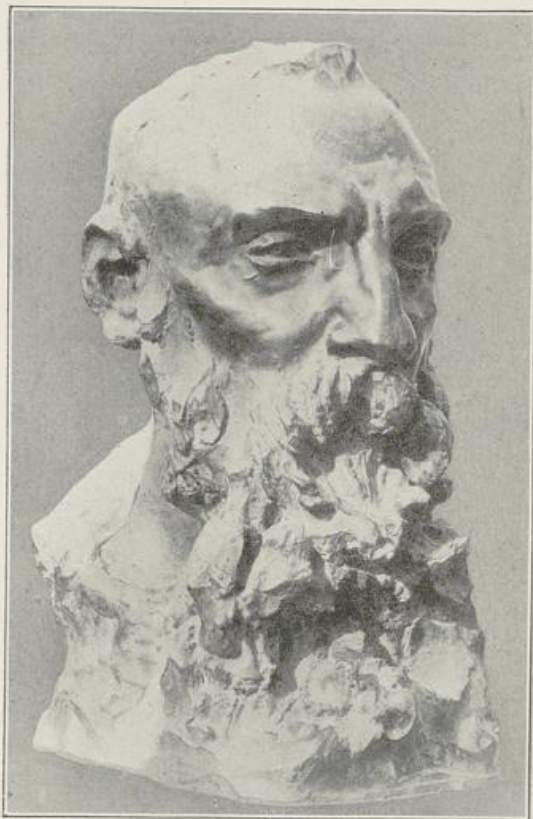


L'Emprise.

pas 20000, mais c'est joli tout de même. M. Edmond Picard offrait hier 500 francs en son nom et 500 au nom de la Maison d'Art de Bruxelles. Enfin l'on est certain que la souscription sera couverte, car un admirateur de Rodin s'est engagé aujourd'hui même à parfaire la somme de 30 000 francs qui est nécessaire.

Voilà de nobles actes, et qui réconfortent. Mais Rodin est bien l'homme qui devait provoquer ce magnifique élan.

Simple et fruste, avec ses robustes épaules arrondies, son corps trapu et solide, le front fort et têtue marqué du pli de la volonté, il a été touché par la gloire, mais il la regarde avec une ingénuité d'enfant. Rien, dans son milieu, qui ressemble aux ateliers mondains des sculpteurs à la mode. Point de bibelots, point d'« objets d'art » savamment disposés pour la vente. Tout, ici, rappelle l'homme de labeur, chaussé de sabots, une poussière de glaise sur ses vêtements, — le simple et bon ouvrier qui dédaigne les colifichets, mais dont les yeux



Buste d'Auguste Rodin, par CAMILLE CLAUDEL.

sont clairs parce que son travail est la beauté. Aucun luxe, mais des chefs-d'œuvre. Voici des bustes expressifs et puissants, — celui de Rochefort, entre autres, Rochefort qui aujourd'hui abandonne Rodin pour mieux flatter la foule. Voici la *Porte de l'Enfer*, encore inachevée, bien qu'elle soit déjà parfaite en sa majesté, en sa douloureuse passion, en sa terreur. Et voici un groupe en marbre de Paros, une merveille : le baiser triste et pénétrant qui suit l'initiation à l'amour. Dans un autre atelier, le *Victor Hugo* formidable et pensif dont on a vu le plâtre il y a deux ans, dégage peu à peu du marbre sa forme définitive. Dans un coin enfin, le moulage d'une série d'ébauches qui ont servi pour le *Balzac* et témoignent du long et glorieux travail d'où est sorti ce chef-d'œuvre.

J'ai écrit chef-d'œuvre et ne rature point. C'est pourtant autre chose, si l'on entend par là une œuvre harmonieuse et qu'on ne discute pas. Le *Balzac* n'évoque pas l'idée de la perfection, mais celle d'une force colossale, émouvante et terrible. Peut-être a-t-il même à mes yeux un défaut, car on n'y trouve pas la simplicité mentale et les grandes lignes du nu vivant, telles que Rodin sait les montrer. Mais aussi n'est-ce pas là ce que cherchait le créateur de cette haute et tragique figure. Ceci est une statue qui doit être à la ressemblance d'un homme : cet homme vit, plus grand qu'un homme, il nous domine, il nous oppresse par sa force ; en restant frère de l'homme, pourtant il le surpasse.

Balzac se lève, drapé dans la robe de dominicain qu'il portait d'habitude, et l'on peut croire qu'il vient de quitter le travail, car son œuvre le pénètre encore ; et tout le songe d'humanité qu'il transcrit avec le frémissement de la vie se reflète en son formidable visage. Voici la bouche amère de mépris, voici la volonté du front et des sourcils, et le coup d'œil d'aigle des prunelles qu'on devine en leurs profondes orbites. Il voit, il connaît, il possède, et le mouvement latent de ses épaules et de tout son corps indique la résistance du lutteur qui ne cédera point. Le buste fléchit un peu, il est vrai, comme par mépris de ce que l'œil aperçoit ; et telle se dresse cette haute stature, dont l'expression redoutable s'impose et demeure inoubliable.

Ainsi donc Rodin a su montrer en son *Balzac* un homme qui vit et qui parle, — il l'a même fait strictement « ressemblant ». Mais elles sont plus qu'humaines, les lignes rudes et les proportions massives de l'être qu'on voit là. Certes, c'est bien Balzac, mais ce n'est pas le Balzac coudoyé par les romantiques, celui que malmena Sainte-Beuve. Ce Balzac-ci



La Pensée.

est plus grand : c'est un héros de la volonté triomphante, le héros de la luxuriante et indomptable vie.

Ai-je dit que cette statue avait des défauts ? Mais ils servent à exalter encore la puissance de l'ensemble, à exagérer la fascination de cette face humaine qui vous scrute. Et allez

donc, imbéciles ! Vous le savez bien, le Balzac qui est là, devant vous, est l'image abrupte du génie ; et pour concevoir ainsi le génie, il n'est personne, hors le génie.

ALBERT MOCKEL.



Les Bourgeois de Calais.

LA PHILOSOPHIE

DE RODIN

TOUT artiste doit limiter sa pensée aux moyens d'expression de son art. Ceci est à la fois une constatation et un dogme, le postulat de l'esthétique ontologique comme la conclusion de la critique expérimentale. Le son, la couleur et la ligne sont doués, pourrait-on dire, d'une âme propre que l'artiste ne peut impunément violenter, à laquelle, au contraire, il doit docilement accorder la sienne. Seuls, quelques rares génies ont pu, par science ou par intuition, rétablir entre ces moyens d'expression leur unique et mystérieuse relation, qui est le rythme, signe mathématique des lois mêmes de la création.

Rodin est de ces génies qui, dans les limites d'un art, ont fait tenir tout l'Art. Ses effigies sont des poèmes et des chants avivés de lumière. De même la *Divine Comédie* du Dante s'édifie comme une cathédrale, s'ordonne comme une messe et se colorie comme un triptyque ; une symphonie de Beethoven se déroule en fresques, ondule en lignes et se vivifie de paroles ; le *Jugement dernier* de Michel-Ange éclate en strophes, retentit de musiques et se balance en un idéal équilibre.

Ce n'est pas au hasard que je demande de me suggérer ces trois noms : Michel-Ange, Beethoven et Dante. Rodin, par sa force, sa science et son harmonie, s'apparie à leurs âmes à jamais manifestées dans les chefs-d'œuvre de l'humanité. Il a la pensée cosmique du véritable créateur. Il touche à la terre pour rebondir infatigablement vers les astres.

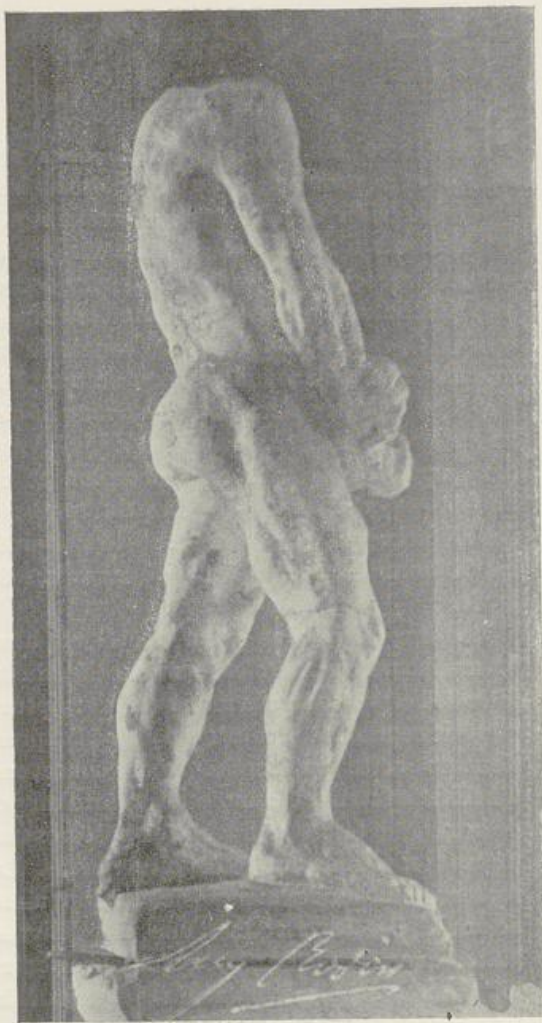
C'est ce grand besoin de confondre l'univers entier dans son œuvre qui distingue, me semble-t-il, le génie du talent. Si Orphée eut un maître, ce fut Pan. Rien n'est trop petit ni trop transitoire pour inspirer le véritable génie.

Dante carre son énorme poème dans son époque et sa province, et de ces solides assises, il en fait jaillir les clochers extrêmes jusqu'à ces hauteurs d'où ses vers, comme des glas et des tocsins, semblent tomber du ciel. Beethoven établit son drame aérien sur les larges houles de sa propre passion, du centre de laquelle, comme un soudain oiseau de tempête, son âme extasiée s'arrache, déchirant le ciel même de ses lamentations. Enfin Michel-Ange fait surgir du limon natal, de l'ombre et de l'oubli, ses terrifiantes figures du tombeau des Médicis, qui pèsent de tout leur immémorial sommeil sur les brèves apparences de la vie.

Rodin, pour ne plus parler que de lui, a su inscrire dans le marbre et le bronze l'éternelle lutte de l'esprit contre la matière. La sculpture pouvait cependant paraître peu apte à l'expression de cette antinomie. Nous concevons d'habitude la statue comme dégagée d'un jet de la gangue terrestre, apaisée en postures statiques ou s'efforçant en gestes actifs. La recherche même des artistes de ce temps a été de multiplier les aspects d'une vie délivrée autant que possible de toute pesanteur. Rodin, lui, dès ses débuts, a ramené ses figures à la terre natale. Loin de chercher à les animer d'une vie individuelle, il essaie de les faire participer à la vie universelle. Elles valent souvent moins par ce qu'elles expriment d'un homme se mouvant en le cercle de ses propres pensées que par ce qu'elles suggèrent de l'humanité trainant après elle le poids de son instinct. Si les têtes se dressent vers la lumière, les pas s'empêtrent dans l'ombre. Bref, Rodin le premier, par l'art qui jusqu'à lui ne semblait propre qu'à affirmer le libre arbitre, a su rendre

sensible le déterminisme qui relie les êtres aux choses, la fleur au fumier, l'âme à l'excrément. Il ne méprise rien parce qu'il sait que tout est nécessaire, et que l'effort de l'esprit ne vaut que par la résistance de la matière.

Je ne crains pas d'insister sur ce sens ésoté-



Étude pour le " Balzac ".

rique de l'œuvre de Rodin. Depuis le *Saint Jean-Baptiste* jusqu'au *Balzac*, ses statues se débattent entre les deux grandes forces qui régissent le monde mystique comme le monde physique, celle qui attire à la terre et celle qui en repousse. Le saint Jean s'avance vers quelque formidable avenir, mais avec quel effort de ses muscles gonflés ! Son regard

appelle sa vision, comme le geste de sa main, mais quel poids retient ses pieds ! Ainsi, sous le nom que lui donna son créateur, il devient le douloureux symbole de tous ceux dont la pensée ailée dépasse leur propre marche et le lent progrès de l'humanité. Dans le *Balzac*, la préoccupation philosophique de Rodin s'est outrée à tel point qu'elle en fait éclater la forme et la réduit volontairement à l'informe. Il me semble franchement que, cette fois, le maître a trop forcé les moyens d'expression de la statuaire.

Où il faut saisir l'instinctive genèse de ses conceptions, c'est dans cette admirable série de marbres à peine dégrossis, chefs-d'œuvre de science et de lyrisme, où des croupes enflées et des mamelles dressées de femmes soulèvent, semble-t-il, le mystère dont elles se dégagent à peine, où des lèvres convulsées s'attirent en baisers créateurs, où des membres, comme foudroyés, s'enlacent confusément en le tressaillement dernier du spasme. Toute la vie qui brûle des atomes aux astres, tord, noue et contracte ces images de la douloureuse passion humaine.

Car Rodin est un grand poète de la douleur, non pas de la douleur résignée qui se plie en attitudes molles, mais de celle dont le front défie le ciel. Il est ainsi vraiment de son siècle, nourrisson de la science et enfant de la révolte. Il n'est ni assez ignorant pour être optimiste, ni assez faible pour être pessimiste. Il est, dans la plénitude de sa foi et la certitude de sa force, un mélioriste. Il a chanté à la gloire de l'homme infime et sublime le plus beau chant philosophique qui ait retenti depuis Pascal.

C'est aussi le poète de la passion, de celle qui crie et saigne et s'arrache la chair dans l'écroulement des mondes, et crache son désir par ses blessures, et lance l'insulte de ses poings et de ses cris jusqu'à la pure indifférence des étoiles. Parfois, plus redoutable, elle se concentre en le silence, et ne s'exprime que par la crispation intolérable des muscles. Des fronts écrasés contre des genoux, des bras enserrant des jambes, des dos bombés comme sous la chute imminente de la foudre, font alors penser aux frustes pages de William Blake.

Disons même plus largement que Rodin est le poète de toute l'âme, depuis ses désirs qui soulèvent les paupières et font trembler les doigts, jusqu'à sa folie qui retourne les yeux et convulse les pieds. Sa pitié est infinie comme son amour. Il se penche sur le corps humain comme sur une lyre que fait vibrer le souffle des dieux. Et de son geste tranquille et sûr a germé ce peuple blanc, silencieux et immobile, qui perpétue dans le calme ou le tumulte de ses poses tout ce qui n'ose s'exprimer dans nos corps, de peur de les briser définitivement ou de les alanguir à jamais. Et vraiment l'Art, n'est-ce pas l'accomplissement dans la Vie éternelle de ce que nous n'osons essayer dans notre vie fugitive, c'est-à-dire la réalisation des espoirs apparemment impossibles de l'humanité?

Rodin, plus que tout autre artiste de ce temps, a ce sentiment religieux des destinées de l'Art. Il a cependant peu cherché l'expression de la beauté définitive; il s'efforce plutôt à la suggestion d'une beauté inachevée. Il a été ainsi amené souvent à sacrifier l'ensemble au détail, et l'on a même osé prétendre, devant certains essais, qu'il était plus virtuose que poète. Laissons aux ignorants un pareil jugement. Devant la gloire rayonnante de son poème total, dont les strophes de marbre chanteront bientôt à la foule, la critique hostile se rendra d'elle-même à la toute-puissance de sa magie. Ne reprochons pas à Rodin de n'avoir pas réalisé l'idéal olympique d'un Phidias. Il est d'une époque, je viens de le dire, douloureuse et passionnée, et qui tend vers la beauté plutôt qu'elle ne la réalise. Il aura eu le mérite de rattacher aux traditions des plus grandes écoles du passé son œuvre contemporain et encore gros d'avenir. Il est de ceux dont la main sans défaillance aura reçu des aïeux et transmettra aux descendants la torche sacrée. C'est un génie.

STUART MERRILL.



L'Homme au nez cassé.

LA TECHNIQUE DE RODIN

J'ai eu l'honneur de converser longuement avec M. Auguste Rodin dans cet atelier de la rue de l'Université, si différent des halls prétentieux de nos sculpteurs à la mode; le lieu d'où sortirent tant de belles œuvres, est le logis d'un débutant inconnu. Seules, parmi quelques chaises, s'y dressent les selles autour desquelles tourne, maniant la glaise, l'homme petit, trapu, puissant, aux yeux myopes et gris, au nez fort, à la grande barbe grisonnante, à l'allure réservée et presque timide, qui a fait *l'Age d'airain*, le *Saint Jean*, les *Bourgeois de Calais*, le *Victor Hugo*, *l'Ugolin*, d'innombrables petits groupes d'amants, de faunes et de femmes frissonnant magnifiquement dans le marbre et le bronze. Au fond, près du rideau recouvrant une foule d'ébauches, s'élèvent ces *Portes de l'Enfer* gigantesques où le sculpteur entasse depuis plus de vingt ans toutes les esquisses de son inspiration. De grands marronniers versent

une ombre paisible et verdâtre dans le jour froid qui frôle les vitres. Le silence est stable. Là, tandis que les ombres de six heures commencent à créer, dans les blanches ébauches, des fantômes mystérieux, M. Rodin m'a parlé de ses idées avec cette voix placide, ce langage net, ces gestes modérés, résolus et fins qui lui sont propres.

On ne lira pas ici une interview ; procédé inapplicable au résumé d'une pensée, je n'en voudrais ni pour l'artiste, ni pour moi-même, et M. Rodin me dit simplement qu'il lui fallait au moins un an pour parler d'une de ses œuvres. Mais ce que l'on lira plus loin est le reflet direct des déclarations qu'il s'abstient de formuler lui-même au public. M. Rodin, s'il est fou, l'est du moins depuis quelques années : « Je le suis depuis toujours », me dit-il doucement, avec l'ironie très voilée que ses amis lui savent. Et en effet, il a mis trente années à produire ces témoignages de démente. Patiemment, il les a médités en travaillant et en pensant à l'histoire de son art. Il savait, aux moments mêmes où les succès lui venaient, où l'État sollicitait ses œuvres, qu'un jour, ses progrès quotidiens le conduiraient à être un fou et un réprouvé ; il faut penser que M. Rodin est d'une étrange perversité, si étrange que nous ne la comprendrons jamais. « Cela ne m'est pas venu d'un coup, j'ai osé tout doucement ; j'avais peur, me dit-il encore ; et puis, peu à peu, devant la nature, à mesure que je la comprenais mieux et rejetais plus franchement les préjugés pour l'aimer, je me suis décidé, j'ai essayé... J'ai été assez content... Il m'a paru que c'était mieux... L'étude des antiques aussi m'a encouragé... Et la sculpture du moyen âge, aussi belle que l'art grec. J'ai tout fait pour conformer mon âme à celle de ces créateurs-là... Je faisais au début des choses adroites, vivement menées, pas mal, mais je sentais bien que ce n'était pas cela... J'ai eu beaucoup de peine... L'art, ce n'est pas d'imiter, et il n'y a que les sots pour croire que nous puissions créer quelque chose ; alors il reste l'interprétation, dans un sens donné, de la nature. Chacun interprète dans le sens qu'il aime, j'ai fini par me préciser le mien. »

Cette lenteur à se connaître, cette scrupuleuse étude de soi, poursuivie dans le travail et le silence, a mené M. Rodin à oublier son époque, à ressaisir son art dans ses sources mêmes, à s'en tenir à un principe très général, répondant bien à sa nature, et à concerter tout

le reste en vue de fortifier ce principe seul. La rédaction à une donnée est le fond de tout art soucieux de conserver une grande ligne simple et une originalité accusée : ce n'est pas dans les détails, mais dans l'ensemble, qu'une personnalité d'artiste s'affirme. Or, le trait évident et constant de M. Rodin, c'est le goût et le sens inouï du *mouvement*. Les ignorants de sculpture le verront d'un coup d'œil : peu de sculpteurs ont eu à ce degré le sens magnifique du mouvement, le frisson de la vie, si beaucoup d'autres eurent à un point supérieur le sentiment de l'élégance ou des harmonies. Dans toutes ses œuvres, M. Rodin a été surprenant par la vitalité nerveuse ; loin qu'il règle d'avance l'arrangement de ses personnages, on dirait qu'ils déterminent eux-mêmes dans son esprit, l'attitude qu'il leur donnera et leurs relations avec l'ensemble du groupe, et qu'ils s'imposent à lui. Le mouvement est sa préoccupation initiale, il ne pouvait manquer de tout faire instinctivement pour en atteindre les suprêmes ressources. Tenant compte de cette tendance, comprenant qu'elle entraînait tout son art, M. Rodin, commença par modeler ses figures d'une façon toute différente des autres sculpteurs et quelques remarques techniques sont ici indispensables.

On sait, ou on ne sait pas, que nombre de sculpteurs peu dignes de ce nom, moulaient des modèles sur nature et retouchent ou arrangent ensuite ; que, de plus, ils travaillent à une statue comme à un bas-relief, en appliquant leur masse de terre sur un fond et en regardant leur modèle en face d'eux. M. Rodin, qui n'a jamais usé du subterfuge de mouler sur nature en fut jadis accusé pour son *Age d'airain*, par les mêmes confrères qui taxent aujourd'hui d'ignorance ou d'impuissance la simplicité extrême de son modelé, tant le morceau parut prodigieux. Et il faut bien redire que, pendant des années, M. Rodin a montré des « morceaux finis » pour user de la fâcheuse expression du public, à défier les plus habiles de ses confrères. Si donc il supprime de plus en plus les détails, ce n'est point par incapacité de les rendre ; il est triste et étrange qu'on soit forcé de rappeler ces choses.

Il eut l'idée de ne point travailler à ses figures d'un seul côté à la fois, mais de tous ensemble, tournant autour constamment et faisant des *dessins successifs* à même le bloc, *de tous les plans*, modelant par un dessin simultané de toutes les silhouettes et les unissant sommairement.



Le Baiser.
(Groupe en marbre.)

rement de façon à obtenir avant tout *un dessin du mouvement dans l'air*, sans s'occuper de l'harmonisation préconçue de son sujet. C'était obéir aux principes naturels de la statuaire faite pour être vue en plein air, c'est-à-dire la recherche du *contour* et de ce que les peintres appellent *la valeur*. Pour comprendre exactement cette notion, que l'on pense à ce que l'on voit d'une personne dressée à contre-jour sur le ciel du crépuscule : une silhouette très précise, remplie par une coloration sombre, aux détails indistincts. Le rapport de cette coloration sombre aux tons du ciel est la *valeur*, c'est-à-dire ce qui donne la notion de la matérialité du corps. Que ce corps soit de chair, ou bariolé, ou blanc, ou noir, la notion de sa valeur reste indépendante de sa couleur. Ce principe est donc commun à la peinture et à la sculpture. Tout ce que nous voyons essentiellement d'une statue haut dressée sur une place, et ce qui en importe, c'est son mouvement, son contour et sa valeur ; l'examen des détails (plis de vêtements, etc.) ne peut que détourner notre esprit

de l'ensemble ; c'est-à-dire du mouvement principal du personnage, et par suite, de son âme, de tout ce qu'il incarne.

En sacrifiant tout à ce dessin du mouvement, M. Rodin obéissait donc à une préoccupation de synthèse qui était en même temps de pur réalisme, puisqu'il recherchait capitalement le sursaut instinctif du personnage, sans se préoccuper de le styliser.

Cette double tendance, synthétisation de la figure en la réduisant à sa silhouette et à sa valeur, étude rapide et simultanée du mouvement sous toutes ses faces, M. Rodin la sentit grandir en lui avec les années, et M. Auguste Rodin ne s'est jamais satisfait de cela seul ; visionnaire violent et mystérieux, loin de verser dans un art « littéraire » dont il a horreur, il est pourtant le plus passionné, le plus idéaliste de nos sculpteurs, le plus « intellectuel » au sens profond du terme, etc., c'est dans la facture même, non dans les sujets, qu'il a toujours cherché l'expression des rêves farouches que dément son attitude simple. La luxure fiévreuse de ses amants et de ses sphinges, la souffrance crispée de ses douloureuses esquisses, la carrure effrayante, l'obscur et fruste allure de ses hommes primitifs, tout cela révèle une imagination hallucinée et monstrueuse — si l'on veut bien comprendre ce terme employé faute de tout autre — que contient une nature patiente, tenace et logicienne, et de cet ensemble résulte un génie inusité. M. Rodin devait donc user de son progrès vers le mouvement pour traduire, plus intensément, ses rêves.

Il en vint à penser qu'en *outrant systématiquement* le mode de certaines parties, de celles qui exprimaient le mouvement principal, le personnage ne pourrait que gagner en vitalité, en énergie, en révélation claire de son âme. Il fallait naturellement procéder avec une précaution infinie. Le raisonnement de M. Rodin aboutissait à *la déformation du vrai en vue d'un renforcement de l'expression*. C'est-à-dire en réalité d'une pénétration plus profonde du vrai. La déformation d'une partie, dans le but d'accuser un caractère, nous la connaissons, c'est la caricature. Il fallait donc grandir et outrer certaines parties non isolément, mais dans une relation constante de proportions avec les autres. Mais si cette relation avait été *exactement* proportionnelle partout, on n'eût obtenu qu'une statue plus grande, un *grossissement*, comme on le voit dans les œuvres médiocres et énormes, que leur ambitieux au-



Buste de Dalou.



Frère et Sœur.

teur eût pu faire aussi bien minuscules, et qui ne donnent pas l'impression du grand parce qu'elles sont volumineuses. La relation entre les parties outrées et les autres devait donc être *arbitraire*, et subordonnée à la silhouette totale de l'œuvre. Il s'agissait d'une *amplification raisonnée du modèle*, dans le sens du mouvement, et par suite, de l'âme du personnage. Ajoutons-le d'un mot, par *mouvement* nous n'entendons pas seulement le geste. Il y a mouvement dès qu'il y a vie ; une figure immobile a son mouvement, le repos en est un ; il y a acte dans le fait même du repos.

Lorsque M. Rodin se fut arrêté à ce principe, il aperçut que la statuaire ancienne, celle qui a produit la Porte aux lions de Mycènes, les colosses du Serapeum, les taureaux de Khor-sabad, la Pallas d'Egine, les beaux fragments du Louvre, aussi bien que les personnages des cathédrales gothiques, ne procédait pas autrement. J'y joindrai Donatello, malgré les dires de certains critiques, et c'est aussi contre leurs prévisions que je n'y joindrai pas Michel-Ange. Si Michel-Ange, en effet, semble avoir observé ce principe en créant le type d'homme musclé hors nature et monstrueusement robuste qui peuple la Sixtine, il a conservé invariablement ce type uniforme pour frapper l'imagination et grandir toute son œuvre, mais il n'a point varié les déformations et les amplifications de la forme selon les expressions diverses de ses personnages, dans le but de serrer de plus près la réalité individuelle de leurs mouvements. Tous sont construits de même, au lieu que M. Rodin se propose de modifier continuellement l'application de son idée. Il commença précautionneusement, travaillant sur un morceau déjà exécuté en très fidèles proportions avec le modèle, à ajouter de la glaise au relief, creuser davantage une cavité, à déformer par places ; puis il s'enhardit, se sentit plus satisfait. Les demi-teintes, à ce qu'il remarqua, se faisaient plus douces plus moelleuses, la lumière courait davantage sur les surfaces, la grande silhouette était plus ferme et en même temps moins sèche, moins découpée sur le fond de l'atelier ; l'atmosphère, frôlant ces contours amplifiés, vibrail autour d'eux. Tous les modelés essentiels étaient exprimés à leur vraie place, mais ils concouraient plus intelligemment à l'ensemble, le souci du morceau juxtaposé au morceau voisin disparaissait devant cette grande préoccupation. Autour des plâtres, il n'y avait pas de vides, le rayonnement de la lumière frappant

leurs rondes-bosses, les mêlait par ondes à l'espace environnant. M. Rodin travaille avec une difficulté infinie à observer constamment cette union de ses statues à l'atmosphère ambiante. La réalisation de ces formes simples et synthétiques qui ne pouvaient être belles qu'à condition *de tout contenir sans attirer l'œil sur tout*, lui coûta plus que les escamotages les plus adroits ne coûtent à nombre de sculpteurs.

Ce fut de cet ensemble de notions que résultèrent, enfin, le *Victor Hugo* et le *Balzac*.

Mais dans toutes les œuvres de la maturité de M. Rodin, depuis *les Bourgeois de Calais*, ces notions ne faisaient que se certifier davantage. On peut le voir pleinement par ce buste de Victor Hugo, qui fut le seul document pris sur nature pour l'exécution du monument ; Hugo refusant de poser pour qui que ce fût, avait seulement autorisé l'artiste à vivre près de lui et à l'observer. M. Rodin installa dans l'antichambre du poète une selle et un bloc de terre, et chaque fois qu'à table ou dans la conversation il avait saisi un trait caractéristique, il courait le noter comme il pouvait, en quelques hâtifs coups d'ébauchoir. C'est dans ces conditions incroyables que fut fait ce morceau où se sent déjà l'amplification systématique de la forme, qui préside au monument définitif et y donne à la figure de Victor Hugo cette grandeur indéfinissable, cette majesté géante, tourmentée, hors nature, véritablement imposante, qu'une *reproduction* rigoureuse n'eût jamais atteinte.

Le *Balzac*, objet de tant de controverses, est né de cette inquiétude. En même temps que M. Rodin, plus assuré dans sa route, encouragé par la gloire et le respect de l'élite, se risquait à montrer les œuvres directement régies par ce principe simple et inusité, il leur accolait, pour écarter les accusations faciles de négligence et d'ignorance, ces petits groupes en marbre de son ancienne manière, si parfaits, si savants, si finis pour le babaud comme pour le professionnel habile. C'est ainsi qu'en face du *Balzac* il fit placer le *Baiser*, cette belle chose dont on vit jadis l'esquisse et qui nous revint terminée en marbre. C'était donner une leçon discrète et silencieuse au public, aux confrères et aux critiques, leur montrer l'étape parcourue, les assurer que pour modifier ainsi, à son âge, dans l'état de sa haute situation, tous les principes de son travail, l'artiste avait cédé à des raisons profondes. On ne comprit point la leçon, et l'on sait ce qui en est advenu.



Le Baiser.
(Groupe en bronze.)

M. Rodin, au faite de sa vie, est à la fois célèbre et excommunié, scandalise son temps, et supporte des railleries et des reproches dont tout eût dû le garantir. Si, cependant, on reprend en détail les quelques définitions techniques qui précèdent et dont on voudra bien me pardonner l'aridité indispensable, on n'y trouve qu'une obéissance logique aux lois fondamentales de l'art. M. Besnard, pour ses études systématiques des lumières décomposées a rencontré jadis le même désaveu ; M. Carrière l'encourt pour la simplification de lumière de ses ombreuses figures, dont la forme existe tout juste pour incarner le sentiment. « Devant votre *Victor Hugo*, dit M. Eugène Carrière à M. Rodin, j'ai appris quelque chose. » Et bien des jeunes sculpteurs en ont dit autant, au risque de déconcerter les plus désinvoltes journalistes. Il y a dans l'œuvre de M. Rodin un enseignement que n'offriront jamais les figures de M. Falguière, de M. Mercié, de M. Aubé ou de M. Barrias, ni même l'inénarrable sphinx à la tête de Balzac que M. Marquet de Vasselot montra l'an passé pour notre joie, ni même les beaux morceaux réalistes de M. Dalou, ni même le *Baiser* exposé en face de la statue maudite. Devant les œuvres « finies » un jeune homme ou même un artiste d'élite ne trouverait guère à apprendre ; mais il sort du *Balzac* une complète leçon sur la simplicité du modèle et la subordination franche des détails à la silhouette.

Cette chose « folle, informe, ratée, mystificatrice », est telle que, même si on ne l'aime pas, en se retournant on ne peut plus voir autre chose. Les statues voisines semblent sèches et molles, tout ensemble, découpées à l'emporte-pièce et d'une matière cireuse et ternie ; cette impression ne vient pas de l'expression de Balzac, de son attitude hardie, ni de rien de ce que l'artiste a pu y mettre comme inventions « littéraires », mais uniquement de l'ampleur des formes, de l'importance calculée de deux ou trois saillies essentielles, de la recreation totale de ces formes ou rien n'est moulé sur nature ni copié, où tout est inventé, amplifié, grandi, déformé intentionnellement pour être vu de bas en haut. Toutes les lignes souples ou rigides du corps fuient en perspectives de plans larges et unifiés vers la face tourmentée au-dessus de leur calme, le corps, débarrassé des bras et des jambes si gênants dans toute statue, fait masse et contribue à l'élévation altière de la tête, d'un seul jet. Vu de der-

rière, il a la forme exacte des sarcophages égyptiens ; du coin de gauche, la ligne oblique et une qui va du piédestal à l'épaule s'équilibre par la manche vide de l'autre bras, formant saillie. Trois simples plis ondulent sur la robe de chambre et si on les étudie, on s'aperçoit qu'il serait impossible de les déplacer d'un pouce, ces plis qui semblent ébauchés au hasard, sans compromettre l'équilibre entier. Tout l'ensemble a l'aspect d'un menhir ; c'est une pierre votive offerte à un génie par un autre, un témoignage minéral sombre et fruste, soulevé et figé comme un bloc de lave, d'où surgit le masque railleur et terrible à la crinière léonine, à la moustache courte, aux yeux enfoncés et révélateurs. Ce corps drapé d'un peignoir soi-disant informe, M. Rodin, le sait-on ? l'a sculpté et avec une patiente ténacité avant de l'envelopper de quelques plis de plâtre qui le voilent sans l'anéantir. Et pour qui s'étonne de la tête, du cou de taureau, il suffit de consulter les daguerréotypes connus, celui, par exemple, si extraordinaire, où Balzac est en bras de chemise, avec une bretelle, et que possédait Stéphane Mallarmé, ou de se rappeler le saisissant portrait qu'en traçait Lamartine : « C'était, dit-il, la figure d'un élément, grosse tête, cheveux épars sur son collet et ses joues comme une crinière que le ciseau n'émondait jamais, très obtus, œil de flamme, corps colossal : il était gros, épais, carré par la base et les épaules, beaucoup de l'ampleur de Mirabeau, mais nulle lourdeur ; il y avait tant d'âme, qu'elle portait cela légèrement, ce poids semblait lui donner de la force et non lui en retirer. Ses bras courts gesticulaient avec aisance... » N'est-ce pas toute la statue de M. Rodin, cette « figure d'un élément » ? Au surplus, on ne fait pas le portrait d'un grand homme, on l'interprète, même l'ayant pour modèle, à moins de n'être qu'un copiste inconscient et banalement adroit qui reproduirait la tête d'un sot avec même patience, à plus forte raison, en cas d'effigie posthume, l'artiste doit-il n'apporter aux documents qu'une place minime dans son inspiration. Le *Balzac* conçu par M. Rodin, voilà ce qu'est cette statue, et non pas Balzac, dont, au fond, nul de nous ne sait rien. Ce n'est pas le *Condottiere* du Louvre qui nous intéresse, mais Antonello de Messine, ce n'est pas le *Colleone*, mais son auteur, et il en sera toujours ainsi. Ces exposés, déduits d'une conversation serrée, je laissais Rodin

m'en donner la substance par sa parole calme, tranquille, dans l'atelier baigné des lueurs du crépuscule. L'artiste, pour appuyer ses dires, me montrait un buste, encore inconnu, de M. Rochefort, d'une vigueur extraordinaire, un masque de jeune femme, une figure violente et tragique d'*Iris* nue, destinée au second monument de Victor Hugo, pour le Panthéon, des dessins d'un seul trait, lavés d'une aquarelle légère et synthétisant des mouvements rapides. Et peu à peu, je retrouvais, sous ces œuvres modernes, l'allure formidable, massive, surhumaine des beaux morceaux grecs primitifs. Le peuple des damnés, figés, se tordait en théories douloureuses sur les hautes *Portes de l'Enfer*, la nuit allait tomber. — Je crois être dans le vrai, disait posément le créateur. Quand on a emporté mon groupe du *Baiser*, il a passé devant le *Balzac* que j'avais laissé exprès dans la cour pour bien le voir sur le fond du ciel libre ; je n'étais pas mécontent de la vigueur simplifiée de mon marbre. Quand il a passé, pourtant, j'ai eu la sensation qu'il était mou, qu'il tombait devant l'autre, comme le torse célèbre de Michel-Ange devant les beaux antiques, et j'ai senti, dans mon âme, que j'avais raison, fussé-je seul contre tous. Mes modelés essentiels y sont, quoi qu'on dise, et ils y seraient moins si je finissais davantage en apparence. Quant à polir et à repolir des doigts de pieds ou des boucles de cheveux, cela n'a aucun intérêt à mes yeux, cela compromet l'idée centrale, la grande ligne, l'âme de ce que j'ai voulu, et je n'ai rien de plus à dire là-dessus au public. Ici s'arrête la démarcation entre lui et moi, entre la foi qu'il doit me garder et les concessions que je ne dois pas lui faire.

Et d'un geste discret, d'une nuance de la voix, M. Auguste Rodin, écartait les railleries, la malveillance, les conseils inutiles, « les avertissements charitables », tout le vain murmure qui rôde autour des œuvres surprenantes et des consciences supérieures. Il s'isolait dans sa force solitaire, l'homme comme l'œuvre donnant une leçon de volonté et de vie.

Cette tentative pour tirer la sculpture contemporaine de l'adresse banale, du honteux moulage sur nature, pour la ramener brusquement et d'un seul coup, aux grandes simplifications de l'antiquité et du moyen âge, il fallait un homme d'autorité comme M. Rodin pour l'oser et pour prêcher l'exemple. Nous avons peu de sculpteurs remarquables, si beau-

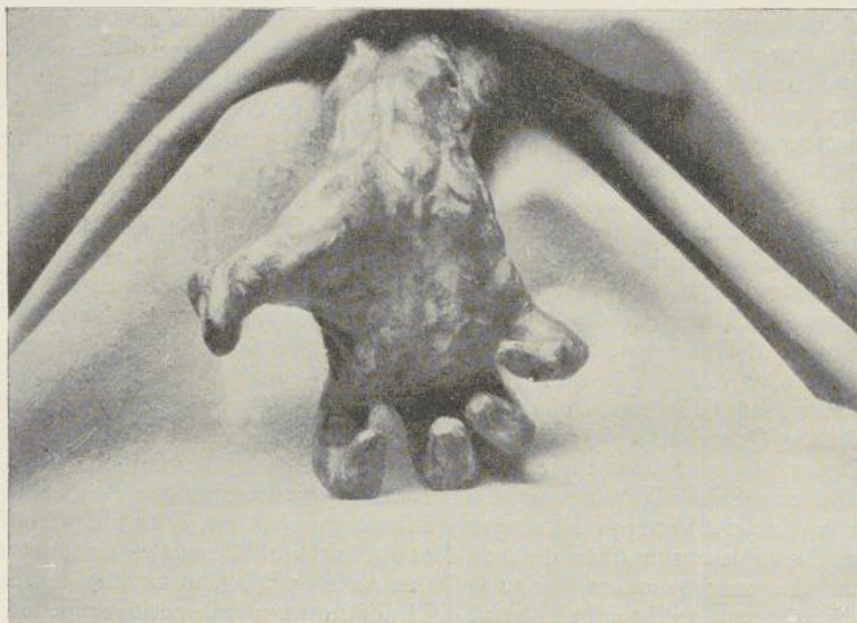
coup sont remarqués : Bartholomé, et M. Dampy parmi les consacrés, demeurent seuls avec M. Dalou, et peut-être parfois M. Injalbert. Le reste est praticiens et habiles faiseurs. La sculpture française est en déchéance : M. Rodin est de la race des Rude, des Carpeaux et des Barye.

Les jeunes gens le comprennent : quelques-uns, les meilleurs, le suivront dans la voie audacieuse. M^{lle} Claudel, M. Alexandre Charpentier, M. Baffier, M. Desbois. M. Pierre Roche, M. Bourdelle ont fait leurs preuves et sont l'espoir le plus sûr du relèvement de leur art, avec des tempéraments très variés ; M^{lle} Claudel, tragique et fiévreuse, M. Charpentier, énergique et industriel ; M. Baffier, naïvement expressif ; M. Desbois, décoratif et abondant ; M. Bourdelle, incisif et sobre ; M. Pierre Roche, étonnamment subtil, prenant, délicat et hardi. Il faut y joindre, quoique Belge, M. Georges Minne qui n'est pas à son rang dans l'opinion et qui suit, seul à Bruxelles, une autre tradition que celle de M. Constantin Meunier ou de M. Jef Lambeaux. Ce petit groupe le fortifiera : l'essentiel était de concentrer les conversations d'atelier, les recherches individuelles, sur une œuvre synthétique exposée résolument en plein salon, posant franchement la question, ce que l'*Argenteuil*, l'*Olympia*, le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, les expositions de M. Claude Monet, la première de *Tannhauser*, ont fait pour l'impressionnisme et le drame lyrique, le *Balzac* de M. Rodin le fait pour la sculpture amplifiée. Quelle que soit l'issue de la tentative, l'honneur considérable revient à M. Rodin d'avoir, au nom d'une conviction nouvelle, remis en jeu sa gloire, son intérêt, son œuvre au milieu d'une vie magnifiquement assise et de recommencer la lutte contre l'opinion. C'est un exemple rare et beau donné à ceux qui n'osent point, par un maître qui osa toujours.

CAMILLE MAUCLAIR.

(Extrait de la *Revue des Revues*.)



*Main d'expression.*

LES MAINS CHEZ RODIN

VERLAINE, entre autres trouvailles, est le poète des mains. C'est lui qui les introduisit dans l'art sonore, les mains délicates et tendres qui, posées sur le front du malade, rafraîchissent, les petites mains qui font tant de bien et tant de mal d'une même caresse qui finit en coup de griffe, et les mains terribles et brutales, les siennes, les longues, maigres, grises, avec des poils rêches qui, certain soir de vision pénétrante et fixe, lui firent mal, ces mains qu'il vit à sa droite et à sa gauche comme détachées de lui, agitant hors lui des projets sinistres dont il n'avait point la confiance, qu'il percevait à leur air crispé. Ceux qui, depuis lui, ont parlé des mains, en vers, n'ont fait que broder des variations dues au thème qu'il avait, en le posant, presque épuisé. — Rodin est le sculpteur des mains, des mains furieuses, crispées, cabrées, damnées. En voici qui se tordent comme pour saisir le vide, le ramasser et le pétrir, en faire comme une boule de neige et de guignon à jeter sur le passant heureux; en voici une formidable, qui rampe, violente, sillonnée de crevasses, avec un mouvement forcé de tentacules, avec un mouvement comme d'une bête forcée, éclopée, marchant encore vers un invisible

ennemi sur des moignons sanglants ; en voici une qui s'écrase sur une surface lisse et vide, d'une pesée décidée, d'un agrippement inutile, les doigts glissant sur le vague comme l'argument d'innocence sur la cervelle du bourreau. Une autre semble encore tordue d'un violent effort pour retenir de l'or, une femme,



Main d'expression.

une vérité, renoncer et laisser s'envoler la bulle irisée, et souffrir et tremuler encore de l'effort qui la contracte.

Les mains du grand sculpteur sont présentes et vivantes comme les mains du poète Verlaine ; ce sont des mains tristes, furieuses et lasses, pleines d'énergie ou tassées de fatigue, des mains d'étreigneur de chimères ou de passions, mains d'héroïsme ou mains de vice.

GUSTAVE KAHN.

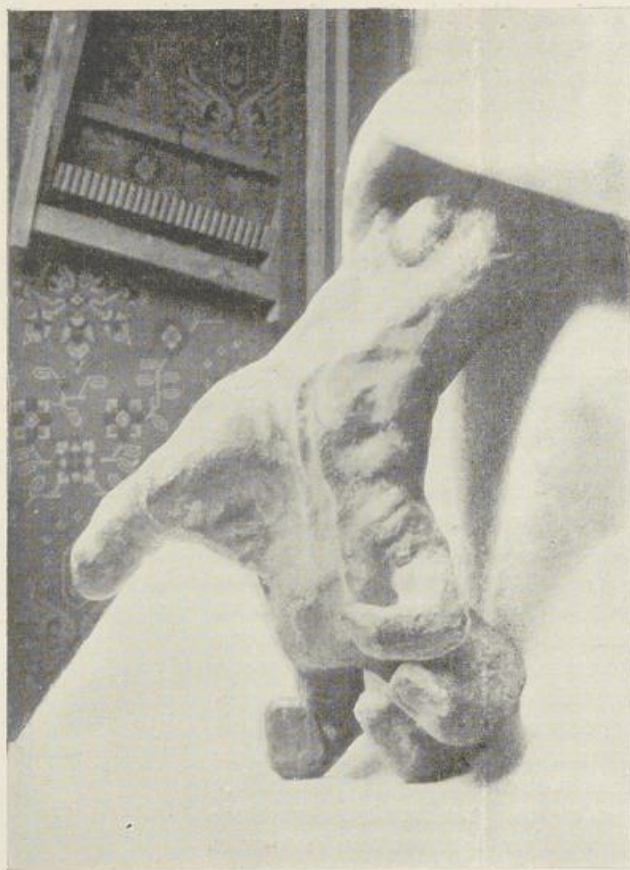


Mains d'expression.

RODIN

AUGUSTE Rodin ! Il semble, ce Nom, tant il est devenu significatif, lui-même constituer le plus bel hommage qu'on puisse rendre à l'homme qui le porte. Il n'en est pas de plus glorieux, à cette heure. Il appartient à la catégorie des noms infiniment rares à toutes les époques, en lesquels se synthétise et comme se cristallise ce qui persiste d'éternel dans l'homme en dépit du temps, ce qui relie entre eux les siècles. De tels noms nous rassurent comme d'éclatantes démonstrations de notre immortalité ; ce sont de précieux messages que nous nous honorons encore d'adresser à l'avenir, — et ce sont des mots d'ordre, des mots de ralliement, on peut les jeter en défi aux minutes de lassitude, — une vertu réconfortante émane d'eux. On peut les prononcer devant un inconnu, ils font de la lumière, et deux membres de cette grande famille dispersée des vrais artistes, d'où qu'ils viennent, se reconnaîtront certainement et tout de suite à la façon dont l'un aura dit et dont l'autre aura écouté le nom de Rodin.

*
* * *



Main d'expression.

L'œuvre de Rodin est une œuvre à la fois de révolte et de piété.

Révolte sereine et piété ardente.

Il s'est affranchi, il a libéré son art de mille sujétions artificielles, mais très fortes, qui représentent, par une transposition rigoureusement exacte, la correspondance du mensonge social au mensonge académique, — car, de même que la société actuelle fonde sur des principes inhumains les relations des hommes, l'École astreint à des lois factices l'étude de la Nature.

Cette fiction stérile de règles fixant la somme des attitudes belles et de recettes en permettant la reproduction, Rodin l'a détruite. Il a deviné, par l'étude il s'est convaincu, par ses œuvres il enseigne que la Nature tout entière, partout et toujours, est belle.

— Mais : « Elle seulement », ajoute-t-il.

Maitresse unique, maitresse absolue. — Maitresse, toutefois, dans les deux sens du mot :

la Reine, aussi l'Amante. L'artiste lui obéit avec volupté et la possède avec religion. Il n'accepte d'ordres et de conseils que d'elle, mais il veut aussi qu'elle lui livre tous ses secrets ; et si, aux heures de contemplation, il la vénère avec une sorte de mysticisme extatique, aux heures d'étude, d'action, il l'attaque, il la pénètre, il l'étreint avec l'ivresse de l'amour triomphant ; tous les secrets que la maitresse a laissé surprendre au contemplateur, le réalisateur en abuse pour vaincre, et même sa caresse est celle d'un conquérant.

Cette extraordinaire sensualité spirituelle a été notée bien souvent ; c'est Jean Dolent qui l'a le plus vivement définie :

« Rodin, dit-il, c'est l'esprit en rut. »

L'art de Rodin — dont le groupe du *Baiser*, le monument d'Hugo et la statue de Balzac signalent assez justement la progression constante et les phases successives — rejoint Il

passé, en déduit les leçons les plus précieuses pour l'avenir, et clôt le cycle pour le rouvrir. Il est, cet art, moderne essentiellement, étant à la fois très réaliste et très mystique, très païen et très chrétien, c'est-à-dire humain, avec la dualité de la nature humaine. Point d'art plus sensuel : voyez ses faunes et ses nymphes, ses striges et ses sphinges, ses couples d'amoureuses, mais point d'art plus intellectuel : voyez son *Penseur*, voyez le monument d'Hugo, voyez ses nombreux bustes d'écrivains et d'artistes. Et, sensuel ou intellectuel, qu'il fouille la chair ou l'âme, qu'il griffe du frisson de la luxure les seins tendus, les croupes frémissantes, ou qu'il accoude sa songerie au bord de ce spectacle pathétique dont la douleur et le désir sont les acteurs éternels, il impose victorieusement à qui sait voir, l'impression d'une magnifique et invincible Unité.

Il l'affirme, cette unité, jusque dans les tentatives les plus diverses et à travers un développement que rien n'arrête, que même l'avertissement des années paraît affermir et activer encore. Vous la retrouverez dans ses dessins au trait comme dans ses pointes sèches, comme dans sa sculpture la plus poussée. Elle persiste et se joue dans cette universalité qu'il partage avec tous les grands artistes, et qui lui permet de faire sienne toute technique, de comprendre tous les arts par le simple effort d'une transposition.

Naturellement, son influence sur ce temps est considérable. C'est celle d'un bienfaiteur. Bien des choses dateront de Rodin, toutes positives, fécondes. Ce n'est pas seulement la sculpture qu'il aura renouvelée ; le peintre apprend beaucoup, le poète aussi, en étudiant l'œuvre de ce sculpteur. L'amour et le sens de la Vie s'exaltent et se purifient à son contact.

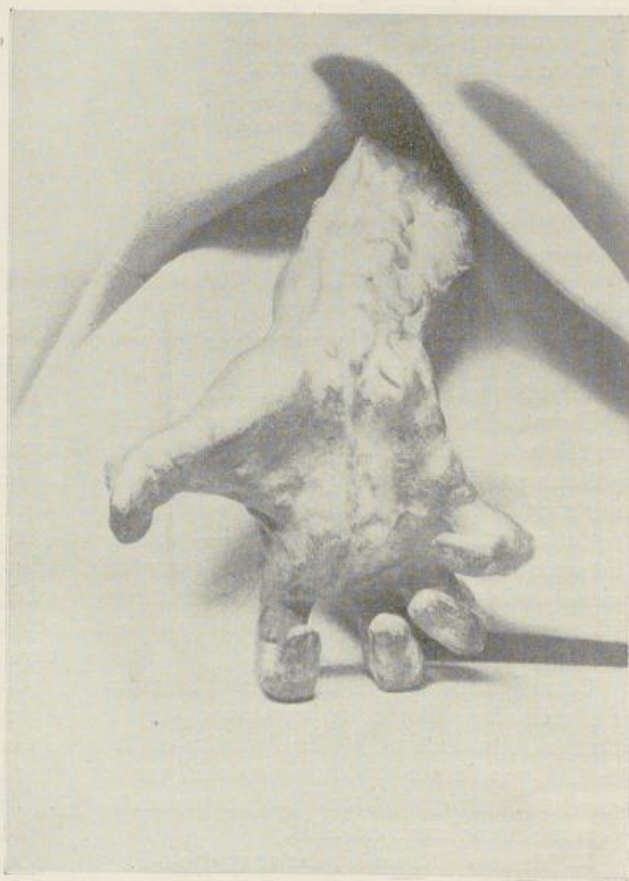
Et, dans l'atmosphère généreuse qu'on respire autour de ce confident de la Nature, l'artiste et le poète se persuadent qu'il n'y a pas deux vérités, comme il n'y a qu'un art, que l'unité est au terme comme à l'origine de tout. L'art proclame que la Forme est une et la Philosophie démontre que la Substance est une ; ainsi, des analogies rayonnantes rejoignent, sans les confondre, le domaine de la

raison à celui de la sensibilité... et de l'excellent statuaire « serait de la philosophie bien faite ».

Si un mouvement nouveau, *collectif* — le désirable ! — s'affirme dans les pensées, puis dans les œuvres des poètes, des artistes, qui tende à réconcilier la Vie et la Beauté divorcées par l'erreur d'un faux semblant de civilisation et d'une réalité de barbarie, — ce mouvement vérifiera ses certitudes selon la mesure où il sera en harmonie avec les doctrines et, à l'exemple de ce Précurseur, il nous a donné le signal et, de par l'autorité du génie, l'ordre du *retour à la Nature*, aux principes certains et oubliés. L'avenir nous appartiendra dans la mesure, dis-je, où nous aurons compris ce signal, cet ordre, — dans la mesure aussi où nous aurons aimé celui qui nous les donna.

CHARLES MORICE.

Extrait de "Rodin", conférence par Charles Morice — H. Floury, éditeur.)



Main d'expression.

AUGUSTE RODIN

I

Le statuaire Auguste Rodin, dont le nom est désormais incontesté et célébré, n'a pas toujours connu cette rumeur d'hommage et cet empressement de l'éloge. Outre que ses débuts ont été longtemps retardés par la nécessité de vivre, par l'obligation de rechercher et d'accepter les travaux quelconques à façonner au goût du jour, rapportant à peine des appointements de bureaucrate ou des semaines d'ouvrier, ces débuts même ont été l'objet d'hostilités singulières.

La première apparition d'une œuvre de l'artiste au Salon a soulevé, quelques-uns s'en souviennent, une accusation de moulage sur nature qui restera certainement dans l'histoire de l'art de ce temps comme une anecdote invraisemblable et baroque. Mais chaque chose doit venir à son heure. Il sera bien temps, quelques pages plus loin, dans la rapide biographie qui sera faite de Rodin, de rappeler cet incident caractéristique. Puisque aujourd'hui le sculpteur est accepté et honoré, puisqu'il est monté au plateau où l'air vif de l'indépendance donne un espoir nouveau et une force nouvelle, puisqu'on l'a fêté en discours de jour de l'an et en toasts de banquets, il faut satisfaire tout de suite la curiosité de ceux qui connaissent le nom, qui s'enquêtent du tapage et qui veulent savoir l'aspect et la signification de l'œuvre.

Mieux vaut donc introduire brusquement celui qui désire regarder et juger, auprès de l'homme et des figures qu'il a créées.

On longe la rue de l'Université, à travers les longs boulevards et les larges avenues qui s'entrecroisent et se parallélisent autour des Invalides. C'est la rue à grands hôtels, à vieux arbres, à petites maisons tranquilles, à façades anglaises, à jardinets que connaît tout Parisien coureur de Paris. Vers la fin, proche le Champ-de-Mars, dans le voisinage provisoire de la tour Eiffel, la physiologie change un peu. De grands murs, des pans vitrés entrevus dans les cours, des boutiques de marchands de vin, peintes du rouge particulier que l'on sait, et où doivent se prendre des repas pressés de travailleurs, tout peut annoncer à l'observateur au courant un quartier de sculpteurs et de peintres. On pourrait les nommer, en effet, tous

ceux qui arrivent ici le matin, ponctuels et affairés, et qui y séjournent jusqu'au soir. Ce serait une des longues listes de l'annuaire artistique du Salon et des expositions particulières qu'il faudrait inscrire au cours de cette promenade. Mais voici le numéro 182.

Une grande porte cochère, semblable à la porte charretière d'une ferme. Une immense cour aux pavés moussus, aux coins herbus. Des enfants qui jouent à un jeu bruyant, et pourtant à peine entendu dans l'espace, et qui fait mieux constater le silence. Au-dessus d'un mur, de hautes frondai-



Ève. Photographie Druet®.

* Nous tenons à réparer ici un grave oubli. Si nous avons pu reproduire, en ces fascicules, l'œuvre de Rodin dans des conditions de beauté qui n'ont pas encore été égalées, nous le devons à l'obligeance de M. DRUET, qui a mis à notre disposition ses admirables photographies. Nous l'en remercions vivement.

N. D. L. D.

sons projetant une ombre de parc sur l'endroit tranquille. Et partout des blocs aux formes d'hexaèdres et de parallélépipèdes, des blocs massifs, allongés, debout, couchés, évoquent, le jour, un chantier de tailleurs de pierre, et le soir au crépuscule violet et rose, dans l'ombre indistincte, une lande parsemée de pierres levées. C'est ici le dépôt des marbres, l'amas de belles pierres froides et blanches, aux cassures brillantes, aux veines bleu-tées. Dans les blocs lourds dorment les statues inconnues dont le ciseau, demain, va désempriçonner les jambes, délier les bras, délayer le torse, éparpiller la chevelure, entr'ouvrir la bouche, soulever les paupières sur les yeux morts qui vont vivre.

En face de ce champ de pierres, de ce magasin en plein air où s'entassent les matériaux, les portes des ateliers s'ouvrent, ou plutôt restent fermées. Ceux qui se gisent là, dans ces pièces de rez-de-chaussée à baies vitrées, à hauts plafonds, sont jaloux de leur temps et ennemis de certains visiteurs. L'huis peut garder, sous les frappelements et devant les appels, son rébarbatif visage de bois. Lettre J. C'est là. La clef grince et la porte bâille. Aucun des modèles préférés du sculpteur ne fait effort de muscles, ne dresse une statue de chair tressaillante. Rodin est seul, travaillant à assembler des groupes, cherchant des arrangements et des harmonies. Regardez l'homme et comprenez l'œuvre.

L'homme, il est là devant vous, les vêtements tachés de plâtre, les mains poissées de terre glaise. Il est petit, trapu et tranquille. Tous les traits du visage apparaissent à la fois, car tous ils sont caractéristiques. Entre les cheveux coupés courts et la longue barbe qui descend à flots blancs sur la poitrine, un visage fin, passant du distrait au soucieux, et du soucieux au souriant, se masque de préoccupations et s'éclaire de joie paisible et de sérénité silencieuse. Le front, un peu mystique et vaguement ogival, mais très étendu et bien bossué, et fait pour enclorre et pour sceller des pensées nombreuses. Le nez droit achève un profil comme les profils de moines sculptés aux portails des cathédrales. Mais ce moine paternel et subtil est armé de volonté, hanté dans sa cellule d'artiste par les inquiétudes et aussi par les certitudes modernes. Le regard et la voix sont dans un accord rare, regard aigu et brillant, qui rassemble la lumière et la couleur bleu pâle de l'œil, voix douce, intime, pénétrante avec un étonnement bon enfant et un rien de causticité toujours présent dans le rire.

II

Le récit des événements humains qui interviennent dans la destinée d'un artiste n'a pas besoin d'être détaillé trop tôt, à la façon d'un roman. Sans doute il est intéressant, par-dessus tout, de connaître comment les êtres rares ont senti, aimé, haï, souffert. Mais qui pénétrera réellement le secret de ces cœurs et de ces cervelles? Les seules

confidences définitives et irrécusables sont les confidences confiées à des lettres bavardes ou aux Mémoires intimes qui prendront un jour le son d'une voix d'outre-tombe.

On ne doit donc trouver ici, et on n'y trouvera, en effet, autour de quelques dates, de quelques noms, qu'une biographie où les événements sont d'œuvres, où les sentiments, les passions, les joies, les ennuis, les crises morales, sont représentés par des conceptions plastiques, par des lignes et par des modèles.

Rodin est né à Paris en 1840. Ceci pour fixer l'âge de l'homme et son origine ethnographique. Pour l'origine artistique, on trouvera, si l'on ouvre les livrets officiels des Salons : « Élève de Barry et de Carrier-Belleuse. » Origine contradictoire qui pourrait être souvent constatée au cours d'une étude des genres et des personnes modernes. Mais il faut bien écrire quelque chose sur les catalogues. La vérité vraie, c'est que Rodin fut très peu, dans la stricte acception du mot, l'élève de Barye, et qu'il ne fut pas du tout l'élève de Carrier-Belleuse.

Il passa dans le sous-sol du Muséum, où Barye faisait son cours presque silencieux. Il reçut là, avec nombre de jeunes gens, l'enseignement muet de quelques sculptures et de quelques anatomies, ponctué par quelques phrases rares, par quelques observations pratiques. Hélas! les auditeurs peu préparés, très distraits, n'entendirent pas distinctement rugir la ménagerie de bronze, ni bramer les cerfs plaintifs, ni cavalcader les lourds chevaux des hommes de guerre. Pas plus qu'ils n'entendaient, ils ne voyaient se glisser et bondir les félins, s'enrouler les boas musclés, trembler les fines pattes des gazelles, se dandiner les pachydermes. La plupart de ces disciples intermittents en sont restés sur leur absence d'impression, ils n'ont recouvré ni leurs yeux, ni leurs oreilles. Rodin, lui, aujourd'hui, voit et entend, et s'il n'était guère l'élève de Barye, il l'est devenu!

Avec Carrier-Belleuse, les relations furent plus précises et toutes différentes. Il n'y eut pas un maître et un élève, mais un patron et un employé. Pendant six années, Rodin vint dans cet atelier dont sont sorties tant de figures d'une grâce facile, tant d'arabesques d'usage décoratif. La part de travail du débutant fut sans doute considérable, mais jamais elle ne sera revendiquée, et il n'y a pas à rechercher davantage la part d'invention et de réalisation qui revient à chacun. Si Rodin reçut quelque chose, peut-être un peu de cette habileté de doigts qui fut excessive chez Carrier, il donna sans doute beaucoup en échange. Si Rodin ne fut qu'une sorte de praticien résigné à attendre son tour de reproduction, Carrier peut se vanter d'avoir eu à son service un praticien distingué.

Cela se passait entre 1864 et 1870. De 1871 à 1877, il y eut collaboration avec un artiste belge du nom de Van Rasbourg. Les curieux qui passeront à Bruxelles pourront essayer de reconnaître,



Balzac.

parmi les grosses sculptures extérieures et les cariatides intérieures de la Bourse, celles qui peuvent être portées à l'actif de Rodin. Ce que celui-ci, d'ailleurs, se rappelle le mieux de ce temps, où il s'appropriait la pratique d'un métier avant de se formuler à lui-même la conception de son art, c'est l'heureuse solitude où il pouvait se réfugier après les heures données au travail forcé. Il respire encore avec ivresse l'air de liberté qui l'enveloppait pendant ses promenades et ses marches, il revoit les lumières et les végétations des saisons différentes, les champs colorés, les javelles pâles, il sent encore sur ses paupières les fines pluies incessantes qui sont toujours, dans ces contrées du Nord, coupées de canaux et voisines de la mer, en suspension dans l'atmosphère.

C'est pendant ces courses, ces jours de réflexion, ces rêveries devant les monuments, cette existence concentrée que l'homme s'est blotti en sa pensée, que l'artiste a pris son goût de travail indépendant et fort, dans l'atelier fermé, comme au milieu de la nature où courent tous les souffles, où passent toutes formes.

Désormais, les essais individuels vont être poursuivis d'une main qui tâtonne, qui hésite, puis qui brutalise, qui tout à coup se décide à préciser un mouvement, à fixer une expression. Dès 1864, une première tentative accusait une personnalité, ce masque énergique et bizarre, figure rencontrée et qui avait sollicité l'artiste, connue sous le nom de *l'Homme au nez cassé*. C'est seulement en 1877 que la figure de *l'Age d'airain* est envoyée au Salon.

Alors, devant l'exactitude de certaines parties du corps, il se produit au jury l'accusation, qui n'est jamais produite alors qu'elle pourrait l'être si fréquemment, l'accusation, bientôt ébruitée, d'avoir moulé sur nature ce corps si réel. Le consciencieux travailleur se révolte. Une commission officielle examine, compare, et finalement conclut à un emploi au moins partiel du moulage. Il faut l'entêtement confraternel, le témoignage artistique, obstinément réitéré, de M. Paul Dubois, il faut les enquêtes de sculpteurs examinant les études premières de Rodin pour faire reconnaître à la direction des beaux-arts l'honnêteté de l'artiste. Comme compensation, en 1880, une médaille de 3^e classe

est décernée à l'*Age d'airain* revenu au Salon, et la statue, de si fine armature, achetée par l'État, est placée dans le jardin du Luxembourg.

Les inspecteurs administratifs n'avaient donc pas bien regardé cet *Age d'airain*. Ils n'avaient donc pas regardé non plus, dans l'atelier de la rue des Fourneaux, le *Saint Jean prêchant* exposé plus tard, un anachorète maigre et robuste, d'une musculature ravagée et solide, debout sur des pieds durcis par la marche, dressant un torse nouveau habitué à la dure, faisant un geste de prêcheur entêté, levant la face illuminée et béante des mystiques et des colères. Le moulage sur nature ne donne jamais cette impression de la vie, il ne produit que visages affadés, membres affaîssés, sans ressort et sans circulation, il n'est que l'image inerte, qu'on a voulu perpétuer, de la mort conventionnelle acceptée par le modèle moulé.

Le *Saint Jean*, en bronze, est exposé au Salon de 1882, en même temps qu'une autre figure, la *Création de l'Homme*. Et les années suivantes, jusqu'en 1885, Rodin montre, dans la nef du palais de l'Industrie, les bustes de Jean-Paul Laurens, de Carrier-Belleuse, de Victor Hugo, de Dalou, d'Antonin Proust.

III

La nomenclature est anticipée. Pour observer dans cette étude, un semblant de chronologie, il faut ici s'arrêter au fait important qui domine jusqu'à ce jour la carrière artistique de Rodin, la conception et l'exécution de la Porte destinée au musée des Arts décoratifs. La querelle cherchée à l'*Age d'airain* n'a pas été sans susciter une émotion, sans faire naître des défenseurs à l'accusé. L'originalité du talent nouveau fut découverte et affirmée par quelques journalistes. D'autres vinrent à la suite. Le rôle de M. Paul Dubois a été dit. M. Turquet fit la commande. Que grâces lui en soient rendues.

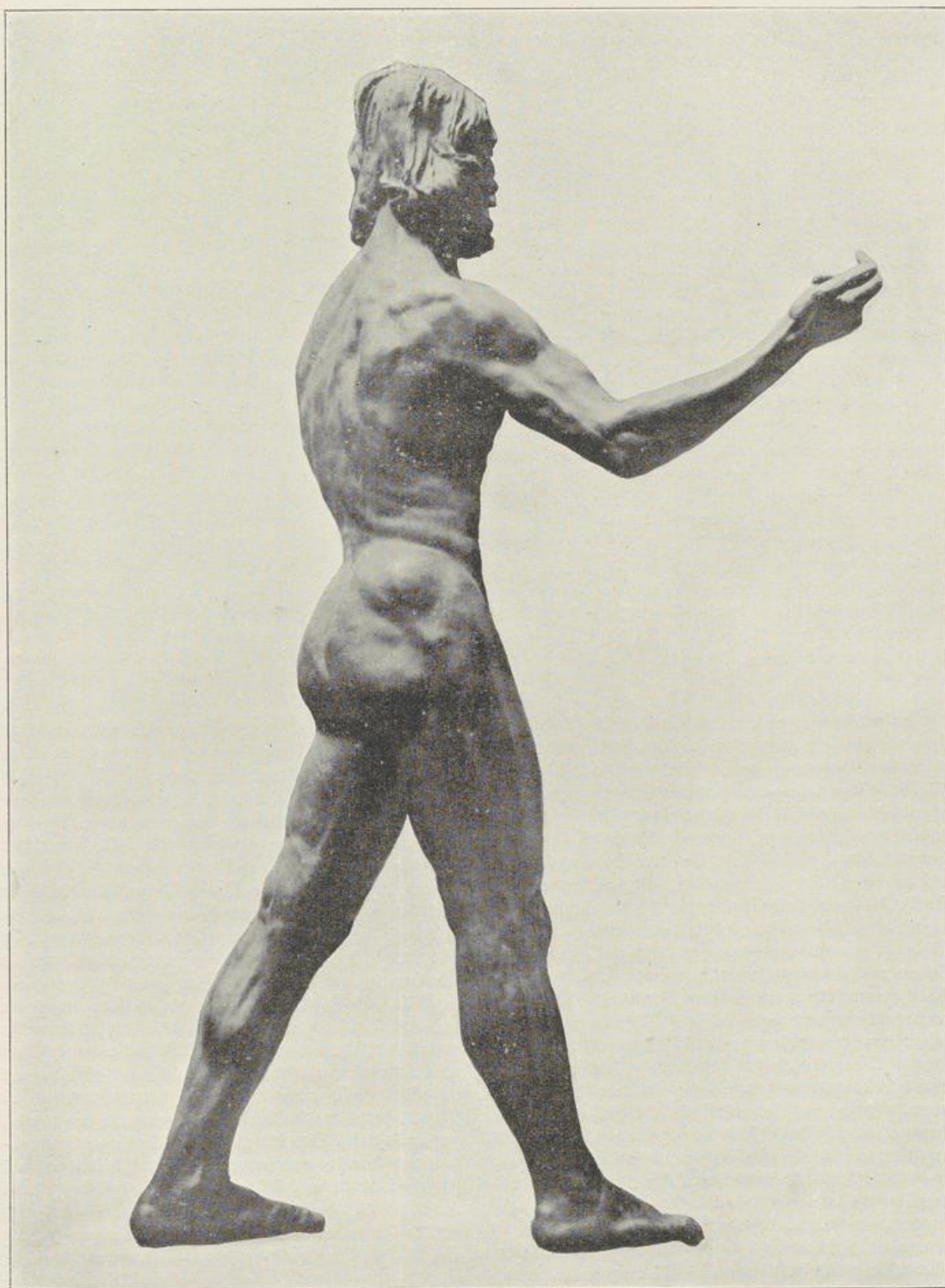
La Porte, haute de six mètres, est debout dans cet atelier de la rue de l'Université, où Rodin vient d'être aperçu dans l'intimité de son travail et la familiarité de son accueil. Elle est debout, et elle est disséminée. Les statues du sommet, certains groupes des panneaux, les montants, des bas-reliefs, sont placés. Mais partout, dans la vaste salle, sur les selles, sur les étagères, sur le canapé, sur les chaises, sur le sol, les statuette de toutes les dimensions sont éparses, faces levées, bras tordus, jambes crispées, pêle-mêle, au hasard, couchées ou debout, donnant l'impression d'un vivant cimetière. C'est une foule, une foule muette et éloquente, qu'il faudrait regarder, individu par individu, comme on feuillette et lit un livre s'arrêtant aux pages, aux alinéas, aux phrases, aux mots.

C'est en effet l'équivalent d'un livre profond, c'est une œuvre de grande observation et de haute

méthaphysique que ce répertoire prodigieux, qui doit réunir la complexe multitude des passions et des vices, évoquée par un geste, par une attitude, par une inclination de tête, par une expression de visage. Le sujet adopté et qui donnera son nom à la Porte, cet Enfer du Dante où s'est arrêtée la rêverie du lecteur avant le choix du statuaire, n'a été que le cadre nécessaire, ou plutôt le thème humain pouvant admettre une représentation tragique et complexe de la nature et de la vie. La *Porte de l'Enfer*, c'est l'assemblage, dans une action mouvementée, des instincts, des fatalités, des désirs, des désespérances, de tout ce qui crie et qui gémit en l'homme. Le poème du gibelin n'a conservé aucune couleur locale, a perdu toute sa signification florentine, il a été, pour ainsi dire, dénudé, exprimé dans sa signification synthétique, comme un recueil des aspects non changeants de l'humanité de tous les pays et de tous les temps.

Non terminée, la Porte ne peut encore être complètement décrite. Les épisodes ne seraient pas racontés dans un ordre définitif, puisque les grandioses linéaments ont des solutions de continuité, et que le sculpteur en est à compléter l'arrangement de sa tâche. Le cadre du poème sculpté est seul exécuté et agencé. Toutefois, pour dire les divisions principales, en commençant par les parties qui avoisinent le sol, il faut observer d'abord que les deux bas-reliefs au dessus desquels s'étage la composition présentent à leurs centres d'inoubliables masques par lesquels parle la Douleur, des visages contractés, prêts à pleurer, aux fronts creusés par des soucis à demeure. Autour de ces masques, une course de femmes, de satyres et de centaures, où des grâces fuyantes se mêlent à des virilités animales.

Sur les deux montants, c'est une ascension de figures resserrées dans l'étroit espace, allongées, fluides, avec des parties sortantes de haut-relief. Ce sont les douces amoureuses, les heureuses criminelles des joies illicites, les amants réunis dans la souffrance, et les vieilles momifiées, à peine vivantes d'un dernier souffle de vie, et les enfants inconscients, à peine nés et déjà marqués du mal de vivre, faisant effort pour voir de leurs yeux aveugles, dans les limbes où s'agitent leurs ombres chétives. Tout en haut, au-dessus du fronton, trois hommes dressent au sommet de l'œuvre un équivalent animé de l'inscription dantesque : *Lasciate ogni speranza*. Ils s'appuient l'un sur l'autre, se penchent dans des attitudes de désolation, leurs bras tendus et rassemblés vers le même point, leurs doigts indicateurs rapprochés, exprimant le certain et l'irréparable. Au-dessous d'eux, en avant des foules remuantes qui constituent le premier cercle de l'enfer, un Dante, ou plutôt le Poète, nu, n'ayant aucun des signes qui font reconnaître une époque ou une nationalité, médite, mais à la façon d'un homme d'action au repos. Ses membres sont faits pour la marche et pour la lutte, son visage inquiet



Photographie Druet.

Le Saint Jean.

et vaillant, en proie à la crispation de l'idée fixe, reflète et répercute toutes les pitiés, toutes les indignations, toutes les passions qui excitent le sonneur jusqu'à l'enthousiasme, qui l'émouvant jusqu'à la lamentation.

La réflexion du rêveur peut être en effet étendue et profonde, car voici, à ses pieds, sous ses regards, le tournoiement vertigineux, la chute dans l'espace et le rampement sur le sol, de toute une pauvre humanité obstinée à vivre et à souffrir, meurtrie, blessée dans sa chair et attristée dans son âme, criant ses douleurs, ricanant dans les pleurs et chantant ses inquiétudes haletantes, ses jouissances malades, ses douleurs extasiées.

A travers des pierres de chaos, sur des fonds embrasés, des corps s'enlacent, se quittent, se rejoignent, des mains agrippent comme pour déchirer, des bouches aspirent comme pour mordre, des femmes courent, les seins gonflés, la croupe impatiente, les désirs équivoques et les passions désolées frissonnent sous les invisibles coups de fouet du rut animal, ou retombent, navrés, pleurant l'attente stérile d'un plus grand plaisir, voulu et introuvable.

Admirables panneaux! Dans leurs cadres s'inscriront à jamais les misères charnelles et les sacrifices silencieux des damnés de l'amour, des avides d'ambition, des chercheurs d'idéal, les symboles lamentables et cruels des fatalités physiologiques et des vains vouloirs de l'esprit.

IV

Ce n'est là qu'une constatation rapide de vision humaine et d'amère poésie. La signification qui reste et l'impression qu'on emporte de la contemplation d'une telle œuvre se résolvent en un jugement désolé de l'agitation des vivants, en un amour passionné de l'élégance et de la force des corps, de l'expression des visages et des mouvements.

Il ne faut pas l'oublier, et d'ailleurs il est impossible de l'oublier un seul instant, le voyant est un statuaire, et la forme chez lui naît en même temps que l'idée, et peut-être même avant l'idée. Gavarni, qui fut en même temps qu'un dessinateur, un amateur de passions et de caractères, écoutait volontiers parler les personnages vrais qu'il avait représentés : son dessin, souvent, lui fournissait la légende. De même, la figure sculptée par Rodin l'incite à réfléchir, lui parle doucement et longtemps, comme la nature elle-même, lui dit quel sentiment l'émue, dans quelle joie de chair ou dans quelle angoisse cérébrale elle se trouve, lui chuchote de quel nom il faut la nommer. Ainsi le mode de traduction de la pensée de l'artiste garde toute son importance d'art. L'observation n'est sacrifiée à aucun effet de rhétorique. Nulle vague intention littéraire, nulle illustration insuffisante ne prennent la place de la vie animée. Bien au contraire, tout se précise, les symboles se dégagent sans effort, les idées respirent et gesticulent, les recherches et les



Buste.

Photographie Druet.

trouvailles du sculpteur apparaissent visibles dans ces réalisations triomphantes de sa pensée et de ses mains : des attitudes inédites.

Ici, pour sa part, Rodin aura prouvé cette vérité si simple et si méconnue, que pour chaque homme nouveau, l'existence est nouvelle. Ce n'est pas l'embarras de trouver à dire quelque chose de non encore dit qui peut être éprouvé par l'artiste, c'est l'effroi devant l'infini de la vie universelle et la brièveté de la vie universelle. L'être de passage peut à peine l'aborder, ce monde multiforme de matière tressaillante, il a tout juste le temps de regarder ce spectacle immense et profond, cette atmosphère, cette nature, cette foule. Comment pourrait-il donc avoir la pensée de trouver tout cela exprimé, usé, par ceux qui l'ont précédé, et qui n'ont eu, comme lui, que le temps d'un regard? Comment pourrait-il déclarer que tout est connu, que tout a été fait, et que l'on va forcément retomber dans les recommencements? Rodin ne s'est pas un instant arrêté à cette pensée qu'une demi-douzaine de poses conventionnelles pouvait représenter toute la vie par la sculpture. La nature, par chacune de ses décompositions de mouvements, de ses nuances d'expression, lui a révélé immédiatement qu'elle lui fournirait des attitudes et des statues plus qu'il n'en pourrait faire, à profusion, en quantité désespérante. A son tour, avec son auto-

rité de grand producteur, il démontre la création incessante, la vie inépuisable.

Chacune de ces sculptures, conçues et modelées par Rodin, pourrait servir à définir et à démontrer l'œuvre d'art. Que les yeux errent au hasard parmi ces figures expressives, ces corps vivants et douloureux, ces lignes remuantes, ces surfaces qui frémissent comme des chairs, on ne trouvera pas un groupe, pas un personnage, pas un morceau qui ne soit profondément marqué des caractères généraux et individuels qui font la vérité et la grandeur artistiques. Les réalités de la vie, les formes et les attitudes fournies par la nature, sont reproduites avec une exactitude rigoureuse, une science jalouse de montrer qu'elle peut faire passer dans la matière les manifestations physiques et intellectuelles de l'humanité, les mouvements par lesquels elle exprime ses colères, ses tristesses, ses désirs, ses passions, son besoin d'agitation et de rêverie. Mais autre chose apparaît que cette identité du marbre et du bronze avec les aspects divers de l'existence. Pendant que le sculpteur, de ses mains solides et nerveuses de bon praticien, imite, reproduit, recrée, une préférence invincible lui fait comparer, supprimer, choisir. Il cherche, dans la confusion des détails, tout ce qui correspond à la pensée qu'il veut exprimer, et la loi secrète qui se forme en lui-même est exécutée en même temps que formulée. Il semble attentionné à tout voir et à tout montrer, on peut le croire préoccupé exclusivement de la structure anatomique, de la mise en place des muscles, du cours des veines, du grain de la peau, et tout cela le préoccupe en effet, mais en même temps qu'il apporte toute sa conscience à cette indispensable besogne que bien peu savent, il est hanté par l'idée de rassembler toute cette vie éparse en un résumé d'une telle force et d'une telle netteté, qu'il suffise d'un coup d'œil pour comprendre l'union d'une pensée et d'un tempérament, un organisme au repos ou en action, un être qui veut, qui médite, qui aime, qui se lamente, qui se résigne, qui meurt. C'est ainsi que l'analyse la plus scrupuleuse naît de la haute synthèse. L'instinct qui sent et la volonté qui raisonne se sont mis d'accord, l'œuvre d'art a inventé, une fois de plus, la matérialité et la vie spirituelle. L'artiste a affirmé et son respect de la vérité et sa compréhension des choses. Son individualité cérébrale s'est mystérieusement ajoutée à toutes les formes que voyaient ses yeux et que façonnaient ses mains.

Cette juxtaposition de l'homme à la nature, cette divination des résumés et des proportions qui donneront la sensation de la vie mieux que les reproductions serviles, cette faculté de voyant, on les trouvera visibles, affirmant le grand artiste dans les groupes et les statues, fragments de la Porte, figures de Bourgeois de Calais, évocations brutales ou sereines qui s'imposent à la pensée avec un despotisme de chefs-d'œuvre.

V

Dans ces esquisses, ces études, ces réalisations qui ont été montrées accumulées dans l'atelier du sculpteur, la reproduction ininterrompue, le travail de tous les instants accompli par les yeux et par l'esprit sont visibles comme dans l'œuvre variée d'un écrivain créateur d'êtres.

Cette femme, assise, portant sur son épaule une pierre immuable et lourde comme le Malheur, dit l'accablement par la retombée de sa tête, par les yeux clos, de son visage résigné, par la fatigue dorsale, par son arrêt lassé.

Des couples étendus s'enlacent frénétiquement, d'autres s'effleurent de caresses frôlantes. Celui-ci est couché sur la terre nue, à peine parsemée de quelques feuilles. Les joues se froissent, les mains s'avancent, l'homme, une jambe soulevée, un bras sous la tête de la femme, un autre enveloppant le torse, est à la fois brusque de mouvement et délicat de précautions. La femme, comme écrasée sur la terre, une jambe contournée avec une grâce instinctive et fugitive, attire son amant sur ses jeunes seins, lui embrasse le cou avec une fureur extasiée. Les lignes minces et les lignes rudes, les muscles puissants et les doux épidermes se touchent et se confondent. C'est la prise à plein bras, à plein corps, c'est le charnel enlacement de deux êtres qui s'aiment et qui se cherchent. — Un autre couple se dresse. L'homme debout, les pieds incrustés dans le sol, les jambes ployées, le torse renversé par l'effort, la tête en arrière, tient à bout de bras, avec des doigts entrés dans la chair, une femme dont tous les membres sont rassemblés, réunis dans une anguleuse posture batracienne. Accroupie, le menton touchant aux genoux, la main droite tenant le pied gauche, l'autre main appuyée sur un sein, tous les os en saillie, toutes les chairs concentrées par des plis rigides, enlevée de terre par les bras forts de l'homme, apportée près d'un cœur et d'un visage, elle reste passive et mystérieuse. Inoubliable figure où les gestes crispés, les articulations visiblement en souffrance, le dos marqué des rébellions et des fatigues de la chair, sont d'une animalité à ras de terre, tandis que le triste visage aux yeux clos est abîmé dans une douleur incurable. — Trois femmes enchevêtrent leurs membres en une lutte passionnée et stérile. Les flexions de corps, les croupes lourdes, les figures désolées font plus songer à Baudelaire qu'à Dante. Une femme dort entre les bras d'un satyre, elle s'est ruée dans l'oubli du sommeil, dans le repos de la passion satisfaite. Une femme à crinière de lionne, à genoux, appuyée sur les mains, se traîne et miaule comme une chatte, une face de rêve levée vers le ciel. Deux femmes : L'une est couchée sur le flanc, une bouche maigre en saillie. La tête sur le sol, elle est fatiguée, toute gonflée, tout exténuée de pleurs, elle reste insensible à l'appel de sa compagne, bouche criante, bras éplorés, les bras parallèles et

impuissants, qui fait un effort inutile pour la prendre et la relever. Deux autres femmes, l'une abandonnée, l'autre à genoux et virile. Ce sont les Confidences brûlantes, les Passions équivoques. Une femme se défend contre un satyre avec des raideurs de bras, des allongements de jambes, son visage se crispe dans la honte du contact de l'être velu et lippu, dans une colère entêtée. La même femme a cédé. Indifférente à son possesseur qui la regarde maintenant avec inquiétude, elle tord et natte ses cheveux, toute droite, tout isolée sans coquetterie. Les satyres étreignent les femmes déjà vaincues, battent le sol de leurs pieds de bêtes, fouillent la chair de leurs mains d'homme, tout leur être massif se rue à la possession des corps fragiles. Une damnée au profil fier, au port de tête orgueilleux, au regard fixe, emporte sur son dos, le tenant de ses bras rejetés en arrière, un maigre adolescent suffoqué de la course rapide, étendu comme un cadavre sur les reins souples de la ravisseuse. Le dos de la femme se creuse, le torse de l'homme s'aplatit, ses jambes retombent, une arabesque de membres furieux et de membres morts se dessine. Trois sirènes chantent, enlacées et de postures différentes, formant un groupe inégal et échancré comme une flûte de Pan.

Une Danaïde tombe et reste prostrée sur le sol. Un fragment présente seulement une moitié de visage, un profil inachevé, une tête sans crâne. Regardez-le, et vous vous souviendrez toujours de la douceur des yeux, de l'énigme de la bouche, de la profondeur d'expression féminine de cette ébauche de visage. Les morts se réveillent au jour du jugement avec les passions et les désirs de la vie d'autrefois. L'avare ferme ses mains sur des pièces d'or, la femme luxurieuse, encore à demi dans le sommeil, la lèvres supérieure gonflée de torpeur, ouvre les jambes, raidit les bras. Une créature d'amour et de maternité, de formes massives avec des délicatesses d'attaches, une Ève puissante et nerveuse, gonflée de sève humaine, se fait un masque d'ombre de ses bras croisés et relevés, écrasant les seins. La tête est brutale, les cheveux drus et tordus, les mains larges de paume, fines de doigts, les bras bossués par de durs biceps, le dos voûté et creusé par un frisson nerveux, par une colère de muscles. Une faunesse, à genoux, balance comme une fleur un torse maigre et souple, ébauche de ses mains, derrière sa tête, un geste fébrile de séduction et de raillerie, rit de tout son effrayant visage, animal féminin, et mortuaire.

Un groupe vient affirmer, pour ceux qui pouvaient encore avoir un doute, de quelle grandeur de conception, de quelle force tranquille, de quelle douceur mélancolique est susceptible le statuaire qui a enfermé dans des formes tellement âpres et tourmentées les douleurs physiques et les maladies morales. C'est le groupe de bronze de Francesca et de Paolo qui permet de mesurer ainsi la hauteur

de la pensée de l'artiste, qui complète la démonstration commencée par les œuvres précédentes. Que l'on ne s'arrête pas aux noms qui servent ici de désignation. Il sera facile de démontrer, sur l'ensemble de la *Porte de l'Enfer*, qu'il ne s'agit pas d'une illustration sculptée du poème écrit par Dante, que les conditions de temps et de lieu ont été supprimées, que seuls les caractères généraux et humains ont été conservés, que le Français du XIX^e siècle n'a pris au Florentin du XIV^e siècle que les titres de ses épisodes. Précisément, Francesca et Paolo établissent la profonde différence intervenue. Les noms sont effacés, aucun détail précis ne renseigne sur l'origine des personnages. Ce n'est pas Francesca et ce n'est pas Paolo, c'est l'Amante, c'est l'Amant, plus encore, c'est l'Amour. Le sculpteur n'a pas seulement enlevé les vêtements d'une époque aux deux êtres choisis par lui, il a dénudé aussi la pensée du poète. Il n'a gardé de sa conception que la signification idéale, et il lui a donné une forme typique d'une vérité éternelle.

L'homme, grand et fort, mince et souple, d'une maigreur solide et élégante, est assis. La femme, dans la floraison de la puberté, est assise sur le genou gauche de l'homme, mais son corps est projeté d'un tel élan, se confie en une telle douceur, qu'on a seulement l'idée d'un frôlement, de l'arrivée légère d'un oiseau. La même douceur de contact est perceptible dans le geste de prise de possession par lequel l'homme entoure la femme, un bras lui faisant un collier de chair, une main s'appuyant sur la cuisse, mais d'un appuiement léger, du bout des doigts, avec la visible volonté, dans cette main de vigueur redoutable, musclée et nerveuse, faite pour frapper et étreindre, d'être douce, délicate, effleurante. L'abandonnement de la femme est complet. Elle s'attache comme une liane, entoure le cou de l'homme d'un geste où il y a une reconnaissance et une avidité des caresses. De l'autre main, elle balbutie, si l'on peut dire, un autre geste adorable, puéril, enfantin, elle porte sa main à ses cheveux avec une sorte de tremblement qui exprime de la confusion, de l'égarement, de l'oubli de soi-même. La tête de l'homme est penchée, celle de la femme est levée, et les deux bouches se rencontrent en un baiser où se scelle l'union intime de deux êtres. Par une extraordinaire magie d'art, il est visible, ce baiser à peine indiqué à la rencontre des lèvres, il est visible, non seulement à l'expression des visages recueillis, mais encore à tout le frisson identique qui parcourt ces deux corps, de la nuque aux talons, dans chaque fibre de ce dos d'homme qui se creuse, se redresse, s'immobilise, où tout aime, os, muscles, nerfs, chairs, dans cette jambe qui semble se tordre lentement, par un mouvement particulier affectueux de l'artiste, pour aller frôler la jambe de l'amoureuse, dans ces pieds de la femme à peine posés sur le sol, soulevés avec tout l'être dans un envollement fait d'ardeur et de grâce. Mais à quoi sert de dire,



Photographie Druet.

L'Appel aux armes.

dans d'impuissantes phrases alternées, cet enlacement où il y a, à la fois, du désir et de la chasteté, de la protection et de la confiance, de la joie réfléchie et du navrement inconscient? Il suffit de faire deviner le jaillissement inattendu, l'émouvante originalité du groupe qui dresse en apothéose les confiances, les hésitations de la pudeur qui se livre, qui révèle une profonde et nouvelle compréhension de la vie physique, de l'extase mystique et sensuelle, de la beauté humaine.

Et voici d'autres figures, et d'autres encore, sans cesse. Il faudrait un livre tout entier pour les énumérer et les décrire. Mais l'observation importante qui doit être notée, c'est que, dans cette foule, rien n'est semblable, jamais ne se révèle un essai de répétition.

Les corps penchés, redressés, enlacés, se distinguent les uns des autres par des subites, naturelles et pourtant étonnantes flexions de torses. Les bras, les jambes s'allongent, se raccourcissent, se cherchent par d'adorables gaucheries de mouvements, servent l'action, s'abandonnent ou résistent aux chutes. Les visages se montrent, se cachent, sont précis ou indistincts, selon qu'ils déterminent ou qu'ils subissent la loi de l'ensemble, l'expres-

sion poursuivie de la chevelure à l'orteil. Toute cette création de matière animée lutte avec la vie par la multiplicité de ses formes, la divergence de ses tempéraments, la rapidité et l'inattendu de sa gesticulation.

On ne peut trouver en ces pages qu'un essai de transcription de ces êtres inattendus et expressifs, une représentation littéraire et symbolique de leurs physionomies. Ce qui n'est pas exprimable par des mots, c'est la qualité des chairs, le plissement des jointures, la flexibilité des colonnes vertébrales, la différence entre les surfaces, c'est la lourdeur des bassins, la douceur des gorges, le jeu craquant des coudes et des genoux, la juste mise en place de l'ossature, c'est la tension des muscles, le tressaillement des nerfs, c'est le jeu de la respiration. Rodin, épris d'attitudes significatives et de violentes expressions silencieuses, Rodin vient à son heure, à la fin de ce siècle, pour représenter l'humanité physiologique dans ses actions diverses, dans la fatalité de ses fonctions. Il continue l'art où Barye l'a laissé. Après l'évocation de la vie des animaux, il entreprend d'évoquer la vie animale de l'homme. Et, comme Barye a fait transparaître le caractère moral des êtres à travers les manifestations de leurs instincts, Rodin dévoile des états spirituels sous les efforts corporels et la désolation des attributs.

VI

L'amour n'a pas été le seul générateur de formes et de mouvements adopté par l'artiste, mais il a été un des principaux. L'expression passionnée du désir, la mimique de la possession ont trouvé en Rodin un poète compréhensif et implacablement vrai. Ce serait toutefois se tromper grossièrement que de croire trouver dans ces postures effrénées la moindre invite au plaisir égrillard, la moindre complaisance d'obscénité. Le sentiment exprimé, même dans les couples où la bestialité s'affirme, où les amantes se joignent, ce sentiment est toujours profond et navré. Rodin est le statuaire de la luxure triste. Les colères, les troubles, les affaissements répètent la même joie avide de nouveau, la même ivresse sans apaisement. C'est toujours, suivant la remarque de Daudet sur ces admirables sculptures, la souffrance du premier homme et de la première femme de la mythologie d'Israël, désunis, dédoublés, tirés l'un de l'autre, et qui veulent, sans fin, malgré l'impossible, se réunir et se confondre.

Les intentions du sculpteur sont d'ailleurs visibles dans chaque manifestation de son art. La passion et la douceur qu'il exprime par son modelé, l'attendrissement de caresse qu'il mêle à ses viriles affirmations, parlent assez éloquemment de la pitié humaine et du souci de beauté qui gouvernent son esprit. La femme qui rêve, qui subit, qui pleure, qui s'exalte et qui s'irrite, est une vaincue orgueilleuse et inquiète, révoltée en vain contre ses



Dessin.

sens, mais c'est aussi la Grâce vraie et la Beauté impérieuse. Depuis l'Ève fortement musclée jusqu'à la faunesse aux longues jambes, aux bras minces, au ventre enfantin, aux hanches et aux seins lourds, on peut suivre la recherche de charme fauve et de force fine qui hante comme un idéal le statuaire aux prises avec la réalité.

VII

C'est d'une autre manière et dans une autre intelligence que Rodin a excellé à reproduire, dans la vérité de leurs traits et dans le sens de leur personnalité, les contemporains dont il a signé les bustes. L'observation est la même que lorsqu'il s'agit de symboliser des passions, mais elle présente un indispensable accent particulier, une ressemblance de portrait en même temps qu'une pénétration d'âme.

Ici encore, l'artiste a réussi dans ses entreprises, tant il y a accord entre le programme adopté et la main qui exécute, tant le travail opiniâtre et volontaire comporte de certitude finale. Le génie vieillissant d'Hugo n'est-il pas marqué sur ce visage de fatigue et de sérénité? La perspicacité et l'opiniâtreté de Dalou n'apparaissent-elles pas dans la construction de cette tête nerveuse, dans la ligne de ce profil aigu, dans le regard qui filtre sous ces paupières fatiguées? L'incertitude du destin et l'instinct ironique de Rochefort ne sont-ils pas visibles par ce front cerclé, orageux et inquiet, ces yeux retirés et vacillants, cette bouche nerveuse, avec une déviation d'une justesse de dessin stupéfiante, bouche de sourire et de morsure? Le cou, le bas du visage, dans ce buste de Rochefort, ont des épaississements et disent la date de l'œuvre d'art. Les plans des joues, le menton, les moustaches et la mouche minuscules, les cheveux légers, le profil nettement découpé, ont conservé des lignes nettes et de la maigreur de la jeunesse. C'est un portrait qui restera à la fois comme le chef-d'œuvre d'un artiste et comme la page d'un historien.

Dans le buste qui est aujourd'hui au Musée du Luxembourg, celui de M^{me} M. V..., une Péruvienne qui a su croire aux compréhensions féminines et aux délicatesses artistes du violent statuaire, de celui qui mène d'un commandement sûr le troupeau des hommes tristes et des femmes inassouvis, Rodin, énergique ouvrier et mystique poète, affirme encore une aptitude nouvelle. Avec une décision facile, il évoque la femme d'aujourd'hui, la discrétion de visage d'une mondaine, la souplesse physique d'une créature vivante et nerveuse, les épaules et les seins surgissent d'une ample fourrure, la tête est penchée à droite, et cette attitude de simplicité est aussi une attitude neuve par l'intraduisible flexion du cou, par l'en-avant du visage, la rondeur et la fermeté de ces épaules sont, naturellement, perceptibles, mais il semble, par on

ne sait quelle délicatesse de toucher, que l'artiste ait rendu évidentes la tiédeur des seins, la légère enflure humide de la bouche, la coulée du regard entre les yeux minces et longs, l'application serrée des cheveux, leur enroulement d'étoffe soyeuse autour du crâne, la rébellion d'une mèche tordue sur la nuque. Le dessin des mâchoires, des pommettes, des os frontaux, du menton, du nez droit et fin, de tous les plans de ce gracieux et réfléchi visage, ce dessin est solide, exactement physiologique. Mais l'inspiration d'art qui a fait ajouter ce bouquet de roses et de lilas à cet angle du socle, cette inspiration a aussi créé autour de ce buste une atmosphère odorante de chair saine et de femme jeune.



Dessin.

Ce jugement d'historien, cette faculté de peintre de caractères, prouvés dans ces portraits impérissables, on les trouve dans quelques pointes sèches merveilleuses connues de quelques-uns. L'expression de visage, la manière d'être, la manifestation physique de la pensée d'Hugo resteront surtout à jamais visibles. Hugo, tel qu'il fut en ses dernières années, est présent dans ces lignes décisives tracées par la forte main du statuaire. Le voici, le vieillard apaisé, l'inépuisable producteur d'images que Paris a connu. Il revit là, dans la douceur triomphante de sa fin de vie, sa lourde tête un peu penchée, ses cheveux légers et blancs envolés autour de son visage, les os de son front encerclant son cerveau d'imaginatif, les yeux noirs trouant le massif visage, la bouche rentrée sous la moustache. Rodin a vu la construction physiologique et l'âge de l'homme qui vivait devant lui, et il a vu aussi sur cette enveloppe de sérénité la lumière du génie, la profonde rêverie de la haute organisation qui va mourir. Il a été à la fois véridique, respectueux et admiratif.

Tout ce qu'essaie un artiste de l'ordre de Rodin prend un caractère, une marque ineffaçable. Il touche au burin, et voilà des traits décisifs à jamais gravés. Il dessine, emmêle des traits, cherche un lavis dans des taches, indique les lumières par des rehauts de blanc, et voilà que les croquis frustes et délicats, noirs, clairs, saisissants, composent des albums qui racontent les essais et les réussites d'un maître.

Mais, quelque envie que l'on ait de s'arrêter en route, de rester davantage devant les portraits gravés, quelque regret que l'on éprouve à définir trop vite le caractère de décharnement anatomique, d'ostéologie élégante des dessins, on doit se hâter d'arriver à ce gigantesque groupe des *Bourgeois de Calais*, d'un effet décoratif si nouveau, d'une compréhension de l'histoire si intellectuelle et si haute, qui montre Rodin évocateur du passé et dresseur de statues en place publique. Pour travailler au groupe de ces six Bourgeois, Rodin quittait la rue de l'Université pour le boulevard de Vaugirard. C'est là, au n° 117, le second atelier indispensable à l'actif producteur. Une grande pièce, entre le boulevard extérieur et un jardin de quartier populaire. Un jour gris et froid de chapelle, qui éclaire et attriste les objets. Un encombrement de selles, de maquettes, de cartons, dans la salle dominée par une figure d'ancien concours, une *Patrie vaincue* dont une aile cassée retombe tragiquement. C'est au milieu de ces encombrements de labeur que surgissent, plus hautes que nature, les statues de Calaisiens qui s'en iront défiler là-bas, dans la vieille ville, au murmure grondeur des flots resserrés dans le détroit.

C'est dans les *Chroniques de Froissart* qu'il faut lire le récit, — vrai ou légendaire, — de l'acte héroïque accompli par les six habitants de Calais, pour sauver leurs concitoyens du pillage et de la mort. Ce récit tient tout entier en quelques pages

du chapitre intitulé : « Comment le roi Philippe de France ne put délivrer la ville de Calais, et comment le roi Édouard d'Angleterre la prit. » Les faits sont d'abord racontés avec la froideur et la naïveté habituelles au chroniqueur. Le roi de France parti, la famine force les assiégés à parler. Messire Jean de Vienne monte aux créneaux de la ville et fait signe aux Anglais d'approcher. Il y a un va-et-vient entre la place forte et le camp royal, Édouard ne veut rien entendre, exige la reddition à merci. Il consent enfin à épargner la population, à la condition « qu'il parte de Calais six des plus notables bourgeois, nu tête et les pieds nus, la corde au cou et les clefs de la ville et du château dans leurs mains. Je ferai de ceux-là à mon bon plaisir », ajoute-t-il. La réponse est apportée à Jean de Vienne, qui descend des créneaux, fait sonner la cloche, assemble les habitants dans la halle. Froissart, ici, ne peut s'empêcher d'entendre les cris et les pleurs. Il y a comme une progression de larmes et de lamentations dans les pages qu'il rédige avec l'exactitude d'un scribe. Quand « le plus riche bourgeois de la ville » se fut levé et eut consenti à mourir pour ses concitoyens, chacun alla l'adorer de pitié, et plusieurs hommes et femmes se jetaient à ses pieds, pleurant tendrement, et c'était grand pitié d'être là pour les entendre et regarder. » Il en est de même quand parle un second « très honnête bourgeois et de grande fortune, qui avait deux belles demoiselles pour filles », puis un troisième « qui était riche en meubles et en héritages », et un quatrième qui était le frère du troisième. Deux autres se lèvent. Tout de suite les six hommes se déshabillent, ne gardant que leurs braies et leurs chemises, s'entourent le cou de cordes, prennent à poignée les clefs de la ville et du château. Ils partent, et on sait ce qu'il advint d'eux, comment ils furent livrés au bourreau, puis grâciés sur les prières et les pleurs de la reine. Leurs noms ? Eustache de Saint-Pierre, Jean d'Aire, Jacques et Pierre de Wissant... L'oublieuse et injuste histoire n'a pas retenu les noms des deux autres.

C'est le défilé de ces bourgeois que Rodin a été chargé d'installer sur une place de Calais. On devine immédiatement quelle grandeur peut avoir la procession de ces personnages de bronze, dissemblables d'âges, d'aspects, d'attitudes, de caractères, affirmant à la fois une vision nette de l'humanité et une conception nouvelle de la décoration des places publiques.

Les six hommes qui se mettent en marche sur la route, le statuaire les a revus par une opération de son esprit, par ses regards remontant le passé et apercevant distinctement le lieu de la scène. Il s'est refusé à construire l'ordinaire groupe en pyramide, où les héros s'étagent, où des comparses s'appliquent en silhouettes contre le piédestal. Il a voulu la lente procession, le groupe espacé, la marche vers la mort, avec les pas de hâte fébrile

*Dessin.*

et les pas qui traînent des hommes fermes et des vieillards, des furieux et des résignés. Les statues passeront là où les condamnés promis au gibet ont passé, là où l'artiste les a vus, s'échelonnant, fixant le but de supplice ou s'attardant à des regrets.

Eustache de Saint-Pierre, Jean d'Aire, Jacques et Pierre de Wissant, et les deux anonymes qui ont été brutalement expulsés de la gloire conquise, tous ont été replacés dans le cortège d'humilité extérieure et de sacrifice orgueilleux où prirent place ces Christs bourgeois dévoués au salut de tous.

Le premier, celui qui apparaît en tête du cortège funèbre, c'est le vieillard qui a parlé le premier, c'est Eustache de Saint-Pierre, débile et cassé. Il s'avance à pas lents, la tête oscillante, les épaules rentrées, les bras raides, les mains pendantes et maigres, muscles noués, artères gonflées. Sur ses bras, sur ses mains, les veines font des réseaux engorgés où le sang circule avec lenteur. Les doigts ankylosés sont inaptes à saisir. Les jambes sont chancelantes, les pieds enflés. Toute la carcasse grinçante, difficile à mettre en mouvement, dit la tristesse d'une anatomie de vieux. Les longs cheveux, la barbe maigre, le front bas et crispé, le long visage, parlent de résignation, de sacrifice humblement accepté. La route est dure comme un chemin de croix à ce condamné pensif, vêtu de la chemise grossière, cravatée de la rude corde du gibet.

Celui-ci, qui vient le dernier, drapé du cou aux pieds dans sa chemise aux longs plis droits, comme dans une robe monacale, les poings fermés sur l'énorme clef, celui-ci n'exprime pas la lassitude et le renoncement. Il porte haut sa tête rase et énergique, il révèle par du défi et du mépris la fureur concentrée et la faculté de résistance qui grondent en lui. La mâchoire vient en avant, la bouche dure est serrée dans une grimace amère. Les jambes écartées et solides font effort pour aller au pas lent de ses amis. C'est un homme d'âge mûr, un quadragénaire robuste, possible porteur de mousquet, un bourgeois capable de bataille. Ses yeux, lumineux dans l'ombre, encavés dans la profonde arcade sourcilière, regardent droit devant eux. Son crâne est solide, sa taille est élevée et droite. Il affirme sa volonté de martyr et l'outrage fait à tous par une colère muette de vaincu, il porte superbement la haine et la douleur rageuse de la ville.

Parmi les autres, le plus caractéristique est un jeune homme. Sa marche hésite et s'attarde. Il se détourne à demi, se tient comme en équilibre sur son corps infléchi, tourne la tête, incline son visage, entr'ouvre la bouche, clôt les yeux et fait de la main droite, l'index levé, les doigts détendus en éventail, un geste extraordinaire d'une grandeur bizarre, d'un attendrissement profond, un geste qui ne dit pas l'au revoir, mais l'adieu, l'adieu définitif du vivant éphémère, un geste qui exprime de la fatalité et de l'irréparable. La jeunesse condamnée

*Dessin.*

s'avance d'un pas automatique vers la mort, la tête osseuse et la maigreur svelte laissent transparaître l'élégant squelette. Cet homme, dont le corps ploie, dont les jambes s'arrêtent, mais vont se remettre en mouvement, dont le visage se penche vers la terre, dont la main ébauche un geste machinal, c'est l'homme qui traverse la vie, fixé en une statue prodigieuse, qu'il faudrait peut-être simplement appeler le Passant.

De même que pour la Francesca, de même que pour toutes les figures de la Porte, Rodin a donc ici transfiguré et agrandi son sujet. Son art n'a jamais été plus complet. Il a sculpté, car il faut qu'on sache la conscience apportée à ces travaux, il a sculpté les nus avant de songer à aucun arrangement de draperies, il a mis sous ces voiles des charpentes, des systèmes nerveux, tous les organes de la vie, des êtres de chair et de sang. Il a marqué son œuvre des caractères indispensables à sa destination. Mais, ceci fait, il est allé, comme toujours, vers l'expression durable, vers le symbole, vers la synthèse. Il est resté ouvrier, et il est monté jusqu'à la philosophie. Les personnages qui passent devant nous, les trois en lesquels s'est résumé l'essentiel de la description, et les trois autres, sont de toutes les latitudes et de tous les temps. Ils expriment, en de vivantes synthèses, le renoncement, le dédain, la fierté, la douleur de vivre, les sentiments humains arrivés au paroxysme muet, au moment où la parole est moins éloquente que le geste errant des mains et l'expression exaltée de la face. Ils figurent éloquentement la courte existence et le chagrin de l'homme. Ils sont marqués de la tristesse qui est le caractère inéluctable de toutes les grandes œuvres.

VIII

Ainsi se présente dans son ensemble et dans quelques-uns de ses détails l'œuvre actuellement accomplie par Rodin. Pour pénétrer maintenant davantage dans l'intelligence de l'homme, dans le laboratoire cérébral où s'élabore sa production, il faudrait énumérer des opinions et rendre compte de conversations, analyser la forte éducation générale que Rodin s'est donnée à lui-même par la lecture et le voyage.

Qu'il suffise de dire que la lecture, très libre, avec de tenaces préférences pour Dante, pour Baudelaire, pour Flaubert, et pour quelques vivants, n'a pas fait du sculpteur original un illustrateur. Le voyage, à travers la campagne de terre, vers les monuments, n'a pas, non plus, fait dévier la personnalité de l'artiste, en lui imposant le souvenir des techniques anciennes. Des maîtres disparus, Rodin n'a voulu retenir que l'affirmation autoritaire de leur indépendance, comme il ne cherche, pour son art, chez les littérateurs, que des analyses équivalentes aux symboles des formes.

Il admire toutes les originalités, écarte les commentaires des professeurs et retrouve la réalité de l'art grec à travers les canons et les règles. Il se proclame le frère respectueux des constructeurs de cathédrales et des fouilleurs de pierre du moyen âge. Il est en extase devant Chartres, Rouen, Beauvais, le Mont Saint-Michel, Notre-Dame de Paris, le portail tout fleuri et tout flamboyant de Reims qui lui donne par une belle et audacieuse analogie l'impression d'un soleil qui se couche. Il admire les animaux assyriens qui allongent leurs membres et déploient leurs ailes au British Museum, et il admire aussi les bêtes pétrées par les mains géniales de Barye. Il a vu Naples, Florence, Rome, et il en est revenu avec des admirations inébranlables. Mais il a aussi, très violemment, la haine des recommenceurs, des restaurateurs, des professeurs d'esthétique, des despotismes d'Instituts.

Le goût de la lecture, de la campagne, de la solitude, l'observation perpétuelle des êtres, la vision des plus fugitives attitudes, l'intelligence des mouvements logiques du corps au point de tenir surtout compte des poses inconscientes prises par les modèles, telles sont les caractéristiques de l'esprit et du travail de Rodin. Comme tous les grands artistes, il peut être défini : un Moi aux prises avec la Nature.

GUSTAVE GEFFROY.

(Extrait de la *Vie Artistique*, par G. GEFFROY. — H. Floury, éd.)



Dessin.

LES DESSINS DE RODIN

Le principe de l'œuvre de Rodin est le sexe, le sexe conscient de soi et employant une énergie désespérée pour atteindre l'impossible. Chacune des figures qu'il a créées agit dans un effort vers quelque chose : une passion, une idée, un moment de vie, un repos. Il est même plus loin des Grecs que Michel-Ange, chez lequel, après tout, le mouvement, bien que toujours implicite, est largement réprimé dans une activité entièrement spirituelle. Rodin met en mouvement le marbre et ses *Portes de l'Enfer* sont un envol et une chute impétueuse dans lesquels toutes les agonies d'un enfer, qui, comme il me l'a dit, est de Baudelaire plutôt que du Dante, se pressent et fourmillent en un mouvement réel ; des femmes damnées se contorsionnent en tous sens hors de crevasses et de roches montagneuses, elles se cramponnent aux bords du gouffre du monde, d'où leurs pieds glissent, elles s'étreignent au-dessus d'un précipice et roulent ensemble dans l'abîme. Des bras qui appellent, s'agitent et saisissent des corps frissonnants, en d'ultimes spasmes de désespoir. Et toute cette chair douloureuse et torturée est consumée de désir, de la fièvre de ceux qui n'ont qu'un temps court pour jouir des fruits du désir. Leurs bouches se tendent les unes vers les autres dans une soif infinie de volupté, tous leurs muscles s'efforcent violemment vers des étreintes. Elles ne vivent que pour le sexe et cette obsession les emporte au delà des saines bornes de la nature dans les violences d'une perversité qui parfois presque s'affole.

Mais, toujours, dans le marbre, dans la moindre esquisse de glaise, il y a l'extase. Souvent c'est une extase perverse ; parfois, comme dans la radieuse figure qui ouvre toutes grandes les portes des montagnes sur le piédestal de la statue du général Sarmiento c'est une pure joie ; souvent, comme dans le Balzac, le Hugo, le Puvis, c'est l'extase de la pensée créatrice. Mais toujours il y a une extase, la qualité de l'artiste suprême dans n'importe quel ordre d'art.

Dans les sculptures de Rodin, avec tous ces efforts vers l'expression, et l'expression violente, il y a une délicatesse de beauté que l'on trouve rarement chez ces sculpteurs qui ont cherché d'abord la grâce et ensuite la force et la vie. Mais dans ses dessins il y a peu de cette délicatesse de la beauté. Ce sont des notes



Dessin.

pour le marbre et ils ne prennent note que de l'expression. Ici un point de sentiment a été atteint dans lequel l'idéalisme pervers de Baudelaire a disparu, tandis qu'une sorte de cynisme beaucoup plus simple prend sa place. Ce sont tous des dessins de femme, d'après le nu, et, dans ces dessins, la femme est amenée à un point de simplicité plus grande encore que chez Degas : la femme animal, et, dans un sens assez étrange, la femme idole. Les Japonais eux-mêmes n'ont pas simplifié le dessin jusqu'à ce lumineux griffonnage de quatre lignes qui

renferment toute la chair et les sens de la femme. Chaque dessin indique, comme dans un rude bloc de pierre, un unique et violent mouvement. Ici, une femme vous fait face, les jambes jetées par-dessus sa tête ; là, elle vous fait face encore, mais les jambes tendues devant elle, avec la plante des pieds que l'on voit toute proche et gigantesque, elle s'accroupit comme un crapaud, elle s'étire comme un chat, elle se dresse rigide, elle gît, prostrée. Chaque mouvement de son corps, violemment agité par le souvenir ou l'attente du plaisir sensuel, est fixé dans un moment expressif. Elle tourne sur elle-même en cent attitudes, toujours sur le pivot central de son sexe qui s'accroît avec une fantastique et terrifiante monotonie, comme une obsession. La figure est tout juste indiquée, figure de bois comme une idole de sauvages et le corps possède rarement quelque chose de cette élégance, de cette séduction, de cette délicatesse frissonnante de vie que l'on trouve dans le marbre. C'est une machine en mouvement, monstrueuse et dévastatrice, agissant automatiquement et possédée de la rage de l'animal. Souvent deux corps s'enlacent, la chair écrasant la chair, dans toute l'exaspération d'une possession futile, et l'énergie de l'étreinte est indiquée par la main énorme qui se pose pesante sur l'épaule. Ici, comme toujours, ce sont les femmes damnées, auxquelles la nature n'a pas imposé de limites et qui se sont créées à elles-mêmes une joie abominable et hors nature. Cela est hideux et subjugant et possède la beauté de toute énergie suprême.

Rien de plus obscène n'a jamais été fait, mais c'est la volupté dans l'abstrait, avec la distinction de toute pensée ou de toute forme abstraite. Même chez Degas, il y a une certaine luxure, un appel possible dans ces corps lourds et écrasés qui se penchent dans des tubs et pressent une éponge sur leurs épaules indécises. Mais ici la luxure devient géométrique, et ses axiomes se démontrent algébriquement. C'est l'X inconnu qui s'étend, dans cet enchevêtrement engendreur de vie sexuelle, sur le papier humide entre ces contours crayonnés d'une seule venue, comme un coup de ciseau rude et sûr.

Car il faut se rappeler que ce sont là les dessins d'un sculpteur, des notes pour de la sculpture, indiquant ainsi la forme comme le sculpteur la voit, avec plus de brièveté, avec des contours plus simples que le peintre. Ils

parlent un autre langage que les dessins d'un peintre, cherchant, comme ils le font, les points qui attrapent la lumière au long d'une ligne, les courbes qui indiquent un contour tangible. En regardant les dessins d'un peintre on voit la couleur ; ce sont ici les notes sténographiques du plus grand sculpteur depuis Michel-Ange, qui semblent en réalité vous faire toucher du doigt le marbre.

ARTHUR SYMONS.

Henry D. Davray, trad.



Dessin.

AUGUSTE RODIN

II

DES gothiques à Jean Goujon, de Germain Pilon à Puget, de Houdon à Rude, de Barye à Carpeaux, la sculpture en France n'a guère été une sculpture « bien tranquille », selon le mot de Chennevières, et nos vrais classiques n'ont pas craint, pour être expressifs de sembler tourmentés. Mieux que jamais leur parti se justifie en un siècle comme le nôtre, tout secoué de fièvres et d'angoisses. Carpeaux n'écrivait-il pas dès 1863 : « Il nous faut le combat : il nous faut du drame dans la simplicité comme dans les sujets tristes. On ne peut plus faire des figures sans motif, belles pour la beauté, riches pour plaire. L'humanité soulevée comme une rafale, entre-choquant des générations contre des générations, comme le vent fait tourbillonner la poussière, telle est l'image de notre époque : c'est le désespoir... » Le groupe d'*Ugolin* appartient à cet ordre de conception ; mais, en dépit de son envie, Carpeaux ne se hausse que par intermittence au tragique ; son quasi-compatriote Rubens l'attire davantage que Michel-Ange. Plus tard seulement l'angoisse de l'âme moderne s'incarnera dans le marbre et dans le bronze, lorsque la maîtrise de Carpeaux s'illuminera, s'agrandira chez Rodin de tout ce que peuvent ajouter au don de la vie exubérante une inspiration héroïque et la majesté de la douleur.

Auguste Rodin s'empare de la forme, il la transfigure au gré de sa volonté, il l'anime d'un souffle étrange et grandiose. Signes révélateurs de l'âme et termes de l'expression plastique, les inflexions du modelé, les contractions des muscles, les mouvements des membres constituent tout ensemble la fin et les moyens de son art ; seulement une exaltation prodigieuse et spontanée de la forme entraîne Rodin à dominer la vérité, et lui permet de s'élever au-dessus du littéral et du particulier. Tout dans son œuvre procède de la nature et tout y semble extraordinaire. Ainsi en va-t-il pour l'*Eve* éplorée, repliée sur elle-même, les bras croisés, le visage à demi

caché, toute palpitante de honte, de révolte et de désolation. On retiendra l'éloquence de l'attitude et son pouvoir de suggestion infinie ; on retiendra aussi le penchant d'Auguste Rodin à placer ses évocations au seuil de l'humanité



Dessin au lavis.

(*le Premier Homme, l'Age d'airain*), comme s'il avait retrouvé, par une divination soudaine, l'effroi qui fut celui des premières créatures, lorsque, arrachées au néant et au sommeil des siècles, puis livrées à l'étonnement et à la peine de vivre, elles se trouvèrent obsédées par le

mystère de la destinée et l'inquiétude de l'infini...

Dans les bustes de Dalou, d'Antonin Proust, il y a effraction du moi, mise à vue du tempérament, descente au tréfonds de l'être, et, pour établir l'immortalité du génie, les monuments iconiques de Victor Hugo, de Balzac, de Castagnary, de Claude Lorrain, de Bastien Lepage, de César Franck, font ressurgir à la lumière, avec la magie de l'apparition, le poète, l'écrivain, le peintre, le compositeur, fidèle à sa tâche, le front chargé de pensées.

Qu'ailleurs il s'agisse de *Saint Jean* extasié, courant et clamant la ferveur de son apostolat, ou encore des six *Bourgeois de Calais*, essaimés sur la route du martyre, « les chefs nus, les pieds deschaux, la hart au col, les clefs de la cité et du chastel entre les mains », toujours l'énergie du sentiment, et l'expression intense créent le prestige de surnaturelles allures. Etudie-t-on la porte dantesque, il semble qu'Auguste Rodin ait recommencé l'œuvre divine et modelé un monde à l'effigie de son âme farouche et passionnée. Bien avant l'abord du seuil terrible, l'espoir est aboli pour l'humanité qu'il évoque : elle se débat dans une lutte frénétique où les corps se tordent, où les membres se convulsent, où les poings se

crispent, où les masques grimacent, où les bouches hurlent ; elle s'épuise, inapte à trouver dans l'amour un refuge de paix, un asile de bonheur. La fatalité poursuit les couples qui se cherchent, qui s'attirent, qui s'enlacent et gardent, après l'étreinte, l'âpre rancœur du désir inassouvi ; et la torture des damnés, grappes pantelantes suspendues aux portes de l'*Enfer*, n'est que l'achèvement d'une destinée vouée, dès l'origine, à la géhenne inéluctable.

Le trouble où jette le pathétique effarant de cette sculpture, chacun l'éprouvera aussi violent devant d'autres créations de Rodin, différentes par le métier, identiques de conception et pareillement dépourvues de beauté. Je ne songe pas, dans l'instant, à ses essais, déjà lointains, de peintre : un portrait de son père, des copies exécutées, de souvenir, à Anvers, d'après les Rubens du musée, puis quelques tentatives de paysage vite interrompues, — le souci de transcrire altérant la douceur de la contemplation ; de même la curiosité des biographes saurait seule s'attarder à de patientes répliques de planches anatomiques et aux premières académies, sauvées par miracle ; mais, une fois la personnalité dégagée et Rodin en pleine possession de ses moyens, le dessin annonce et commente l'œuvre du statuaire ou plutôt c'est cet œuvre même qui se poursuit sous d'autres espèces.

Sans heurt, ni illogisme cependant. Entre les diverses manifestations de l'art de Rodin, le lien est établi par des travaux qui relèvent de la glyptique, de la gravure. Le musée de Sèvres tire vanité de pièces céramiques dont le décor est obtenu par un procédé assez semblable à celui de l'intaille : dans la pâte blanche, friable, Rodin a gravé une allégorie de l'*Hiver*, puis la frise de figures, de mascarons et d'attributs qui ceint magnifiquement le *Seau de Pompéi*. Que sont, en vérité, ces compositions ? Des dessins en relief, où les saillies et les dépressions à peine sensibles se subordonnent à la ligne profondément creusée du contour.

Un second exemple de la pénétration des techniques est offert par les pointes sèches de Rodin, surtout par les études d'après Victor Hugo, Henri Becque, Antonin Proust, qui s'égalent aux plus sublimes estampes. Ce statuaire, qui s'improvise buriniste, à la suggestion de Legros, invente son métier de toutes pièces, conduit la pointe un peu à la façon d'un ciseau ou d'une râpe, et rudoie le cuivre comme le carrare ; le métal est attaqué avec une furie,



Dessin.



Dessin.

qui s'éteint en caresses, lorsque les traits menus, rapprochés, entre-croisés succèdent aux indications brutales de la mise en place ; dirigés dans le sens du modelé, ils en inscrivent chaque inflexion. Du contraste et du cumul des tailles résultent des gravures qui laissent transparaître la lutte de l'artiste avec la matière, et suivre la divulgation des particularités physiologiques. Images sans précédent et sans secondes pour l'accent de la vie, l'étonnante vérité du relief, portraits où le rayon semble fouiller les ciselures d'un buste et jouer en reflets sur l'épiderme poli du marbre !

Par l'intuition, par le raisonnement aussi, Auguste Rodin est parvenu à découvrir les règles fondamentales des arts, et en même temps l'étude incessante de la nature lui a dispensé le pouvoir de pénétrer et d'établir le *plan*, base de toute création (1). Son libre génie s'appuie sur une connaissance des constructions et des formes pleinement possédée ; elle détermine le succès des plus dissemblables entreprises, — que

(1) De Rodin se rapproche singulièrement, à cet égard, un autre maître d'élection : Eugène Carrière.

le modelé s'indique par le relief, le ton ou le trait ; elle donne leur prix infini aux témoignages directs, immédiats de la pensée de Rodin, à ses dessins. Là, éclate la beauté d'une conscience fidèle au devoir qu'impose la compréhension d'art la plus indépendante et la plus haute ; à travers cette notation parfois hâtive, se discernent, se perçoivent, une à une, les multiples aspirations que la sculpture de Rodin s'attache à satisfaire. Sans revenir sur le don de l'invention et de l'expression épique, à ne considérer que le métier, les exigences du maître vis-à-vis de lui-même sont à la fois celles du peintre et du statuaire ; son impeccable science de la myologie et de la musculature ne sait pas lui suffire ; s'il la met à profit pour développer la forme humaine dans l'action du mouvement, il n'en demeure pas moins attentif aux profils de la silhouette, à la qualité des lignes. Nul non plus ne s'est préoccupé au même point de la répartition des pleins et des vides, des clartés et des ombres : il prévoit, il escompte les jeux du jour, ses violences et ses douceurs : comme le coloriste dans ses tableaux, il contraint la lumière à souligner l'ampleur, à magnifier le caractère.

Mais laissons là les leçons que fournissent, pour la meilleure intelligence des beautés plastiques, ces croquis à l'encre, ces gouaches, ces crayonnages aquarellés ; leur portée explicative n'est qu'une vertu accessoire ; doués d'une vie indépendante, ils possèdent la mâle et fière tournure des dessins de grands maîtres ; et toujours ils restent rayés de la griffe puissante, alors même que Rodin traduit à la plume quelque-une de ses créations, pour lui éviter l'opprobre de la trahison photographique. Ce furent précisément les premiers dessins qu'on vit de lui, ces reproductions publiées par l'*Art*, par la *Gazette des Beaux-Arts*, à l'instant des Salons, ou réclamées par le Musée du Luxembourg pour ses archives ; ici, le faire patient, serré, conduit à des similitudes avec les pointes sèches inoubliables ; une volonté opiniâtre noircit de traits virgulés, minces comme des hachures, le champ limité par le contour ; dans l'ombre, comme sur la patine du bronze, les accidents du modelé apparaissent, se détaillent, et, cette fois encore l'appropriation du ton et du travail arrive à procurer au regard l'illusion de la matière. Mais le dessin de Rodin ne se renferme pas dans une formule et ne se restreint pas à un procédé : il s'exprime par les moyens renouvelés que commande la

fantaisie de l'humeur ou le besoin de l'inspiration. Du buste de jeune femme conservé au Luxembourg, je sais trois interprétations, sans analogie de facture, et qu'on n'attribuerait peut-être pas au même auteur, si un sens exceptionnel de la forme ne perçait pas sous le contraste des apparences. La suite de compositions dont a été enrichi, sur la demande de M. Paul Gallimard, un exemplaire des *Fleurs du mal*, met mieux encore en valeur cette souple diversité dans les modes d'écriture. A l'appel du poète, l'âpre mélancolie de Rodin s'est réveillée ; le drame d'un nouvel *Enfer* le sollicite ; son âme s'épanche et chante les révoltes de l'idéal, les vertiges et les sanglots, les spasmes et les râles, la luxure et l'horreur, l'amour et la mort. Des affinités, depuis longtemps annoncées, se vérifient par cette illustration, et les accents douloureux de Baudelaire y trouvent leurs « correspondances » dans le signe aussi bien que dans le sentiment. Plusieurs des images ne sont que l'effleurement d'un contour ; certaines, imprécises, où la nudité des corps a'anguis s'enténèbre, portent le souvenir vers Prud'hon ; celles-là, enfin, ont la soudaineté du spectacle entrevu dans le sillage de l'éclair, et Rodin s'y montre, plus que partout ailleurs, lui-même.

Aussi bien le caractère d'improvisation et de spontanéité a-t-il fait élire, entre tous, pour les répandre, les 142 dessins assemblés naguère dans l'album héliogravé par Manzi. Un ami des arts dont le nom ne doit pas être tu, M. Fenaille, a ordonné cette publication fastueuse qui rappelait logiquement à Mirbeau le recueil édité par les soins de M. de Julianne, en l'honneur d'Antoine Watteau. Délivré des entraves, le dessin de Rodin se révèle avec sa fougue michel-angelesque, tel qu'il jaillit au choc de l'idée, tel qu'il vague au caprice de la rêverie. Tout ne disparaîtra pas parmi le quotidien labeur, parmi les tâtonnements et les géniales trouvailles de ce cerveau en continue gestation ; la latitude est ouverte, pour l'avenir, de tenir commerce avec un grand esprit, de connaître le tourment des projets qui germent, des imaginations qui harcèlent ; sur ces feuilles s'est dispersé le flux des hantises ; à elles s'est confiée la vision palpitante de l'œuvre future, surgie dans l'extase de l'hallucination. Quelques traits accusateurs des lignes, quelques balafres d'ombre et de lumière, et voici que la fiction s'évade des limbes, qu'elle s'incorpore et naît à l'évidence ; indécise tout à l'heure, elle est maintenant arrêtée par un dessin tout

sculptural ; elle se présente comme un bas-relief, les bosses se détachant en clartés, les creux s'enveloppant de ténèbres ; et l'admiration s'étonne de la vie saisissante prêtée par ces indications sommaires, à de rapides mirages, à de subites illuminations, à des échappées de songe.

Dans ses plus récentes statues, Rodin a mis à profit un demi-siècle de réflexion, de progrès, d'émancipations successives ; on l'a vu, fort de son expérience, briser les derniers liens et conclure aux amples simplifications que préconisèrent les maîtres de l'antiquité. Sa science graphique a suivi une évolution parallèle ; aujourd'hui elle se résume, se condense ; la synthèse en est fournie par une série de dessins, entreprise non plus de pratique, mais avec le modèle, vers l'été de 1896 ; on les dénommerait assez exactement les instantanés du nu féminin ; c'est, inscrite d'un trait, à main levée, et se profilant finement sur le bristol, la cernée d'un contour ; c'est la définition, par le trait extérieur, d'une académie que modèle un léger nuage d'aquarelle ; c'est la saisie de cent poses inconscientes et momentanées, l'éternisation des plus fugitifs aspects de beauté. Des ressemblances tout extérieures ont provoqué le parallèle entre ces dessins rehaussés et les xylographies japonaises : leur grand style les rapproche plutôt des pures esquisses jetées par les peintres attiques, dans la cavité des coupes, sur la panse des amphores et des cénocoches.

Ainsi avec Rodin, le cycle se clôt, l'art de maintenant rejoint, à travers les siècles, l'art du passé, et l'inspiration, mûrie par l'expérience, remonte vers les sources toujours vives, où s'alimenta le génie des premiers peuples. Poète de l'attitude et du geste, Auguste Rodin a extériorisé par le mouvement et la forme les affres de la douleur, les furies de la passion, la tendresse de la volupté ; il a fait tressaillir dans la matière les frissons anciens et nouveaux, et, comme pour glorifier le créateur, des rythmes du corps humain, de notre dépouille vile et périssable, il a tiré des sujets éternels d'émotion, de pitié et de rêve.

ROGER MARX.





*Le Monument Sarmiento.
(Apollon et l'Hydre.)*

Photographie Druet.

UN

Chef-d'Œuvre de l'Art moderne

DANS une demi-heure, j'allais voir la statue de Balzac, par Rodin. Comment serait-elle? Rochefort, dont l'instinct en matière d'art est presque aussi fin que ses opinions politiques sont fausses, avait morigéné Rodin et pris le parti de la Société des Gens de Lettres, qui rejetait l'œuvre de l'artiste. Son article de l'*Intransigeant* se terminait par ces mots : « En peinture, la littérature est exécrable, mais l'ensemble de la Comédie humaine en une figure de plâtre est absurde. » Mais Rochefort a-t-il quelque autorité qui lui permette de critiquer Rodin? A vrai dire, il avait acheté des Goyas alors que personne ne s'en souciait, et des bronzes de Barye alors que le nom du sculpteur n'était connu que du gardien du Jardin des Plantes comme celui d'un visiteur importun qui eût voulu passer la nuit aussi bien que le jour à étudier les grands félins. La phrase de Blake :

« Nor is it possible for thought a greater than itself to know¹ », me vint à l'esprit et en chassa Rochefort.

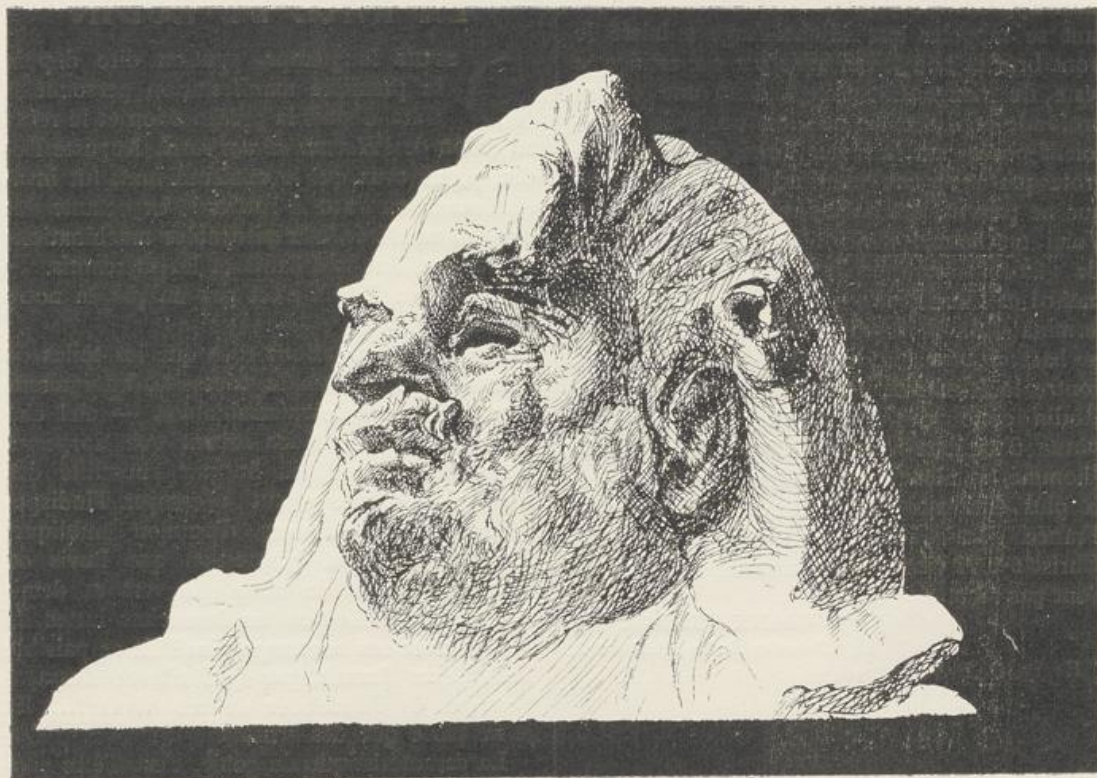
Peut-être allais-je avoir une nouvelle sensation artistique et je hâtai le pas ; je me trouvai passant rapidement à travers une forêt de marbres, la gorge sèche et le cœur bondissant. Car là-bas, tout au bout, Il s'érigait et mon excitation était si grande que je ne pouvais soutenir l'espérance qui naquit en moi tandis que je Le regardais furtivement avec des yeux de myope. Je m'arrêtai devant le *Baiser* : celui-là je l'avais vu déjà, trois ans auparavant, dans l'atelier du sculpteur. Mais l'impression fut la même : les figures sont merveilleusement modelées, les muscles des épaules de l'homme sont noueux et liés comme des racines de chêne et le gros tendon de la jambe est tiré jusqu'à ce que les cordons commencent à se séparer comme les cordes d'un câble tendu à se rompre. Et la figure de la femme est plus belle encore, avec ses courbes adorables, dans sa défaillance abandonnée. « Nous sommes les fils d'une littérature sensuelle », a dit Sainte-Beuve, et il aurait pu ajouter : « d'un art sensuel aussi ». Mais la sensualité a ici, comme dans la vie, sa compensation en une passion

de tendresse. Remarquez comme la main de l'homme n'ose que toucher la chair tendre et comment son bras supporte la tête et le cou. C'est là un chef-d'œuvre, mais il ne me satisfait pas comme un chef-d'œuvre le devrait, et, après une patiente contemplation, j'en trouve la raison. Le contraste entre la forme de l'homme et celle de la femme est très beau, mais l'attitude ne fait pas ressortir comme elle le devrait les beautés et les caractéristiques supérieures de la figure de l'homme.

L'attitude est conçue en admiration passionnée pour la figure de la femme et cela est superbement et caractéristiquement rendu ; mais nécessairement la figure de l'homme est sacrifiée et rapetissée. Je préférerais voir seule la figure de la femme et recevoir d'elle l'unique et impérieuse émotion. Aussi bien, le baiser est toute la vie de la femme ; mais non de l'homme. Avec un lent regard d'admiration je me tourne vers le *Balzac* et l'approche de face, comme il doit être approché.

La première impression qu'il me fait est celle d'un extraordinaire grotesque, quelque chose de monstrueux et de surhumain. Sous la vieille robe monacale aux manches vides, l'homme se tient droit, les mains crispées sur sa virilité et la tête rejetée en arrière. Il y a quelque chose de théâtral dans la pose, quelque chose de rude et de menaçant dans la tête. Oui, rude ; les joues sont si larges qu'elles semblent tomber sur la vaste poitrine et en faire partie ; puis les creux cavernaux des yeux sans prunelle, ni regard et, au-dessus, le front rétréci par les boucles de la chevelure. Un grotesque d'une puissance extraordinaire. La personnalité de la figure est oppressive : elle contient une passion de labeur et d'entreprise, d'assertion de soi et de triomphe, qui excite la crainte et l'antagonisme. Voilà un Titan qui a fait le monde et qui pourrait aussi bien le défaire. Il y a dans l'ensemble quelque chose de démoniaque qui fait tressaillir jusqu'à l'âme. Mais c'est justement l'impression que fait l'auteur de la *Comédie humaine*. Un puissant artisan fut Balzac qui écrivit quarante volumes tombés dans l'oubli et perdus, perdus sans espoir de retour, et qui ensuite en écrivit quarante autres qui constituent le plus grand œuvre dramatique produit par une intelligence, excepté peut-être celle de Shakespeare ; puis alors, il s'assit avec calme et il écrivit à M^{me} Hanska qu'il avait maintenant appris son art et qu'il allait enfin

(1) Il n'est pas possible à la pensée de connaître de plus grand que soi.



Tête du "Balzac", dessin d'AUGUSTE CLOT.

faire des choses extraordinaires, des livres qui auraient une forme aussi bien qu'une signification, des livres qui... soudain la mort força au repos ces mains agitées et glaça le cerveau ardent. Est-ce que Rodin a voulu que son œuvre donnât cette impression ?

Je fis le tour de la statue et fus frappé par le profil. Ici, le grotesque disparaît et la face vivante apparaît. Vue de côté, la statue expose une singulière ressemblance de Balzac comme indubitablement il dut être ; sincèrement, la moustache se hérisse et se retrousse cyniquement, mais autrement la face est la face de Balzac même, avec les larges joues, le nez bulbeux et flaireur, les yeux ardents.

Enfin, je compris l'intention de Rodin. De face, sa statue montre l'âme de Balzac : l'infinité affirmation de soi-même du grand artisan, l'esprit flamboyant d'un adonné au labeur et au triomphe. A dire vrai, il y a là quelque chose de théâtral, quelque peu de pose consciente dans les mains crispées et la tête rejetée en arrière : mais la pose appartient à l'homme et elle est sa caractéristique même.

D'autre part, le profil est la représentation extérieure de l'homme, Balzac dans ses habitudes de vie, l'esprit plein d'élan, asservi et retenu dans les vêtements grossiers de la corruption.

Je sais que quelques critiques, de bons critiques même, me diront que cette statue qui, vue de front, donne pour ainsi dire, l'âme de Balzac, et, vue de côté, donne sa forme et son image même, est et doit être un outrage à tous les canons de l'Art. Est-ce que sir Joshua Reynolds n'a pas dit que « tenter d'unir deux excellences contraires (de forme, par exemple) dans une seule figure, ne peut jamais éviter de dégénérer en monstruosité, à moins de s'effondrer dans l'insipide, en lui ôtant son caractère distinctif et en affaiblissant son expression » ? Toutes ces sentences théoriques peuvent avoir raison, mais que peuvent-elles me faire, à moi, sur qui cette monstruosité, ce grotesque a fait une impérissable impression ? Dans tout le champ de l'art plastique je ne puis comparer cette statue à rien autre qu'à cette grande figure de Michel-Ange que cer-

tains appellent le *Jour* et d'autres le *Matin*. Il faut se rappeler que Michel-Ange a laissé le front brut et non taillé, mais par cet artifice le reste du visage est plongé dans une ombre profonde et il semble que les lueurs de l'aube soient posées sur le front. Voici, de même, un grotesque avec une plénitude de signification que ne peuvent atteindre les formes ordinaires. Voici un hasard divin récompensant l'artiste de génie. Hasard je l'appelle, car ce fut le hasard et rien d'autre qui fit que Michel-Ange termina d'abord la partie inférieure du visage : le hasard aussi, le hasard heureux qui rencontre le faiseur de cent bustes, qui donna à Rodin cette idée grandiose. Voici enfin la statue d'un grand homme digne du génie de l'homme, et elle fut naturellement refusée par la plus éminente des Sociétés d'amateurs de France. Vrai, aussi de Rodin comme du Christ : « Il vint vers les siens et les siens ne l'ont pas reçu. »

FRANK HARRIS.

Saturday Review, 2 juillet 1898.

Henry. D. DAVRAY, trad.



Dessin.

LA RACE DE RODIN

DEPUIS longtemps, peut-on dire depuis sa première manifestation personnelle d'art, depuis la présentation et le refus au Salon de l'*Homme au nez cassé*, Auguste Rodin, parmi ceux qui le contemnèrent, fut invariablement en butte à l'attitude expectante des uns, les modérés, aux pitoyables machinations des autres, les pontifiants et les mercantis.

Le cas de Rodin n'est pas unique en notre siècle.

Nous nous rappelons tous que les toiles de certains, morts dans la nécessité, atteignirent depuis des prix invraisemblables, — eh ! eh ! ils étaient morts. Nous savons que Carpeaux fut attristé jusqu'à la fin par l'hostilité des académiques. Barye eut à essuyer l'indisposition des fabricateurs d'opinion publique, Corot non moins. Ignore-t-on que Puvis de Chavannes n'eut de trêve que vers sa demi-vieillesse ? Oublie-t-on les farouches luttes de Berlioz avec ses contemporains ? Et ce paisible sible César Franck, par quel silence n'essaya-t-on pas de l'obnubiler de son vivant !... Et je ne parle que des artistes.

La caractéristique du génie, c'est d'être contesté précisément par les parvenus égoïstes, les fonctionnaires ostréux, les petits-maîtres à la réputation usurpée. Combien de génies succombèrent avant l'heure ? O foule, ô individus, vous ne soupçonnez point la misère de votre ignorance ; votre remords ne mesurera jamais l'étendue du désastre !

Lorsque, après Gui d'Arezzo, on inventa la musique à plusieurs parties, on se récria. Mais l'harmonie était créée... Rembrandt végéta ignominieusement. Michel-Ange, s'il connut les honneurs et la fortune, courut maintes fois de tragiques dangers. C'est l'apanage du génie, des inventeurs, des réformateurs. — Et le peintre de Leyde, subversif de l'école italienne, réhabilitait cependant la nature, renouvelait la lumière, la ligne, la composition et la vie ! Et le sculpteur florentin, émule du suprême Léonard, avait déjà transformé la statuomanie liturgique et conventionnelle du moyen âge en l'art humain, vivant et formidable dont Rodin s'affirme aujourd'hui le successeur.

C'était la Renaissance, c'est encore la Renaissance, après l'éclipse partielle du Soleil... La statuaire désormais, avec Michel-Ange, s'affranchissait des souvenirs obsédants de la Grèce et de Rome, secouait le joug des mé-

thodes surannées, élargissait le chant dramatique du ciseau et l'épopée du marbre jusqu'à la nue dantesque homérique et biblique.

Autrefois, le génie était la proie de la foule barbare; les jaloux le dénonçaient comme hérétique, comme sorcier. Il ne manquait pas de braves théologiens pour persécuter les philosophes libres penseurs. Il ne manquait pas non plus d'excellents sycophantes pour armer les bravi contre les libertaires de la morale et de l'art.

Aujourd'hui, on intrigue, on distille du venin, on « protège » le génie et le talent, ou bien, s'il y a pénurie de « princes », on les traite de malfaiteurs et l'on dépense des trésors de combinaisons à les humilier. C'est pourquoi, lorsque l'humanité a l'heur de posséder un de ces êtres exceptionnels, il faudrait répondre à l'injure philistine par la mâchoire d'âne de Samson, non par des phrases descriptives et des analyses probantes, mais par le poème, l'ode héroïque, — par l'action! On ne résout de certaines gens à l'esprit de probité que par le baiser passionné du bâton sur leur échine. La rossée semble demeurer la seule mimique qui les émeuve. Le langage du poing, le discours athlétique, sont la dernière rhétorique qui les convainque.

Hélas! il n'y va point de sa faute si la mentalité de la foule évoque l'Eden de gélatine des protozoaires ancestraux... Où gisent, en effet les éducateurs charitables qui eussent pu la décrétiniser? On se rappelle la parole chrétienne : « Paix aux hommes de bonne volonté! » Eh bien, s'il se rencontre des valeureux qui cherchent à populariser leur enseignement, on les lapide en leur criant cette paraphrase : « Guerre aux hommes de bonne volonté! »

Ce n'est sans doute pas très encourageant. Mais peuh! les cerveaux volontaires, les esprits individualistes, se soucient bien des haines et des goujateries!

On jugerait que Rodin est taillé dans le même granit psychique que le glorieux hôte de Jules II. Si l'existence de celui-ci fut plus accidentée que celle de celui-là, ils affirmeraient tous les deux la même courageuse indépendance de caractère. D'un commerce sûr, ils s'ouvriraient bénévolement au passant, tant de leur âme hautaine et solitaire ils bannissent tout petit calcul, toute mesquine attitude. Ils ignorent le destin des ingrats, celui aussi des serviles. Leur vie s'offre en exemple aux plus méticuleux. Ce sont des sages, des



Dessin.

travailleurs acharnés, des artistes à l'art autonome!

Ce sont des « Hommes illustres » de Plutarque apollinaire.

Le maître toscan fut, que sais-je? peintre, sculpteur, architecte, ingénieur, diplomate... La miraculeuse floraison de la Renaissance nous habitue volontiers à ce protéisme, à cette débauche de génie. Au *xix^e* siècle, il n'y a plus de principautés fières et autonomes comme au *xvi^e*, partant plus de princes, plus de protecteurs nés, — c'est-à-dire que les princes sont remplacés inélégamment par des barons... Auguste Rodin, quelque peu peintre, dessinateur, céramiste et graveur, est plus simplement le statuaire.

Le Donatello de Rodin fut Carrier-Belleuse. C'est signaler quel abîme de conception les séparait. Et Rodin se vit bien forcé de souscrire aux exigences de la vie, il lui fallut bien

accepter un rôle de praticien dans cet atelier qui l'incommodait. Mais il exhalait une robuste personnalité qui déconcertait et balbutiait déjà dans le cachet singulier de son travail de reproduction. Ce dur apprentissage devait en faire une main habile, rompue à toutes les difficultés du métier et, par là, assez volontaire pour traduire souplement et nettement la caresse des lignes voluptueuses ou la nudité des plans directeurs.

La ligne, le plan, l'atmosphère, telle sera désormais la résolution technique de l'inspiration rodinienne, comme la vie intense, essentielle et spontanée en sera la résolution philosophique.

En lisant cette énumération, on s'écriera : « Mais tous les artistes ont élaboré d'après la ligne, le plan, l'atmosphère, — les sculpteurs y compris. Puisqu'il y a figure ou image, il y a évidemment ce que vous paraissez ne prêter qu'à Rodin... »

Voici. Lorsque les attributs de la peinture devinrent ceux de la sculpture, les sculpteurs furent parfois peintres en même temps. Alors la statuaire demanda le cadre, réclama le jeu de la lumière et de l'ombre, elle exigea le dessin, s'inquiéta du ton, sinon de la couleur, — on comprend. Nous savons aussi que depuis l'antiquité les déformations sont systématisées plus ou moins rationnellement pour aspirer au caractère signalétique. Nous nous rappelons encore que ceux du moyen âge sculptaient d'après la destination des figures et des pantomimes et que les irrégularités, les déformations qui pouvaient paraître d'abord vicieuses se montraient justifiées à la mise en place... *Et cetera*. Or, toute la question gît dans ces deux mots : on est sculpteur ainsi... ou alors on l'est autrement.

Car il faut distinguer entre la bassesse d'un Pyrécus que Pline surnomme *sordidarum rerum pictor* et le symbole d'un Puvis de Chavannes, comme il sied de distinguer entre le carbone de la houille et celui du diamant. Il faut faire la part de l'humanité et du dessin comme il serait fâcheux de confondre Monsieur Bouguereau-le-Saccharichrome avec Delacroix, le bouillant coloriste. Il paraît donc nécessaire d'accuser la nuance qui sépare la flasque photographie myologique des écolâtres du superbe et généreux frisson qui anime la chair rodinienne, ainsi qu'il fut hier indispensable, par exemple, de rappeler à la pudeur le pygmée Gounod égratignant le titan Wagner, tel Zoile autrefois s'essayant à escalader le

talon d'Homère et piquant son épiderme à la façon de l'acarus...

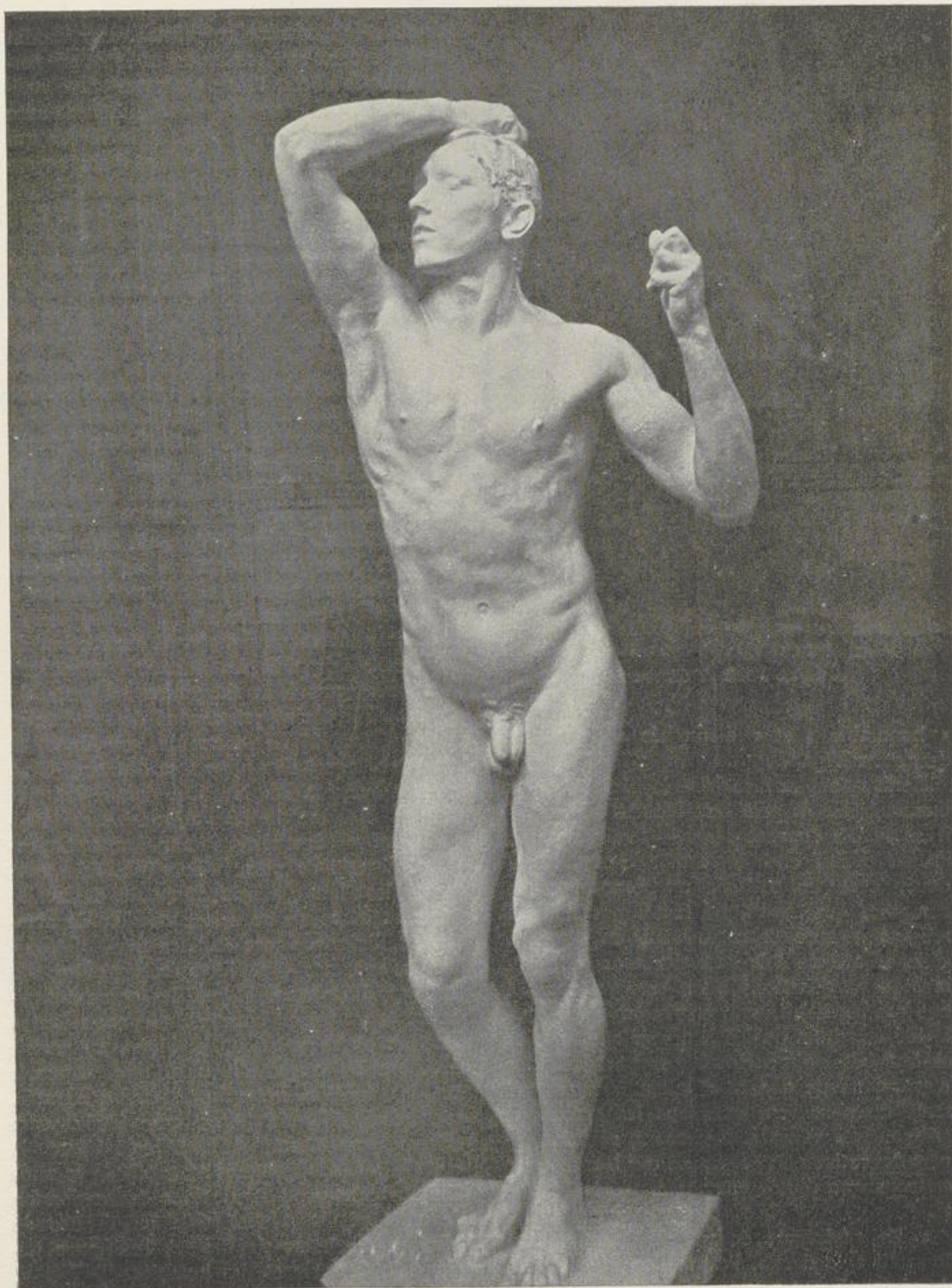
Il y a, en effet, ligne et contour, plan et surface, parce qu'il y a précisément atmosphère et fumée de pipes, pensée et bavardage, comme il y a Nansen et Gaudissart, Racine et Pradon, Notre-Dame et Sacré-Cœur, primate et invertébré.

Avez-vous étudié à l'école sincère de la nature, avez-vous scruté la valeur des tons, la qualité de l'harmonie, la vibration des particules lumineuses, avez-vous médité la psychologie du mouvement, concevez-vous la philosophie des êtres en contact avec les choses, en un mot, vous sentez-vous remués par le spectacle énorme de la vie, de l'univers et de la substance ?

Eh bien, quand on ne s'est jamais évadé de la cage familiale, de la cité, quand on est pétri d'esprit local, lorsque, en fait d'architecture et de sculpture (arts immédiats, or de qui on exige beaucoup), on souille ses yeux à la platitude des maisons de rapport et à la goujaterie des monuments publics, je comprends que l'intelligence simpliste du citoyen généralise son dégoût, son inattention, son incompetence. C'est bien pour cela qu'on ne saurait crier trop violemment ses imprécations à la face des misérables qui corrompent l'éducation exigible et salutaire en faisant d'un séjour aisément harmonieux un cloaque, un paysage immonde d'hypocrisie et de misère, de marchandages et de trahisons, où le défi à la raison le dispute à l'outrage à la vérité.

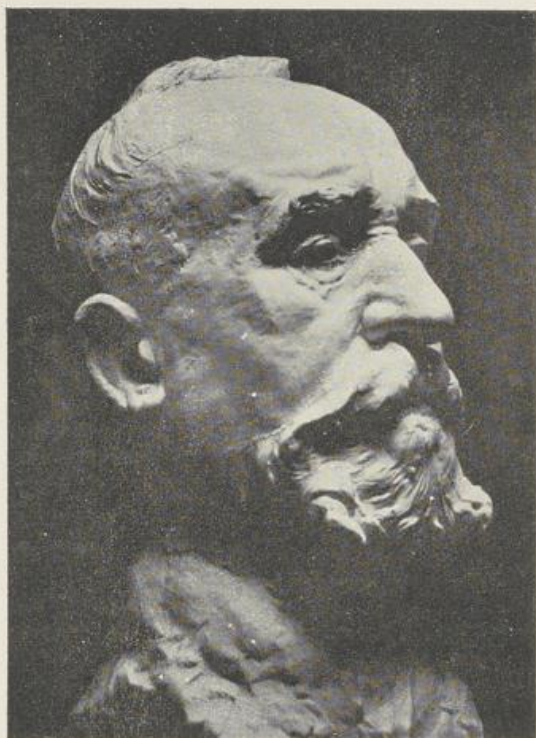
Pour ce qui me concerne, s'il m'est permis d'effleurer mon cas, je ne mentirai pas en affirmant que ce furent surtout les Rodin qui décidèrent de ma conversion à la sculpture et la réhabilitèrent à mon sens encore prévenu... Cet aveu me conduit à un autre aveu : dès lors, je compris mieux certains peintres qu'en vain j'interrogeai sans que je parvinsse à traduire leur langage profond.

La passion, — l'injustice, — eh quoi ! serais-je tant iconoclaste ? — me verrait facilement sacrifier vingt morceaux dits « de choix et de goût » à la plus grossière erreur d'un génie, je veux entendre à la plus gauche manifestation d'une personnalité flagrante, ce d'abord pour nettoyer la voirie de ses obstructions mélancoliques (soyons poli), ensuite parce que j'estime que la plus sincère malfaçon de la personnalité originale et proactive est encore plus intéressante, plus significative, que n'importe quelle production « jolie »,



Photographie Druet.

L'Age d'Airain.



Photographie Druet.

Buste de Purvis de Chavannes.

« honorable » et « distinguée » de nombre de ciseaux répandus.

Remarquons aussitôt que le génie n'est pas un monopole et peut fort bien se révéler, — il se révèle souvent ainsi — voire un seul instant décisif chez un artiste communément doué, chez un artisan, un portefaix, chez n'importe qui. Aussi, ne faut-il pas servir la religion abusive et exclusiviste du nom. Le génie se mesure à la qualité et non pas forcément à la quantité, il s'affirme en accès et non pas essentiellement en perdurée. Je tenais à dire cela, afin qu'il soit acquis que le talent et le génie ne s'excluent pas par définition, d'autant mieux que le « talent » ne se présente assez souvent que sous les espèces de gangue du « génie ». Seulement, voilà, la plupart des artistes, la généralité des hommes, ont cette gangue plutôt compacte, plutôt irréductible...

« Le sculpteur, écrivait Diderot, a tout lorsqu'il a le dessin, l'expression et la facilité du ciseau. La sculpture est une muse violente, mais silencieuse et secrète. »

On s'aperçoit vite que ces paroles ne ré-

pondent pas trictement à la hautaine formulation de la statuaire rodinienne. Car Rodin conçoit encore son œuvre en adéquation parfaite avec le décor, l'atmosphère et l'âme intérieure du sujet. Il conjugue le panthéisme avec le naturalisme... Et je songe à la faveur qui attend le panthéisme naturaliste, pseudonyme du paganisme idéaliste, cet anarchisme d'art, cette aristonomie esthétique, aux jours délicieux de l'Individualisme libertaire!

C'est plus fort que moi. Il faut toujours que j'associe le génie à l'Individualisme...

Ainsi, l'art est appelé à une destination de plus en plus précise. Ce ne sera plus un prétexte à toasts et à décorations de boutonniers, à divertissements de sous-préfetures, à vanité de politiciens ruraux. Ce sera la concrétion de l'accent synthétique dans un motif, l'heureuse expression de la vérité, de la vie dynamique et de la pensée dans la forme, mais ce sera aussi pour l'éducation le maximum d'enseignement, de suggestion, de bien-être et de rêve, pour la décoration le maximum d'adaptation au paysage et de participation à l'âme des choses ambiantes.

Wagner eut en musique cette conception de faire concourir tous les éléments précédemment méconnus à la suggestion intégrale du spectacle. Il voulut que chacun de ses drames lyriques formât un ensemble psychique et sensoriel duquel rien ne pût se distraire. C'est cette subversion de la fixité des règles qui tant fit maudire le révolutionnaire de Bayreuth par les musicastres italianisants. Cependant, qu'est-il de plus rationnel de faire converger le chant, la symphonie, le drame, le décor et la poésie au même résultat de mouvement, de conscience et d'unité?

Il n'y a pas d'attributs négligeables, de figures indifférentes. Il y a des organes équivalents dont le jeu concourt, chacun selon sa fonction ou sa notation spécifique, au parfait équilibre du corps. Eh bien, non, il paraît que la tradition, cette brave vieille édentée, se trouve offensée, ainsi que Shakespeare offensa sans doute Aristote en violant la « règle » des trois unités au profit de la seule Unité et choqua les principes conventionnels de noblesse et d'héroïsation au théâtre au bénéfice posthume du droit à l'existence tragique de la foule et des humbles.

Le chant n'est pas fait pour le ténor, mais le ténor pour le chant. Le théâtre n'est pas composé pour les acteurs, mais les acteurs



Photographie Druct.

Le Printemps.

sont là pour interpréter le drame. L'art, digne de ce nom, ne doit pas se ravalier au passe-temps de l'oisiveté mondaine, mais persévérer dans la voie de sa mission sociale, car le public n'a pas été créé en vue de l'art, mais l'art en vue du public, comme l'enseignement doit être établi pour les élèves et non les élèves pour un enseignement stupidement immuable. L'art pour l'art est une aberration d'idéologues mystifiés par eux-mêmes. C'est l'égoïsme vicieux spoliant le patrimoine commun, c'est la fossilisation de l'intelligence, de la joie féconde, de l'hygiène critique. Ce n'est plus de l'orgueil, c'est de la démence, de la mégalo-manie. Ce n'est plus de l'individualisme libératoire ou non, ni de la tour d'ivoire, c'est de la pétrification... Et puis, ça n'existe pas, ni moins objectivement ni plus subjectivement qu'un épouvantail ou que la sciure d'une poupée.

Les personnages de Rodin marchent, vivent, vibrent, existent résolument en chair, en passion, en fixation suprême de spontanéité psychique et anatomique. Quand un artiste peut extraire du même tranquille ciseau

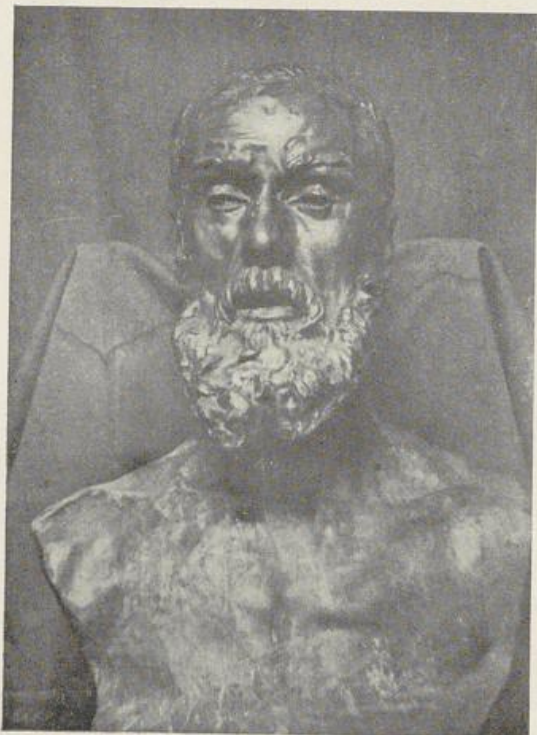
la puissance et la douceur, c'est qu'il est quelqu'un. La facture de ses morceaux de volonté est robuste, concise, palpitante, poignante ; c'est le mâle, c'est la fougue, c'est l'âpreté du désir et de l'idée motrice ; on est ému, on rit ou l'on souffre, mais on épouse avec véhémence la « querelle » de ces hommes de métal et de pierre, on la subit... Ensuite on repose ses nerfs tendus : on s'abandonne à la langueur ophidienne de ses torsos de femme, au charme exquis de ses têtes méditatives et illuminées, à l'intime fraîcheur de la chasteté ou à la convoitise frémissante des baisers d'amour !

Un tel art ne s'adresse pas aux infirmes ni aux bourgeois. Titanesque, il est pour les forts ; sain, il est pour les vaillants ; orgueilleux, il est pour les volontaires ; humain, il est pour les « individus ». Ainsi s'affirme la magnificence de l'éducation rodinienne, dans son ordre chronologique, ses phases typiques et surtout dans sa part de vérité éternelle.

Car, j'aime à le répéter, le génie ne se trompe jamais absolument ; même ses erreurs restent fécondes et ses chutes jaillissantes ! Ce n'est pas le mauvais qui démoralise, c'est le médiocre ! et, tout en invectivant la silhouette assassine de Napoléon, j'ose déclarer que ses boucheries furent moins néfastes que le règne de l'ignoble et scélérate argyrocratie qui lui succéda comme la scrofule succède au lymphatisme...

Rodin eût été un grand architecte. Dans chacun de ses monuments, groupes, statues, bas-reliefs, remarquez avec quel entendement il distribue les valeurs relatives de décoration, observez avec combien de bonheur il compose, en expression et en vérité, les motifs participants. Veuillez aussi constater la souplesse et la lumière de l'agencement dans la charpente impeccable de l'harmonie totale.

Il exagère, il déforme, un peu comme le font les caricaturistes de grande race, la raison des parties principales afin d'accuser le caractère topique, pour révéler la correspondance qu'il accorde entre la trouvaille spécifique et la pensée. Mais il est le déformateur qui crée selon la proportion optique, la perspective et le vraisemblable. Il ne faut pas confondre la déformation avec l'informe. On n'ignore point que les grands caricaturistes possédaient admirablement le dessin anatomique. Pour *déformer*, dirait La Palisse, il faut au moins connaître la *forme* !



Photographie Druet.

Buste de Jean-Paul Laurens.



Photographie Druet.

La Chute d'Icare.

Cette architecture ne permet pas la confusion avec celle des écolâtres fumeux qui s'imaginent nous illusionner sur le fantasque de leurs cauchemars et la niaiserie de leurs réalisations ou sur la frigidité de leurs préceptes et le polissage cérumineux de leurs fantaisies.

L'art rodinien marque la dernière évolution logique de la statuaire à travers les âges. Son *Balzac* demeurera, pour ainsi dire, le critérium du départ des impulsions nouvelles...

La sculpture, symbclique à l'origine, est issue de l'architecture avec laquelle elle faisait corps. Après la monotonie fétichiste, emblématique et hiératique des Indous, des Égyptiens, des Assyriens, des Perses, des Orientaux, après l'idéation mythologique des Pélasges, la perfection éginétique de la pose héroï-humaine moins roide, après l'auguste Phidias qui inséra la vie dans les frises du

Parthénon, après la sculpture pagano-mystique du moyen âge, après la Renaissance, sous les espèces assez domestiques d'un art consigné par la religion et le mécénisme égoïste et vaniteux, après surtout l'incomparable Michel-Ange, improvisateur sublime d'ombre et de lumière, exemple unique de fierté et d'amertume, après la grisaille et la morbidesse statuaire des siècles suivants, enfin après la récente succession des Rude et des Carpeaux, après ces témoins originaux de l'évolution et faisant suite à leur chaîne chronologique, le génie de Rodin vient s'accumuler au génie des devanciers et présenter son maillon à la soudure du maillon de demain...

En ce sens, rien n'est plus traditionnel que l'effort rodinien.

« Celui » de la *Légende des Siècles* s'écriait, lui, qui pouvait s'y connaître en cette matière : « Les génies sont une dynastie. Il n'y en a même pas d'autres. Ils portent toutes

les couronnes, y compris celle d'épines. Chacun d'eux représente toute la somme d'absolu réalisable à l'homme. Choisir entre ces hommes, préférer l'un à l'autre, indiquer du doigt le premier parmi ces premiers, cela ne se peut. Tous sont l'Esprit. »

Cette prodigieuse émanation spirituelle de la nature, cette science illuminée par l'éclair de l'inspiration, nous rendent modestes, sévères et réfléchis. Et nous évoquons, dans notre esprit séduit par l'idée d'association, nous évoquons les gloires équivalentes des noms les plus définitifs gravés dans le firmament des siècles révolus. Ce n'est pas en prose de M. Jourdain que ces choses-là se disent. Le poème au verbe ivre de ciel s'y prête seul et combien mieux, rythme chu des régions où les éléments, les météores et les phénomènes se heurtent et se baisent en des concerts audacieux !

Demain dira si Rodin fut le précurseur de l'intelligence synthétique de la statuaire, de sa voie ou de son dévoiement schématique. Des jeunes gens, des compréhensifs, des esprits libérés, sont déjà acquis à la technique et à la vision de la vie rodiniennes, poursuivant le même but par la voie diverse de leur sagesse. Ce ne sont point des disciples bénévoles ni des prêtres d'un culte orthodoxe ; ce sont des énergies entières ayant délibéré gravement sur le choix de leur point d'application. Rodin, d'ailleurs, se défend d'avoir des élèves. C'est très pur et très conscient. Quelques contemporains d'un talent original et d'un tempérament manifeste survivront seuls à la débâcle statuaire. Les néo-rodiniens, eux, conduiront les damnés jusqu'à la *Porte de l'Enfer*...

ANDRÉ VEIDAUX.



Dessin.

LA VIE SELON RODIN

I

L'ART plastique façonne à de la ressemblance humaine la matière inerte. Beaucoup ne voient pas au delà, et cela, isolément, est tout juste ce qui ne compte pas.

L'homme, tissu d'os, de muscles, de peau, flasque, vide, n'a pas existé : le mouvement le modifie, l'expression du geste, de l'attitude, le regard et la parole imposent à sa muette enveloppe leur signification. Ainsi, tant que l'artiste se borne à une sorte de moulage, apparent ou réel, de la physionomie humaine, il n'a rendu de l'homme qu'un spectre inefficace.

Tous les dessins d'école, l'apprentissage académique aboutit à ce mensonge, avec l'ignorance de la vérité expressive et anatomique.

On ne saurait apprendre. On apprend à manier un crayon, une brosse, un ébauchoir ; on apprend qu'il faut voir et sentir. On n'apprend pas à faire un tableau ou une statue. C'est la confusion à dénoncer.

Un tableau est fait, une statue est complète, lorsque le peintre ou le sculpteur, ayant observé et maîtrisé les motifs de son émotion, en sait figurer l'apparence sur la toile ou dans l'argile avec une suffisante énergie pour que cette émotion se communique, entière ou partielle, en l'esprit des spectateurs. Tout l'art tient en si peu.

Cette chose énorme, l'art, n'est pas plus, n'est rien que cela. Mais c'est assez pour que les siècles qui se glorifient d'en avoir compté dix ou douze exemples soient à jamais loués parmi les plus grands siècles de l'art.

Je m'occupe ici de l'art statuaire. Je ne veux pas m'arrêter à l'école insensée qui a tenté d'assimiler à des moyens féconds un code de préceptes uniformes puisé dans l'imitation affaiblie des renaissants ou des anciens. Quelques-uns affectent l'expression, et ne savent ce qu'ils font. D'autres ont étudié, croient-ils, l'anatomie : en vain, s'ils n'édifient que des moules vidés où un esprit n'est point descendu.

Il ne s'agit point de répéter la nature, encore

moins l'art du passé ; il s'agit de condenser, et de transmettre un frisson.

En toute grande œuvre, il y a équilibre, parce que l'artiste lié, avec l'impitoyable logique du vrai observé, toutes les parties anatomiquement à l'ensemble ; il y déséquilibre parce que l'artiste subordonne, dans l'enthousiasme sincère de l'émotion qu'il a sentie et veut faire sentir, toutes les parties à l'ensemble expressif dont son œuvre doit se magnifier.

Là encore, au reste, il se conforme à la vérité. Lorsque nous transporte la passion, tout en nous est subjugué, déséquilibré au profit du seul sentiment qui s'est enflé, victorieux.

Un geste alors, rien, dans le regard un feu, une tension de quelques muscles, nous sommes là tout entiers, et c'est là que nous doit surprendre le sculpteur. Seulement, comme il faut bien qu'il remplace ce qui en nous est la vie naturelle des corps par l'apparence vivifiée de la matière où il se traduit, il se trouve obligé, lorsqu'il établit les rapports des divers éléments de son œuvre, d'en outrer le contraste, d'en souligner, si l'on veut, le rythme, par un faire, ici sommaire, et là, plus appuyé.

Or, comme chaque manifestation d'un sentiment est toujours fugitive et à l'infini variable, puisqu'elle provient autant de l'essentielle personnalité de l'objet observé que de celle aussi de l'observateur, nul ne saurait enseigner de lois immuables pour la saisir et pour la représenter. Un artiste n'est qu'à la condition qu'il innove et qu'il crée.

A travers les temps on cite peu de noms, calculez. Parmi les plus récents, je n'en connais qu'un, qui flamboie, c'est celui de Rodin.

Rodin ! Par lui nous avons vu ce que nous n'avions pas vu encore. On l'a apparié à d'autres, dans le passé. Non. Il se dresse, comme ceux à qui l'on songe, unique, nécessaire, inimité. Fils, élève de personne, il est lui-même, et le frère, en effet, des plus grands. Comme eux, il est le miroir vers qui convergent les feux par milliers de la vie palpitante, universelle ; il les absorbe à son insu et en réper-

cute tout l'éclat. Esprit frémissant, situé à un carrefour des sensations, il les guette et les étreint au passage, il les boit, il s'en transfigure et il en vit transfiguré. Tout ce qui se meut, tout ce qui circule partout et en toutes choses, toute la germination incessante de la nature, le bouillonnement qui fait la vie universelle le pénètre, l'enivre, palpite dans son rêve et dans son œuvre. Il a surpris l'infinie fermentation des êtres jusque dans leur repos apparent et dans la mort, et, prodige presque surhumain, il a su, avec simplicité, en transmettre la flamme aux matériaux indifférents qui le devaient exprimer. Son amour a couru en les mottes de son argile, a ouvert à de l'haleine les pores du plâtre et a fondu comme un feu la rigidité polie du marbre et de l'airain.

Tout l'œuvre de Rodin, l'a-t-on remarqué ? tressaille. C'est un infini baiser, des étreintes fougueuses, éperdues, déjà lasses. C'est le travail de la vie passionnée : les *Bourgeois* inquiets et résignés, se mettent en marche, pas chance-lants que leur volonté assure ; Claude Lorrain frémit de surprendre à la nature un secret de ses lumières ; Hugo sur le rocher d'exil accueille la voix des nymphes montée parmi l'embrun ; Balzac hume l'ivresse de la vie. C'est un infini baiser, *le Baiser* ! un infini baiser, des enlacements fougueux, éperdus, déjà las : des corps se joignent, se crispent dans l'étreinte, se brûlent et déjà languissent. Quelques fleurs suaves fleurissent le rêve et rapprochent leur sourire : tels masques, un, je sais, tout travaillé de fré-missements tumultueux, des bustes coquets, adorables dans la fraîcheur parfumée et ferme de leur chair féminine, un baiser appelé, une extase palpitante, le désir exalté, la foi du rêve. Rodin ! quel secret de la vie où vous êtes passé ne nous a pas été révélé ? n'est-ce pas ? tout, dispersé, multiplié, isolé, dans la vie unanime se rejoint et se confond, tout, lueurs d'infinis baisers, nécessaires étreintes, joie de s'enlacer, tout se marie, tout s'aime et s'unifie : rien n'est perdu, et tout palpite en tout.

Le souffle des airs, le jeu des lumières et de l'ombre glissent en tous lieux, baignent chaque chose et cousent sa solitude à l'univers. L'œuvre de Rodin est construit dans cette idée ; la matière de ses moindres études, bosselée volontairement, attire les ombres qu'elle rend approfondies en les alentissant aux creux de ses fossettes, ou elle s'épure à respirer de la lumière. Le conflit incessant anime les figures et, par un procédé propre au maître, le

regard, le regard de ses figures, vivant, s'épanche, varié, de leurs yeux.

Le regard, dans la sculpture ! Les plus habiles ont pris soin, chaque fois qu'il est possible, de fermer à demi les paupières, ou ils risquent l'expression par un sourire des lèvres, un pli çà et là, du visage. L'œil, sous une taie étendue, reste plutôt neutre que même hostile, ou bien c'est, on s'en énerve ! l'iris couronne atone de la pupille évidée, œil théorique et vacant. De ces systèmes divers, Rodin, selon le cas, a usé, mais avec, en plus, l'intelligence et sa savante ténacité il les a fondus, activés et modifiés si bien qu'il y a placé toute la profondeur significative, la lueur ou les ténèbres du regard, hésitant, prolongé, ou par fulgurations, comme dans la vie.

ANDRÉ FONTAINAS.

RODIN EN SUÈDE

DEPUIS le jour, encore récent, d'Ibsen, de Strindberg, de Björnson, depuis les amoureuses clairières de Thaulow, nous avons tourné les yeux vers la *Fleur de Neige* d'Hasselberg. Cette pureté scandinave nous a révélé une lumière ignorée. Et notre enthousiasme nouveau s'enrichit chaque jour d'une perle.

Ce ciel déchiré se peupla de dieux. Ils nous apprirent les langoureuses harmonies du pôle, les angoisses des brumes, la chanson des ombres. Peu nombreux, ils furent plus glorieux, ces scaldes qui se mouvaient dans l'hallucination et célébraient jusqu'à l'exaltation les étrangetés de leur cœur. Et nous rêvâmes alors de ces pays glacés où l'amour même n'est qu'une lente étincelle.

Longtemps confinés dans l'embellissement unique de leurs lars, les Scandinaves n'eurent pas d'ensembles artistiques, ni d'écoles. Au dernier siècle encore l'étranger dictait ses lois, les Suédois s'inspiraient de nos maîtres, les appelaient, accouraient à nos académies. N'oubliez pas qu'Etienne de Bonneuil vint de Paris au ^{xiii}e siècle construire le chef-d'œuvre d'Upsal. Mais lentement, méthodiquement, la paix, cette sœur aînée des arts, faisait germer les fleurs, et maintenant la patrie suédoise aime ceux qui pensent, et veille à leur gloire ainsi qu'une vigilante épouse.

Ils exposèrent à Paris dès 1855. On les vit à tous nos Salons, à nos foires universelles.

En 1889, ils obtenaient 40 médailles avec 200 compositions. Cent des leurs forment aujourd'hui l'un des groupes les plus remarquables de l'art étranger, et le Champ-de-Mars leur consacra des galeries entières, — cependant qu'on rencontre encore dans leurs rangs de rares cas d'inconscience esthétique.

Transportons-nous à Stockholm, qui fut de longs siècles la seule capitale du Nord intellectuel. C'était pour ces pays glacés la cité par excellence. L'art y naquit, avec Gustave de Sergel. Son élève et ami Fogelberg anima de son œuvre les rues et les promenades. Il sut allier la légende septentrionale aux idées modernes, et, dans un élan nouveau, éveiller l'âme de ses compatriotes.

C'est le vrai créateur de la sculpture scandinave. A sa suite elle se traîne, indigente, sans haleine. Il fallut que Molin, Lundberg, Eriksson parussent, et, plus près de nous, qu'un élève de notre Ecole, Per Hasselberg, envoyât ce radieux chef-d'œuvre qui s'appelle la *Fleur de neige* au Salon de 1881 pour que nous admirassions enfin cette éclosion d'un art intéressant.

Stockholm en est le berceau, à mi-côte entre la fruste nature originelle et notre civilisation. C'est là que réside le talent de ces peuples. Au cours de *La Chambre rouge*, Strindberg montre les champions de cet art jeune luttant contre l'indifférence hiérarchisée d'une nation de fonctionnaires et de mercantis. Enlizés dans une bohème forcée, ils végètent et succombent, avec la seule joie d'avoir vécu au sein d'un monde idéal de splendeur : c'est la mer soumise, le ciel conquis, une flotte de marbre ancrée dans l'écume des flots, une forêt de mâts gracieux et de cathédrales de dentelles



Photographie Druet.

La Parque et la Convalescente.

Stockholm palpite et change vingt fois d'aspect, l'atmosphère est remplie de cette beauté vivante qui s'attache aux ailes de la lumière!

* * *

En janvier 1896, la Suède sacrifia aux goûts d'Europe. Stockholm voulut ouvrir ses portes pour une Exposition générale des Beaux-Arts et de l'Industrie, la première organisée dans cette ville depuis 1866, de rudimentaire mémoire.

Dans un décor inoubliable, où les parcs sombres soulignaient l'azur pâle des ondes, avec du ciel et des murs éclatants de blancheur, l'artificiel fut harmonieusement noyé dans le naturel. On assembla un agréable mélange des fruits de l'industrie et des pudeurs de l'art,

avec çà et là l'épanouissement d'un plâtre délicat au milieu des verdure.

La section des Beaux-Arts eut un édifice spécial et fut mise aux mains d'une commission présidée par Eugène, prince royal de Suède et Norvège. On y trouvait les peintres Richard Bergh, élève de J.-P. Laurens, dont les toiles gracieuses, chaque année, n'évoquent guère la couleur violente de leur maître, Oscar Björck, comte Georg von Rosen, directeur de l'Académie royale des Beaux-Arts, auteur du *Nordenskiöld dans les glaces*, et Anders L. Zorn, qui obtint, par ses types de France et d'Espagne et son réalisme champêtre, un succès de bon aloi. (Un tableau de Zorn est au musée du Luxembourg.) Il y avait aussi le statuaire Theodor Lundberg, l'architecte Ferdinand Boberg, et le baron Gustaf Cederström, professeur à l'Académie royale. Le secrétaire de cette aimable pléiade fut C.-A. Ossbahr.



Dessin.

Des circulaires inondèrent les ateliers des nations à production fixe. Rodin fut convié : on le prévint qu'il n'y aurait ni médailles, ni diplômes. O sainte bourgeoisie ! Au printemps de 1896, le peintre Fritz Thaulow vint chez Rodin en compagnie d'un visiteur officiel qui n'était autre que le prince Eugène. Il eut cette amabilité des princes implorant le pardon de leur richesse. Il fut persuasif, entraînant. La visite de l'atelier l'enthousiasma. Il dépeignit Stockholm, cette mouette blanche au cœur de pierre. Il sut émouvoir le statuaire en lui parlant de l'ardeur juvénile de ses compatriotes, de leur grand désir artistique, si bien que Rodin ne put refuser. La circulaire fut rappelée au mois de décembre de la même année, et le prince Eugène écrivit : « Vous savez bien l'importance que j'attache à votre participation », en lui retraçant, une fois encore, l'Exposition de Stockholm.

C'est avec un bronze et un plâtre que Rodin partit à la conquête de cette Venise du Nord. Le bronze c'était le buste de Dalou ; cette merveille, le plâtre, la *Voix intérieure*, nue et frissonnante, qui parle à Victor Hugo dans le monument du Luxembourg. Comment ne pas séduire avec ces membres actifs où se joue la science des muscles et de l'ossature, avec ces belles formes qu'une mère diligente n'eût pas mieux modelées ?

L'Exposition eut lieu du 15 mai au 1^{er} octobre 1897. Comme partout où paraît Rodin, deux clans se formèrent, et faillirent se battre. Lors des achats, on passa dédaigneusement. Ossbahr proposa le buste de Dalou : ceci fut encore sévèrement rejeté. C'est alors qu'intervint le clan norvégien : le musée de Christiania osa acquérir ce que Stockholm repudiait.

Car les Norvégiens cherchent à se séparer des Suédois. En art, en philosophie, ils ont des idées hostiles. Le Norvégien veut créer une nation, inaugurer une époque. « Chez nous tout est des commencements », a dit Bjørnstjerne Bjørnson, qui est de Kvikne. C'est le terrien traînant ses lourds sabots dans la glèbe natale dont il fera jaillir des fleurs. Et cependant la même lumière charmante les ensorcelle et les grise ! Mais Christiania sera l'égale de Stockholm.

L'Exposition close, les œuvres s'éparpillèrent. Rodin fit savoir, le 2 novembre 1897, qu'il laissait en don, au Musée National, le plâtre de la *Voix intérieure*, cette voix intérieure qui,

dans un monument fameux déjà, parle à l'oreille du vieux poète au bord des flots. Le secrétaire Ossbahr transmet les remerciements affectueux du prince, et, au nom du Roi, la croix de commandeur de Vasa, l'ordre de la dynastie déchue, le ruban du passé au col de l'art triomphal de demain !

Dans cette même lettre du 7 décembre 1897, en informant Rodin de cette distinction, M. Ossbahr lui faisait part « d'un incident aussi fâcheux qu'incompréhensible, et dont l'idée même le faisait rougir » : la commission du Musée National, à l'unanimité moins une voix, celle du directeur M. G. Momark, venait de déclarer qu'à son avis le plâtre offert par Rodin « ne pouvait être incorporé aux collections de l'Etat ».

C'est bien toujours la même histoire. Ne vous semble-t-il pas encore entendre les aventures de *l'Âge d'airain*, du *Victor Hugo*, du *Claude le Lorrain*, des *Bourgeois de Calais*, et plus près de nous du *Balzac* ? Ces fervents scolastes se nommaient baron Nordenfolk, N.-F. Sander, président et vice-président de l'Académie royale des Beaux-Arts, P.-O. Holm et le comte von Rosen, professeur et directeur de ladite Académie. Notez que von Rosen fut un de ceux qui invitèrent Rodin à venir honorer l'Exposition.

* * *

Plus éclairé sur les origines de la beauté, le prince Eugène écrit aussitôt, de Florence où il passait : « L'affaire peut, je crois, se prendre plutôt au comique, en n'y voyant que le jugement un peu... borné d'une commission qui s'est déjà distinguée de refus semblables. » Et le roi Oscar, mécontent, outré, sachant que de belles œuvres enrichissent un peuple mieux que le sol le plus fécond, et, de plus, désireux de réparer une action « qui ne pouvait se justifier » fit demander pour lui-même, par M. Böttiger, directeur de ses collections d'art, la *Voix intérieure* dédaignée par le Musée National.

Là, comme ailleurs, les artistes déroutent les diplomates. Voici la pétition, datée de Stockholm 20 décembre 1897 et suivie de quinze signatures, que Rodin reçut quelque temps après : « Indignés de la décision prise par la commission du Musée National de refuser l'œuvre que vous avez si gracieusement offerte, nous soussignés, artistes suédois, éprouvons le vif désir de vous exprimer par ces quelques lignes la grande et sincère admira-

tion que nous a toujours inspiré votre art si profondément humain. »

Et c'est dans une galerie célèbre que la *Voix intérieure* triomphe désormais, en cette résidence des rois du Nord reconstruite par les deux Tessin après l'incendie de 1697. Höckert, le Delacroix scandinave, a laissé de cet événement une toile magistrale au musée de Stockholm. — Charles XII conduisait alors la dépouille de Charles XI au tout proche Riddarholm, où dorment les conquérants et les héros ! — Les collections y sont des floraisons inoubliables, les chefs-d'œuvre y coudoient les chefs-d'œuvre, le pèlerin d'art s'y extasie parce que tout y charme son esprit et son cœur, et, sur ces trésors entassés, veille l'antique lion de pierre, glorieux de ses trois couronnes, — tel l'art impavide protégé par l'Histoire, la Poésie et la Beauté.

LÉON RIOTOR.



Dessin.

Le Modelé et le Mouvement

DANS

les Œuvres de Rodin

Si l'on recherche à quoi tient l'incontestable supériorité de la sculpture grecque, des sculptures égyptiennes, assyriennes et de la floraison gothique, on s'apercevra que c'est à une connaissance merveilleuse du modelé et du mouvement. La gloire d'Auguste Rodin est d'avoir, au prix d'un labeur consciencieux et tenace, retrouvé cette science à peu près perdue et d'avoir ainsi magnifiquement renouvelé la statuaire.

Jean Dolent écrivait à Rodin : « Ribot a chez lui un buste de vous. Il m'a dit : C'est beau comme une antique. » A côté de ce précieux témoignage d'un Ribot, que tiennent les vociférations des tombeurs de chefs-d'œuvre ! Ribot était un maître déposant son hommage, mais d'autres, plus jeunes, sentaient s'éveiller, devant les œuvres de Rodin, leur enthousiasme créateur. Rodin apportait au monde de l'art la vérité retrouvée. Son influence allait être décisive et Etcheto pouvait lui dire dans une de ses lettres : « Dans votre atelier, j'ai vu clair. »

Quel chemin Rodin avait-il suivi pour arriver à sa conquête ? Le plus droit et le plus difficile. Il s'était contenté de marcher en homme tout simple au milieu des choses, s'efforçant de se pénétrer de la nature le plus sincèrement et avec le plus d'intensité possible, persuadé que c'est de l'observation seule que naissent les conceptions inattendues et que le plus grand éducateur d'un véritable artiste, c'est lui-même. Dans le divin pressoir du monde un vin toujours nouveau bouillonne pour qui tend innocemment ses lèvres.

Rodin n'a pas cherché à être poète. Il a atteint la plus haute poésie parce qu'il a voulu et su regarder, comprendre et copier honnêtement la nature.

Ce dont tous les jeunes doivent se méfier c'est de se laisser tenter par la sculpture littéraire. Il ne faut pas essayer d'exprimer une idée par des formes. Faites quelque chose, l'idée viendra ensuite. Rodin, travaillant devant la nature, en exécute tel ou tel aspect et c'est seulement alors qu'il baptise la figure nouvellement créée. Les critiques d'art viendront dire que le sculpteur a voulu exprimer



Photographie Druet.

Prière.

ceci ou cela. C'est faux. Ce qu'ils ont trouvé dans l'œuvre y est puisqu'ils l'ont vu, mais d'autres y verront autre chose et l'on peut presque dire que la grandeur d'une manifestation sculpturale est en proportion de la force et de la quantité des idées qu'elle évoque sans qu'aucune idée particulière et préconçue ait présidé à son propre enfantement. Ce ne sont donc pas les idées qui sont génératrices des formes ; ce sont les formes qui sont génératrices des idées.

Une seule chose compte en sculpture, exprimer la vie et on ne l'exprime que par le modelé. Une belle statue vit comme un être vivant. Elle est différente selon l'angle où on la voit, selon le jour et selon l'heure. Les expressions changent et glissent sur son visage et sur ses membres selon le jeu des lumières et des ombres. Et c'est la seule observation des volumes qui donne à ce jeu un aspect naturel et régulier. Les valeurs de volume précises donnent des ombres blondes. Les duretés ne naissent que de faux rapports. Tout consiste donc en un modelé puissant devant la nature et à situer exactement les masses.

C'est à quoi Rodin donne toute son application. Puis il reste des mois à étudier le mouvement d'un visage — car un visage a un mouvement — et lorsqu'il s'est suffisamment documenté, il exagère un peu ce mouvement et amplifie légèrement les formes pour en augmenter le caractère. (C'est ce qu'il a de commun avec Michel-Ange, dans une beaucoup plus grande diversité de vision.) Ce faisant il interprète et si dans cette interprétation il est entré à la longue une part de conscience et de raisonnement, il y entre beaucoup plus encore d'inconscience.

Rodin part de la nature et d'instinct il la transpose. Lors même qu'il croit rendre le plus rigoureusement et avec le plus profond respect la nature, il se trompe, et c'est tant mieux, car s'il amplifiait de parti pris, il serait davantage sujet à l'erreur. Tandis qu'il fait vrai puisqu'il reproduit ce qu'il voit. Ce qui constitue un grand artiste c'est justement ce que sa personnalité ajoute à la vision commune *sans qu'il s'en rende compte*. « Tout artiste, qu'il le veuille ou non, a dit Jean Dolent, interprète et c'est bien ; ce qui est mal, c'est de préméditer l'interprétation. » Et c'est peut-être le secret de la force de Rodin qu'il s'efforce toujours vers l'expression de la nature contre son propre tempérament, ce qui établit l'équilibre désirable entre la nature telle qu'elle est et la nature telle qu'il la voit.

Comme tous les grands, comme Puvis entre autres, qui fut beaucoup plus influencé par le naturalisme qu'on ne le croit et qui s'est toujours très sincèrement défendu d'avoir voulu mettre du mystère dans ses fresques, Rodin a toujours amoureusement considéré les aspects de la vie et des choses, travaillant âprement à en réaliser la beauté. Certains morceaux de ses œuvres — regardez le nez du buste de Falguière — sont poussés aussi au loin qu'il est possible de pousser. C'est cette patiente recherche de la vie dans le détail qui compte. Acôté de cela, l'imagination pourrait se donner carrière sans rien gâter. Qu'importe que l'on fasse une tête avec des ailes par exemple, pourvu que ces ailes soient bien attachées, selon les lois naturelles. Voilà ce que n'ont pas compris des artistes méritants et chercheurs, mais manquant parfois de savoir, parmi lesquels il y en a d'aussi nobles et d'aussi intéressants que M. Odilon Redon.

Devant le modelage en plâtre du buste de Rochefort, le sculpteur belge Vincotte s'éton-

nait que l'on n'y puisse discerner la trace du doigt et, comme quelqu'un expliquait que Rodin lavait sa terre il s'écria : « Pour oser cela, il faut que ce soit rudement construit ! » En effet, cette sûreté dans la construction donne au modelé de Rodin toute sa vigueur et fait que ses sculptures, comme celles des antiques, crachent la lumière. Elles accrochent l'atmosphère ou plutôt elles ont une atmosphère personnelle qui les suit et forme en quelque sorte le vêtement mystérieux de la vie dont les a dotées le sculpteur.

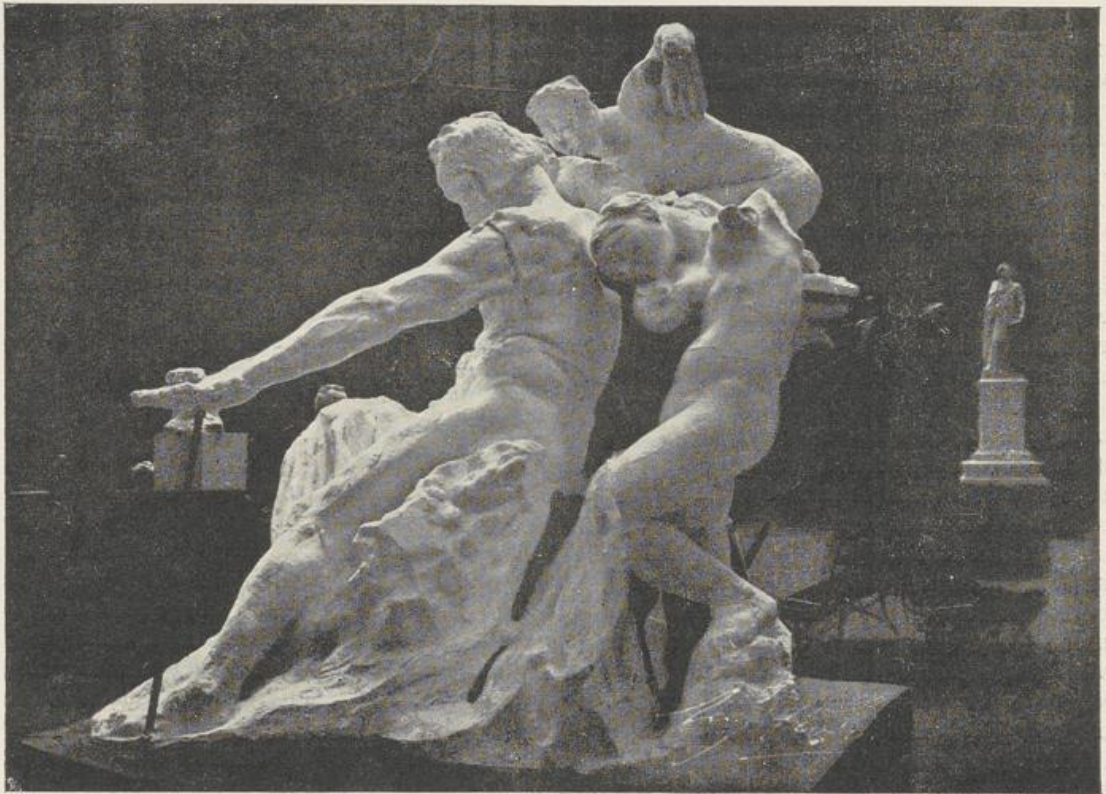
Ce dernier sait si bien ce qui est nécessaire à une œuvre pour qu'elle garde cette ambiance animée, que nul mieux que lui n'approprie la sculpture à la matière. Il connaît qu'un plâtre doit être traité largement, mais un marbre plus largement encore et que, plus on en laisse de cette matière immortelle, plus la beauté rayonne.

J'ai souvenir du Victor Hugo en marbre ébauché dans l'atelier du maître. Il était ainsi, à peine entamé par la pratique, si terriblement évocateur et jupitérien que j'exprimai le vœu de le voir rester dans cet état. C'eût été aussi le désir de Rodin si tant de circonstances n'entravaient la volonté des artistes. Aujourd'hui on enlève trop de matière parce que l'habitude est de travailler la glaise. Autrefois on taillait à même le marbre et le sculpteur était arrêté par la majesté du bloc. C'est pourquoi il faut savoir gré à Rodin d'avoir remis en honneur le travail direct, fécond en trouvailles de beauté.

J'ai montré jusqu'ici dans l'œuvre du maître la compréhension spéciale du modelé et la justesse des volumes, la science de la lumière.

C'est par la sincérité des mouvements que se complètent ces qualités.

Il n'y a peut-être rien de plus difficile pour un artiste que d'habituer son œil à saisir les mouvements réels dans leur complexité. Un mouvement quelconque, lever un bras, se compose d'une infinité de temps. Une atavique habitude nous incline à n'enregistrer de ce mouvement que le temps du départ et celui de l'arrivée. Il existe, cependant, entre les deux, une multitude de temps perceptibles. Qu'un homme de génie comme Rodin saisisse le modèle dans l'attitude d'un de ces temps, on criera à l'invraisemblance, on dira que le geste est faux. Nullement. Ce sont les protestataires qui auront tort parce qu'ils s'en tiennent à une espèce de répertoire résumé des gestes humains, inscrit héréditairement dans leur conscience,



Photographie Druet

Le monument Victor Hugo.

au lieu de regarder, avec des yeux dessillés, la nature.

Un geste vrai qui n'ait pas encore été révélé, qui ait la saveur d'une naissance, combien pourrait-on en noter dans l'histoire de l'art ? Peut-être dix ? Peut-être vingt ? Il y a des génies comme Rubens qui ont empli des musées et qui n'ont peut-être pas trouvé cela ! L'œuvre où il y en a un, est assuré de ne point périr. Je songe à l'*Hiver* de Puvis de Chavannes, au vieillard qui donne le signal d'abattre l'arbre, et je songe parmi les créations de Rodin à telle attitude des *Bourgeois de Calais* et à ce formidable Balzac qui n'est tout entier qu'un geste.

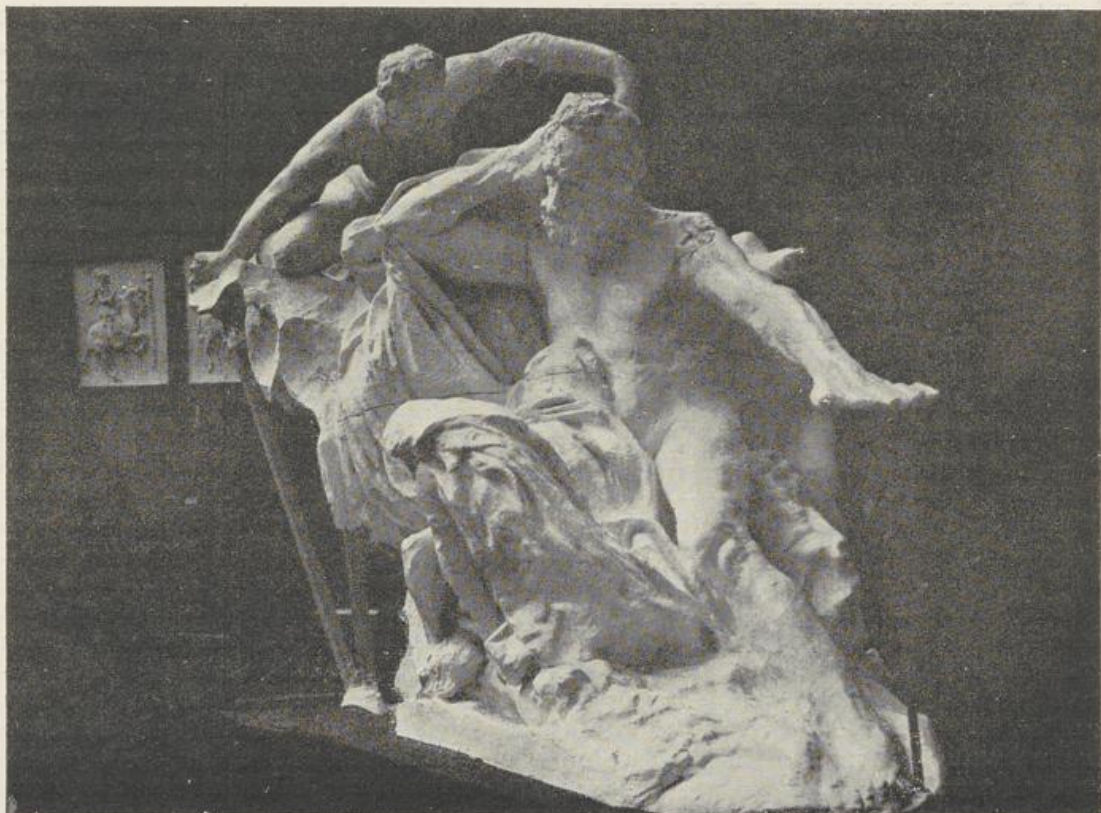
C'est surtout dans ses dessins qu'apparaît avec évidence l'apport inouï de Rodin dans le domaine de l'observation des mouvements. Ces dessins, sortes d'instantanés, jetés sur le papier en quelques secondes, sont de la nature arrêtée au vol. Le modèle se promène dans l'atelier ; il fait ce qu'il veut. Rodin le surprend dans ses poses les plus imprévues. Il ne choisit

pas ; tout ce que donne le corps humain ainsi compris est beau et c'est seulement au choix des lignes générales et synthétiques que se borne l'intervention originale de l'artiste.

Véritables notations de vie surprise à la manière des Japonais que le public prend pour des fantaisistes et qui sont d'étonnants réalistes comme tous les peuples primitifs, Rodin a entassé ainsi depuis des années des séries de déclinaisons animées, les premières à l'encre, rapides, à traits répétés, d'autres plus simples et plus promptes, et enfin les merveilleux dessins en couleurs, déclinaisons plus complètes, mais non plus précieuses.

Rodin a compris à ce point la mathématique du geste qu'il s'est rendu compte que toute sculpture devait s'enclore dans une figure géométrique.

Pourquoi brise-t-il certaines de ses œuvres et n'en montre-t-il que des fragments ? Qu'est-ce que cela ajoute à leur signification ? disent certains. Ceux-là n'ont certainement pas mérité le mot de Puvis de Chavannes : « Il y a



Photographie Druet.

Le monument Victor Hugo.

quelque chose de plus beau encore qu'une belle chose, ce sont les ruines d'une belle chose! » Une belle chose, complète et neuve, nous émeut au point de vue esthétique, mais une belle chose usée, cassée, comme elle est plus humaine et plus près de notre cœur, pour avoir participé à la souffrance, et comme à l'impression de beauté pure s'ajoute une indéfinissable sensation de pitié mélancolique, un côté douloureux et d'humanité qui amplifie notre émotion!

Je ne sais si ce sont ces réflexions qui guideront Rodin, mais il se pourrait également qu'il ait certaines fois morcelé une de ses œuvres pour qu'elle nous donne davantage l'impression du bloc. Par cela il montrerait encore avec quelle rare puissance il a saisi le côté architectural de la sculpture.

Quelqu'un a-t-il mieux compris que lui ce qu'il fallait à la place publique? Je ne citerai pas son *Balzac*, semblable à un menhir, mais je dirai les deux manières dont il avait conçu la présentation des *Bourgeois de Calais*. Il

désirait, soit mêler le drame à la foule sur un socle à peu près nul, soit dresser, du côté de la mer, son groupe carré, sur une colonne carrée, sans reliefs extérieurs, haute de deux étages, et qu'on aurait pu nommer la Colonne Triomphale du Courage. Je n'ai pas besoin d'ajouter qu'aucune de ces deux idées n'a été mise à exécution.

Je m'arrête. J'ai essayé de montrer combien la science de Rodin était splendide et sûre. Je clorai ces notes sur une pensée de Joubert : « Il est certain que le beau a toujours quelque beauté visible et quelque beauté cachée. Il est certain encore qu'il n'a jamais autant de charme pour nous que lorsque nous le lisons attentivement dans une langue que nous n'entendons qu'à demi. »

Évidemment la foule n'entendra jamais Rodin mieux qu'à demi, mais si elle n'est pas encore avec lui aujourd'hui, c'est qu'on ne lui a pas encore donné les premiers éléments de compréhension de son vaste effort.

YVANHÔÉ RAMBOSSON

CARACTÈRES ET PROJETS ⁽¹⁾

Au sommet d'un coteau de Meudon, perchée sur un terrain chaotique, boursofflé de champignonnières, la maison d'Auguste Rodin se dégage d'un manteau de forêts. C'est la « villa des Brillants ». A ses pieds, une vallée où coule la Seine molle, une vallée où le regard plonge et trouve des perles. Les gens du pays lui ont donné le nom de Val-Fleuri. La couleur y est intense, tour à tour joyeuse ou triste. Les rumeurs de l'industrie n'y ont pas encore noyé la chanson solitaire des abîmes, et les lentes fumées qui s'enroulent comme un turban au front des collines ont les flancs pleins de mirages. Au loin, le pont de Sèvres, bossu, robuste. En face, les terrasses de Bellevue. Des arbres, des jardins, des cottages y dominent les usines naissantes, la pensée flotte par dessus, on est si haut dans la nue !

L'habitation offre cordialement son enclos hospitalier, ses pièces peuplées de joies anciennes et de plaisirs nouveaux. Côte à côte avec des raretés romaines, grecques ou égyptiennes, les oiseaux, les fleurs, les grêles statuettes, voici un portrait du maître par Sargent, un autre par Avidgor, un troisième par Jean-Paul Laurens. Voici des toiles de Carrière, chairs lumineuses, visages où se jouent les pensées ! de Claude Monet, Degas, Pissaro, des gravures vibrantes de Bracquemond, et mille choses dont on ne se lasse pas. Les torses robustes sortis des mains de Rodin se heurtent et se repoussent. Dans un coin, *Honoré de Balzac* incline sa tête puissante. Et de petits groupes, des marbres translucides, radieux de force et de beauté mêlent leurs membres à ce pittoresque désordre. Hardis sujets, corps souples, muscles vivants. Des filles triomphantes, des adolescents terrassés, des étreintes frénétiques. L'amour, la luxure, le désir, la cruauté. Une *Tentation* où la femme nue, se rue, joyeuse et lubrique, sur le dos de l'ermite, prosterné. Une faunesse qui enlace un jeune homme, et l'enlace de telle façon, des bras, des jambes, qui se tordent autour de lui comme des serpents, qu'on devine qu'il ne tardera pas à lâcher le roc auquel il se cramponne, et à tomber ; des amants repus ; d'autres qui se reprennent : « Viens sur mon cœur, dit-elle,

ce n'est pas seulement dans mes yeux qu'est le paradis » ; un *Adonis réveillé par les Muses*, cet Adonis, printemps féminin des religions lasses dont Vénus est le viril soleil. Des pierres limpides, une Vénus courbée sur cet Adonis que d'un baiser elle va changer en fleur ; ailleurs, l'*Homme regardant son œuvre*, un torse puissant, tête penchée, dénommé *la Méditation, la Jeunesse et l'Amour, l'Été, le Printemps, Trois Grâces* qui dansent (1896), et d'autres encore.

Rodin s'est isolé pour demeurer intact dans sa volonté. Il habita plusieurs années une maison vieillot de Sèvres avant d'aller à ce chalet de Meudon, sur ce Val-Fleuri. C'est là qu'il vit, près de la compagne dévouée de ses heures. Suivons-le au travail, que ce soit dans ce coin reculé du boulevard d'Italie, au Clos Payen, où il vient parfois s'enfermer tout à fait seul, dans cet ermitage du siècle dernier qui tourne le dos à la rue « enfoui sous les arbres et dans les herbes, près de la Bièvre (1) » dans le silence, loin du bruit de Paris, loin des curieux, des envieux et des méchants, soit dans ces retraites quasi mystérieuses qu'il affectionne dans les banlieues, au boulevard de Vaugirard, puis au faubourg Saint-Jacques, des déserts qu'il peuple de ses rêves, soit dans ce vaste dépôt des marbres de l'État, où l'artiste, depuis plus de douze ans, évoque tout un monde de puretés.

Proche le quartier agité des Expositions, cette enceinte s'étend comme une oasis de la tumultueuse cité. Les immenses cours semées d'ilots calcaires, de blocs couchés dans l'herbe, de débris statuariques ou architecturaux, ont un horizon délicieux. De grands arbres, peuplés d'oiseaux, y jaunissent au vent des automnes, jetant leurs dernières feuilles, telles un geste tragique, aux chefs-d'œuvre prochains. Une brise de Mantoue, et de Florence aussi, passe dans ce calme site. Le long des bords s'ouvrent de larges portes, celles des ateliers que l'État mit généreusement à la disposition de quelques-uns, sommairement indiqués par des lettres.

Voici M, Guillaume, G, Jean-Paul Laurens, K, Fremiet, J, Rodin. On les déplace parfois. Rodin était anciennement à l'M. On lui a accordé maintenant l'H pour le dégrossissement de ses pierres, c'est à l'H que les praticiens taillent en ce moment le *Victor Hugo* du Luxembourg. Ce sont des pièces carrées, blan-

(1) Extrait de "AUGUSTE RODIN" brochure publiée en français, en anglais, en allemand et en espagnol, par Léon Rictor.

(1) Léon Maillard.

chies à la chaux, au sol bitumé, où nul détail ne détourne la pensée, froides mais glorieuses. Un coin de nature fait la joie de leur austérité, et ceux qui les habitent les meublent de leur génie.

Frappons à la porte de Rodin. Le voici, en-

emplit toute » et d'où sortiront « des marbres beaux comme des fleurs (1) ». L'homme vient à vous, les vêtements tachés de plâtre, hésitant et timide. Une médaille de Ringel le montre, les cheveux drus, la barbe flavescente, l'œil



Photographie Druet.

La belle Heaumière.

tier dans sa splendeur. Les étrangers les plus flegmatiques viennent le voir et l'écouter. « C'est un rare plaisir de l'entendre causer d'art, parler de son propre travail et de celui d'autrui (1) ». Pénétrons dans cette « vaste cellule de moine que la pensée de l'homme

naïf mais positif. Le front est puissant, le nez inquisiteur, le bas du visage noyé dans sa lourde barbe, sur une de ces « fortes encolures aimées de Balzac, qui unissent plus intimement le cœur au cerveau (2) ». Il a des étonnements

(1) Ch. Quentin. *The Art Journal*.

(1) Fagus, *Trois Cœurs d'Hommes*.

(2) Daniel Baud-Bovy.

bon enfant. Le buste un peu épais, tel que le révèle ailleurs M^{lle} Claudel, trapu et tranquille, son geste a de la force. Vous examinant sans que vous vous en doutiez, il prend des notes, et, prolongeant les contemplations silencieuses, vous écoute volontiers sans vous entendre. Ses yeux ont des abîmes lointains. Cet homme n'est évidemment pas un lutteur pour la vie, — qu'il aime de quelque manière qu'elle se manifeste, car il affirme : « Tout ce qui est dans la nature est beau, puisque c'est vivant », « la beauté, c'est la vie, quelle que soit sa forme (1) ».

Peut-on insuffler la vie dans la matière ? Il l'a cru, et c'est pourquoi il ne cessa jamais de chercher et de produire. Il eut peu de maîtres, plutôt des amis. Un sculpteur, Carrier-Belleuse (1865 à 1870 — à peine passa-t-il près de Barye dans le sous-sol du Muséum), deux peintres, Puvis de Chavannes et Jean-Paul Laurens. On lui donne pour élèves Bourdelle aux rictus violents, M^{lle} Claudel si puissante et si douce. Cette dernière passa cinq ans près de lui. « Je lui ai montré où elle trouverait de l'or, mais l'or qu'elle trouve est bien à elle. » Elle fit un beau buste de lui, et un dessin à l'eau-forte pour le livre de Léon Maillard, « Rodin lui-même, dit M. Morhardt (2), au travail, au milieu de ses groupes et de ses statues, Rodin s'arc-boutant, se penchant, plongeant, se hisant, tendant de toute la longueur de son bras une boulette de terre à modeler, en se renversant presque pour mieux juger d'un profil plafonnant ».

La réputation n'a pas amené la fortune, ni la paix. Je viens de conter ses luttes incessantes, ses déboires renouvelés. Né à Paris en 1840, jusqu'à 30 ans il dut s'astreindre à des besognes de tâcheron, collabora de 1871 à 1877 aux cariatides de la Bourse de Bruxelles avec le belge Van Rasbong, et fit cette même année quelques travaux de décoration au palais du Trocadéro. Puis, se risquant à la manufacture de Sèvres, en 1879 et 1880, il essaya son rude ébauchoir sur de fragiles parois, dans le kaolin friable. On peut voir ces délicates figurines au musée du Luxembourg, sur un vase décoré, en pâte d'application, d'attributs et de bacchanales, et au musée de Sèvres, une allégorie ornée de l'*Hiver*.

(1) Paroles rapportées.

(2) Dans son étude sur M^{lle} Claudel, *Mercur de France*.

Le droit de vivre et de parler, il l'a conquis dans la nécessité. Les hostilités renaissantes ne l'ont que mieux aguerri. Son talent sut trouver une puissance de vie inconnue, toute la science du détail dans une sobriété de lignes qui ne doivent rien qu'à la nature, et les plus indépendants des artistes ont tressailli sous son influence, vous en jugerez dans les salons futurs. Son ambition, depuis, se borne à faire noble et vrai...

A la porte de bronze où il enroule les immortelles scènes du poème dantesque (1), il voulait ajouter une arche seconde, celle de *la Mort et la Résurrection*. Mais un des projets surtout qu'il compte mener à bien est sa *Colonne du Travail*, monument dont M. Armand Dayot souhaitait avec ardeur la réalisation.

Le travail est la véritable glorification de l'humanité, sans lui rien de possible, ni de durable, ni de vivant. La parole de Dieu : « Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front », signifie simplement : « Va, et existe ». Autour de cette spirale hardie, les labeurs ouvriers escaladeraient le ciel sous la forme de reliefs synthétiques. Un escalier ajouré les rendrait accessibles à nos yeux. Les parties souterraines retraceraient les horreurs de la mine et des puits, tandis que surgiraient au soleil les métiers de l'atelier et de la rue. Chaque étage, s'élevant dans la cérébralité, montrerait des professions plus intellectuelles : ce serait l'ascension de la société sous un aspect essentiel. Au sommet, deux figures ailées, les bénédictions du travail, s'érigeraient sur l'abîme.

A l'entrée de ce synthétique escalier, deux personnages colossaux, le Jour et la Nuit, regarderaient passer devant eux les ouvriers du pic, de la plume ou du pinceau, du ciseau ou du verbe (1898). « Toutes les figures du monument, sauf les figures symboliques du Jour et de la Nuit et des deux Bénédictions, nous apprend M. Gabriel Mouret, porteraient le costume moderne. »

Le buste de Puvis de Chavannes par Rodin a été donné au musée d'Amiens. Quels que soient les titres de la ville à la possession de celui qui l'a tant illustrée, pourquoi Lyon ne l'a-t-il pas revendiqué pour sa collection des Lyonnais dignes de mémoire ? Au jour prochain, l'auteur du *Bois sacré* devra y figurer, dans cette collection, aux côtés d'Hippolyte

(1) Commandée en 1880 par M. Turquet, pour le Musée des Arts décoratifs.

Flandrin et de Meissonier. A qui, mieux qu'à Rodin, Lyon pourra-t-il commander un buste? Et de toutes parts, pour des monuments qui vont sortir de terre en souvenir de l'illustre peintre, pour celui des rives de la Seine, pour

sous les auspices de Stéphane Mallarmé et la présidence d'honneur de Leconte de Lisle, publia vers 1896 un livre auquel collaborèrent tous les jeunes écrivains de ce temps. Rodin possède à Meudon un buste qui lui servira.



Photographie Druet.

La belle Heaumière.

celui des bords du Rhône, quel ami plus consciencieux choisir que celui-ci? L'auteur du *Balzac* doit faire le *Puvis de Chavannes*. Que dis-je! il est fait, il n'y a plus qu'à le lui demander!

Il faut aussi qu'il termine ce *Baudelaire*, poète de la révolte, du vin et de la mort, dont le comité, constitué par Deschamps à *la Plume*,

Inspiré tout à la fois par les nombreuses figurations de ce « poète au cœur profond peuplé de dieux (1) », « alchimiste cruel (2) » « hanté de vice et de terreur, d'amour et de prière (3) »,

(1) Léon Dierx.

(2) Edmond Picard.

(3) Émile Verhaeren.

celle de Bracquemond en 1861, les cinq du livre d'Asselineau, dont celle de Courbet (1848), et les deux de Manet (1862 et 1865), celle de Emile Deroy, hirsute et barbue (1844), décrite par Th. de Banville dans les *Nouveaux Camées parisiens* (1), celle d'Alcide Sauvaire d'après la photographie de Nadar, par le médaillon peint par Alexandre Lafond qui a figuré de 1861 à 1863 dans le magasin de l'éditeur Poulet-Malassis, et aussi par les têtes au crayon noir rehaussées de rouge de Baudelaire lui-même, Rodin a fait revivre à nos yeux ce sourire crispé et cette vie de tortures. Il a dû pour cela se résoudre à abandonner, ce sont ses paroles, cette sorte de photographie pratiquée jusqu'ici en sculpture, ce sera encore un portrait pour l'immortalité.

* * *

COMMENTAIRES

Rodin sut violer la vérité, ce sera son titre à la reconnaissance des arts. Il a marché droit devant lui, sans appels à l'aide, sans clameurs, ni cymbales. Ce n'est pas un de ces fous d'orgueil, comme l'art, depuis, en compta quelques-uns. Il agit sans calcul, parce que tel est son tempérament. Il a regardé, il a compris, il a conçu des personnages réels que son goût d'exactitude rendit plus réels encore. Et son œuvre est sortie tout armée de ses pensées. C'est Michel-Ange avec quatre siècles de misère de plus.

Puisque « parmi les ouvrages des sculpteurs ceux-là seuls prédominent où l'art s'est fait le verbe de l'esprit et de la beauté (2) », les travaux de Rodin brilleront au front de l'époque. Le sillon de ce laboureur hardi est d'un relief saisissant, inaplacable, rien n'y tremble ni ne s'y affaisse. « Il a reçu la récompense due à sa patiente recherche... la vie s'est révélée à lui (3) ». Loin des molleses d'une humanité édulcorée, honte des poncifs, l'amour n'est plus cette onctueuse pommade des sens qui se pourlèchent. C'est l'étreinte quasi bestiale qui fait saillir les muscles, torture, épuise l'être assouvi, c'est le désir embarqué sur l'Océan sans repos de la souffrance humaine. Mais admirez dans ces unions créatrices, dans ces muscles enlacés, cette ferveur et ce culte de la forme, contem-

plez ces beaux corps adolescents, ces gorges adorables, ces hanches et ces cuisses, ces flancs frémissants, ces bras nerveux et gracieux, ces bijoux que chantait Baudelaire :

Et son ventre et ses seins, ces grappes de ma vigne!

Voyez dans l'œuvre, disséminé ou en préparation, tous ces amants, ces femmes frénétiques, ces bouches unies, toute cette chair en travail! C'est la puissance dans la passion. « Terrible et formidable, déchirant les chairs convulsées sous les fouets de la luxure et les morsures de la tentation, il est tendre aussi, et il est chaste et nul n'aura fait rayonner du corps de la femme plus de grâce, plus de jeunesse et plus de carresse (1)! »

L'âme, étrangement remuée, sursaute devant cette ordonnance ardente. Les époux examinent ces étreintes ignorées, ces baisers qui mordent, ces caresses qui rompent les membres. Les flancs de la naïve fille qui passe palpitent et son sein bondit, pourtant elle soupire, continue son chemin, car « Rodin est le statuaire de la luxure triste (2) », et l'enfant nubile s'effraye de cet amour dont les plaisirs paraissent des souffrances.

« De conventionnelle, la sculpture s'est faite expressive. Depuis vingt ans, depuis Rodin, elle traverse une révolution shakespearienne (3) ». Elle s'amplifie jusqu'à la limite *imaginaire* de l'être à produire. On ne voit certaines figures que sous un angle spécial qui écarte le calque trop fidèle. Concevez-vous Napoléon en pantoufles lisant le journal? Il y a donc des hommes qu'on ne peut représenter qu'à cheval, comme il y a des actes vulgaires de l'existence étincelants de majesté poétique. C'est ainsi que cet éducateur « qui honore son temps par une probité sans égale (4) » a compris l'art dans la vie... « Les divins exécutants de la statuaire grecque eussent salué l'un des leurs en cet amoureux des lignes vivantes et sensuelles (5); comme eux, il a combiné la vigueur du modelé, une sincère délicatesse et la vérité de la nature. Il y a une force expressive et complète dans le moindre fragment. Rodin est un manieur de glaise qui peut se comparer au meilleur poète. « Force, vérité, tendresse, n'est-ce pas la plus haute vie, la suprême expression

(1). A été chez Asselineau, et depuis chez le docteur Pioget.

(2) Roger Marx.

(3) Mathias Morhardt.

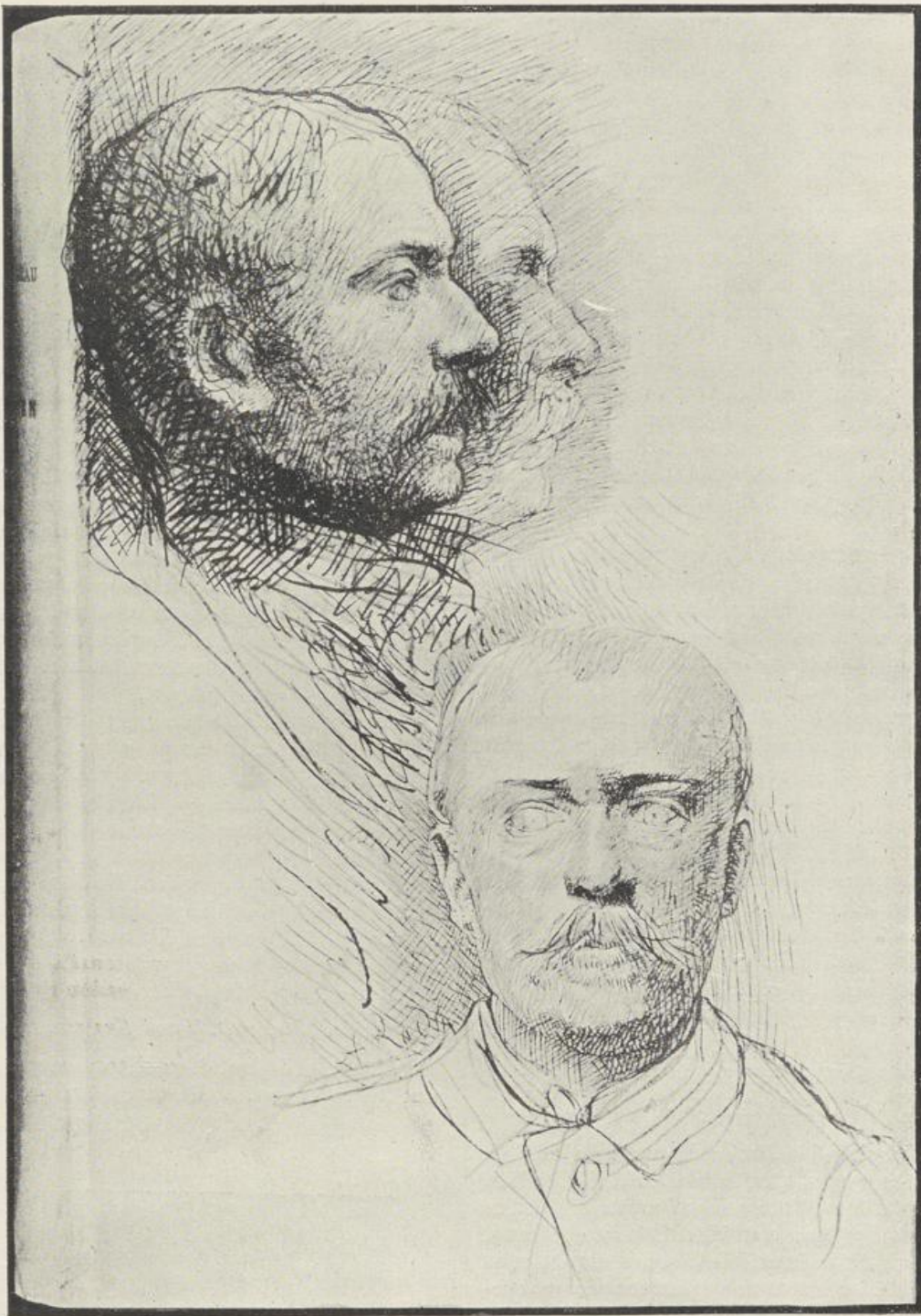
(1) Octave Mirbeau.

(2) Gustave Geffroy.

(3) Raymond Bouyer.

(4) Léon Maillard.

(5) Ch. Morice.



Exemplaire de *Sébastien Roch*, roman de mœurs, par OCTAVE MIRBEAU,
cartonné en vélin avec triple portrait de l'auteur dessiné à la plume par le sculpteur A. RODIN, en 1892.

(Extrait de *L'Art dans la décoration extérieure des Livres*, par OCTAVE UZANNE.)

du génie (1)? » « Rodin! l'œuvre de Rodin, c'est l'esprit en rut (2)! »

Vraiment, il faudrait rappeler toute la critique d'avant-garde de ces dix dernières années, les clairs récits de Gustave Geffroy, les pages émues de Roger Marx, les études de Gabriel Mourey, de Daniel Baud-Bovy, d'Octave Mirbeau, les sincères emballements de Fagus, les aperçus et notes de Raymond Bouyer, de Charles Morice, de Georges Denoinville, de Morhardt, de Mauclair, d'André Fontainas, de Jean Dolent, de Louis Richard; il faudrait lire ce volume de Léon Maillard dont j'ai cité maints fragments, revenir à celui que publia l'Américain Brounne, vers 1888, aux articles du *Studio*, de *The Art Journal*, de toutes les revues françaises ou étrangères. Mais « il est des sujets tels que, lorsque tous en ont prononcé et chacun prononcé tout, tout demeure à dire (3) ».

Que de tempêtes, à chaque production! Que d'injures, aussi que d'adorations que rien n'a pu détourner ni lasser! Le passant, trop longtemps satisfait d'une sculpture amidonnée, comprend enfin que tout cela est pour lui. Rodin ne travaille-t-il pas pour la foule, pour la pierre et pour les ans? Persuadé que l'art surtout constitue l'éducation des multitudes, persuadé aussi que tout ce que nous voyons actuellement dans Paris ne durera pas, et que les membres des statues suivront les corniches qui s'effondrent, il a défié les intempéries par sa physique des matériaux. Les formes de ses groupes sont encloses en des plans géométriques, où elles se soudent, se balancent et s'équilibrent. Voilà pour la durée.

LÉON RIOTOR.

Le « Victor Hugo » de Rodin

Voici réalisé le *Victor Hugo* de Rodin. Lui, le poète, est assis sur le rocher battu des flots de l'exil. Son front colossal arrête d'abord le regard. Ses yeux sont clos. Son attention est toute concentrée en lui-même, il écoute et sa main droite inconsciemment formée en cornet recueille les paroles impératives qu'une femme tragique arrivée en coup de vent lui

jette : c'est la muse vengeresse, la muse de la Satire, de l'Histoire, de l'Épopée.

Le bras gauche, d'un geste ample, écarte comme importune une seconde femme, qui, évincée pour un temps, se penche et pleure : c'est la muse de l'Idylle, des inspirations tendres ou souriantes.

La draperie qui vêt le poète a glissé jusque sur sa jambe droite. Il s'oublie, tout à sa fonction de justicier.

Nous ne saurions quoi admirer le plus de la logique qui a présidé à la conception du *Victor Hugo* ou de l'art qui l'a réalisé, si ces admirations ne se confondaient : l'homme, sa vie, son œuvre, le sculpteur les a évoqués d'un coup en un monument où s'allie à la grandeur simple le calme tragique.

L'homme, il le présente justement à l'époque où il est grandi par le malheur, où, poète, il est arrivé au point de culmination de son génie (car les *Contemplations* et la *Légende des Siècles* datent de l'exil) et il ose le présenter dans sa vérité absolue, nu, comme tout homme l'est devant sa destinée. Pour indiquer les caractères généraux de son inspiration il lui suffit d'opposer les deux muses...

Une constatation s'impose : M. Rodin a conçu et exécuté son œuvre suivant la loi supérieure de l'Art, de tout art digne de ce nom. Après en avoir choisi les éléments avec méthode et discernement, il a cherché leur harmonie (c'est là proprement la mise à point mystérieuse du génie) et dans l'exécution, il a affirmé, selon le procédé qui lui est particulier, ce qu'il jugeait en être les caractéristiques, pour faire concourir le plus intensément possible toutes les parties à l'expression générale.

Le beau, c'est, ô mortels, le vrai plus ressemblant!

C'est une loi de l'art éternel, tout ce que l'on peut invoquer contre elle est misérable.

LOUIS SAUTY.



(1) Ch. Quentin.
(2) Jean Dolent.
(3) Fagus.

LES DESSINS DE RODIN

INTERPRÉTÉS LITHOGRAPHIQUEMENT EN COULEURS, PAR A. CLOT

Nous ne prenons pas ici pour but d'approfondir en eux-mêmes les dessins en couleurs de Rodin. Au cours des études variées réunies par *la Plume* sur le maître sculpteur, il en est une déjà spécialement consacrée à cette partie de son œuvre (1).

Cependant, à propos de ce sujet élucidé, il est un point corollaire sur lequel l'attention nous paraît encore méritée.

Certains des dessins en couleurs ont été reproduits et répandus par des procédés divers. Nous rappellerons ainsi la publication abondante exécutée par M. Manzi, sous les auspices d'un amateur de goût dévoué à Rodin : M. Fenaillé.

Or, parmi les essais accomplis jusqu'à présent, la tentative de M. Clot (2) se signale, à notre avis, tout particulièrement. En même temps qu'elle nous restitue les recherches premières, inquiètes et passionnées du sculpteur, d'autre part elle intéresse ces amis de l'estampe dont l'œil enivré se plaît aux audaces de la polychromie moderne.

Que si nous faisons un examen rapide, mais d'ensemble, des dessins de Rodin, nous constaterons qu'ils se présentent sous deux aspects nettement caractérisés, même opposés. L'un clair, des taches de Sienne lavées, très diluées que cernent des contours précis. Le second se

maçonne d'épaisseurs noires, avec des relevures de gouaches, échauffées de teintes rougeâtres. Or, de part et d'autre, les difficultés, pour être en sens inverse, n'en demeuraient pas moins égales. Elles ont été surmontées, dans un double effort de reproduction, avec une identique réussite.

M. Clot répudie, ainsi nous le dit-il, toute compromission avec la photographie. Le dessin



Dessin au lavis.

(1) GUSTAVE COQUIOT. Rodin, ses dessins en couleurs. *La Plume*, n° 267, 1^{er} juin 1900. Auguste Rodin, 2^e fascicule, p. 344.

(2) Nous avons eu occasion déjà de nous occuper personnellement de M. Clot, d'indiquer le rôle important qu'il tient dans le mouvement actuel de l'estampe lithographique en couleurs.

Exposition de la deuxième année de l'*Album d'Estampes originales*. Galerie Vollard, 6 rue Lafitte. *L'Estampe et l'Affiche*, 2^e année, n° 1, 15 janvier 1898.

ANDRÉ MELLERIO. *La Lithographie originale en couleurs*. Couverture et estampe de Pierre Bonnard. Paris. Publication de *L'Estampe et l'Affiche*, 1898, p. 26.

transcrit sur pierre conserve son caractère. Nous voici loin, donc, du procédé qualifié des *trois couleurs*, à peu près totalement automatique. Il nous faut ici une intelligence qui observe, réfléchisse, décide. A chaque œuvre, c'est un recommencement sans le guide-âne commode d'une formule, toujours un nouveau parti à suivre. En effet, Clot ne sait point *a priori*, quand on lui porte un original, quelles teintes et combien de pierres seront nécessaires, bref comment il s'y prendra. C'est un calcul mental qu'il doit entreprendre, adéquat seulement à tel cas particulier, recommandable, différent pour tout autre. Ainsi s'opère l'analyse savante et minutieuse d'éléments, dont la reconstitution, par un tirage adroit, réalisera non un froid *fac-simile*, mais une transposition chaude et d'équivalence égale.

Donc l'artiste, car c'en est un véritablement, n'a point de recette dont il fasse mystère.

Il s'explique au grand jour. Peut-être non sans quelque malice, car il sait que pour réaliser le but poursuivi, les rivaux ne seront guère nombreux. Ne leur faut-il pas joindre des qualités bien diverses, et qui dans la pratique semblent, presque toujours, s'exclure. D'abord une connaissance approfondie du métier de chromiste, de ses ingrédients, de ses difficultés et de ses ressources. Puis, dans un tout autre ordre, un sens d'art subtil et juste, pour pénétrer la signification intime de l'œuvre à reproduire. Alors seulement pourront être conservées à celle-ci ses deux bases fondamentales : le caractère de l'inspiration et la saveur de la matière employée.

C'est donc, en somme, *une gravure de reproduction, employant la polychromie lithographique, et conservant sa faculté d'interprétation*. Par là, elle se différencie essentiellement des procédés photographiques, mais plutôt se rattache, avec une matière autre et un faire particulier, aux principes de la gravure en noir du XVII^e et du XVIII^e siècles, auxquels nous devons tant d'œuvres remarquables.

Certes, Rodin s'est rendu compte de l'intérêt qu'offrait pour ceux qui étudient et qui aiment ses dessins en couleurs, un tel mode de reproduction. Combien pourront ainsi, esprits curieux et amateurs sincères, posséder

facilement la moelle même de ces feuilles de papier, confidentes des impressions du maître, avec la fidélité et la fraîcheur de leur aspect.

Quelle peut être la portée, au point de vue de la diffusion des œuvres d'art et du mouvement de l'estampe en couleurs, des efforts d'initiative que M. Clot étendait récemment à des pastels de M. Degas, et à nombre de travaux en cours? A cet égard, une exposition générale présenterait un enseignement désirable. Nous pourrions dégager plus amplement, et avec toute leur portée, les considérations que suggère, dans sa réussite heureuse, la reproduction des dessins de Rodin.

ANDRÉ MELLERIO.



RODIN MÉCONNU

LE 20 juin 1900, dans la *Revue pour les Jeunes Filles*, j'écrivais :

« Rodin ! C'est un souvenir aussi de la Renaissance qui nous assaille, aussitôt que nous abordons son œuvre, un souvenir de la salle claire de notre Louvre où les *Deux Captifs* de Michel-Ange jettent leur soupir ou leur cri, de chaque côté de la *Porte* monumentale : ces deux âmes en exil sont les aïeules de ce génie déconcertant et grand. Du bloc jaillit l'être qui se tord ou la pensée qui sommeille. Rodin réalise tardivement le romantisme de la statuaire : quelques natures l'avaient entrevu, Rude, Clésinger, Carpeaux, Barye ; aucun artiste n'avait été plus résolument farouche, aucun n'avait encore violenté plus audacieusement la forme pour en extraire de l'âme. C'est ainsi qu'il faut envisager l'art fruste et mouvant de Rodin.

« Entre Phidias et Rodin, entre l'antique pur et le moderne idéal, tout un abîme ; un abîme où s'engouffrent sans espoir les damnés de la *Porte de l'Enfer*, où s'avancent héroïquement les *Bourgeois de Calais*, où Balzac profile

sa silhouette informe, hardiment vraie, moliéresque ou shakespearienne. Le romantisme, avec Stendhal, avait prévu cette crise de la plastique qui chercherait à « dépasser » l'antique ou tout au moins à créer, tout autrement que lui, de la vie par de la forme. A la statuaire païenne, qui aurait pu dire avec le poète :

Je hais le mouvement qui déplace les lignes
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris,

la statuaire ultra-moderne peut répondre avec romantisme, avec le sombre accent de la matière dure :

Ce qu'il faut à ce cœur profond comme un abîme,
C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime,
Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans;
Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange...

« C'est la « sculpture pittoresque », devinée par Baudelaire, qui tourmente le bronze et le marbre, opiniâtrement, qui fouille les portraits et les bustes, qui s'essaie dans les dessins en couleurs ou dans les *pointes-sèches*, gravant les traits de *Victor Hugo*. C'est l'affirmation du moi contemporain. En 1855, Gustave Courbet, avenue Montaigne, en 1867, Edouard Manet, avenue de l'Alma, s'isolaient pour manifester leur volonté : en 1900, de même, Auguste Rodin. »

Je relis ces lignes, et j'en suis mal satisfait : ce qui est fort naturel, puisqu'elles émanent de moi-même... J'en lis d'autres, qui ne me satisfont guère davantage... Rodin me semble toujours méconnu, — non seulement Rodin portraitiste, mais Rodin créateur, — méconnu surtout par ses fervents : c'est que, en haine des « maçons » qui ne parlent que de modèles, d'ébauchoirs et de chiffons mouillés, les lettrés sont devenus intransigeants à leur tour ; en haine de la cuisine de l'art, ils en ont exagéré la métaphysique ; ils n'ont pas assez spontanément compris *Rodin statuaire*, qui fait palpiter des *plans* éloquents.

RAYMOND BOUYER.

Paris, juillet 1900.



LE BALZAC DE RODIN

RAREMENT une œuvre d'art souleva autant de clameurs furieuses, d'exaspérations, d'invectives aveugles et de louanges aussi extravagantes que la statue de Balzac exposée au salon de 1898 par Rodin. Quand, quelques jours avant l'ouverture, le *Balzac* fut installé à sa place, les artistes et les critiques présents firent entendre d'unanimes exclamations. Personne, ou tout au moins fort peu de gens, ne pensa à examiner avec calme l'œuvre de Rodin. Il fallut juger la statue sur-le-champ : elle fut donc un chef-d'œuvre unique ou un objet d'horreur. Quelques-uns même déclarèrent que Rodin se payait la tête des gens, et non seulement le Paris artistique, mais la ville entière fut divisée en deux camps. Tout le temps que les salons furent ouverts, une foule compacte se pressa autour du *Balzac*, préférant des verdicts péremptaires et, trop souvent, de faciles plaisanteries.

Aussitôt après le vernissage, la Société des Gens de Lettres qui avait commandé à Rodin la statue, et qui avait rejeté son premier projet en s'engageant à accepter le second, revint sur sa promesse, déclarant qu'elle ne reconnaissait pas Balzac dans l'esquisse de M. Rodin.

Le sculpteur avait la loi de son côté et il aurait pu forcer la Société, par les moyens légaux, à garder la statue ; mais avec une extrême modération il fit connaître par une lettre publique qu'il reprenait son œuvre. Un amateur, M. Pellerin, offrit de l'acheter, mais Rodin refusa. Deux comités se formèrent, l'un à Bruxelles, l'autre à Paris, pour l'acquisition de l'œuvre, mais en vain. Rodin demeura sourd à toutes les instances, et quand les salons eurent clos leurs portes, la statue reprit le chemin de l'atelier du sculpteur, où Rodin désire qu'elle reste pour pouvoir la modifier et la retravailler à son gré (1).

Maintenant, sans aucune opinion préconçue,

(1) La statue, demeurée intacte depuis lors, figure avec la Porte de l'Enfer et les Bourgeois de Calais, à l'Exposition de la place de l'Alma, et ne doit-elle pas rester ainsi, définitive, exprimant, avec une étonnante puissance, toute la fruste grandeur du monument balzacien ? (N. d. T.)

ni pour ni contre, examinons cette statue de Balzac qui est le résultat de longues années de réflexion, comme le savent bien tous ceux qui fréquemment visitent l'atelier du sculpteur. Il a représenté Balzac dans son accoutrement favori; les formes corpulentes du romancier sont drapées dans une robe de moine, et Balzac, rejetant sa tête en arrière dans une attitude légèrement exagérée peut-être, regarde au loin avec des yeux profonds et ironiques. La lèvre supérieure et la moustache ont un retroussement satirique marqué; le front est couvert par une masse lourde de cheveux; les mains sont croisées par devant sous la robe, dont les manches pendent vides. Tout cela est rendu avec la plus grande simplicité, et avec l'évidente intention de donner à la statue le traitement le plus large possible, sans accuser presque les plis du vêtement ou la structure du corps — ce corps énorme, au cou presque monstrueux qu'on a si véhémentement reproché à Rodin. C'est ainsi que Rodin a senti Balzac; c'est là sa conception de l'énigmatique personnalité de la *Comédie humaine*.

De tous les reproches qu'on a faits à Rodin celui-ci me semble le moins justifiable. Il est vrai qu'il n'y a que très peu de documents descriptifs de Balzac, mais ce qu'il y en a — en dehors de l'œuvre du génial auteur qu'il a lu et relu — Rodin les a patiemment étudiés et comparés. Il n'a pas dédaigné le buste de David, à la Comédie-Française, non plus que le petit portrait de Louis Boulanger qui figura à l'Exposition universelle de 1889, et le daguerréotype qui est loin d'être expressif, tiré il y a fort longtemps par Nadar. Enfin et surtout, il s'est pénétré du beau passage écrit par Lamartine sur Balzac, le plus précieux document peut-être qui existe sur le sujet et qui campe le plus clairement l'homme à nos yeux. Si nous comparons ce portrait écrit à l'œuvre conçue par Rodin nous apercevons immédiatement leur étroite connection.

Lamartine a écrit : « Le poids semblait lui donner de la force. » Et il ajoute qu'il s'asseyait souvent la tête penchée en avant et qu'il la rejetait inopinément en arrière avec une sorte d'orgueil héroïque, à mesure qu'il s'animait en parlant.

Cela suffit pour montrer la sincérité de l'œuvre de Rodin.

Quant à déclarer catégoriquement que c'est un chef-d'œuvre, c'est une tout autre question. Le traitement est si nouveau, le style si hardi

et déconcertant, qu'il serait sage de laisser passer quelques années avant d'émettre un jugement définitif : alors nous saurons si le *Balzac* est le point de départ d'un nouveau style en sculpture, l'exemple précurseur d'une nouvelle forme d'art ou seulement l'erreur passagère d'un grand artiste.

Quoi qu'il en soit, la dignité de vie de Rodin et la conscience avec laquelle il a exécuté son œuvre commandent notre respect.

Le public peut plus vraisemblablement commettre une sottise en se prononçant hâtivement, que Rodin ne peut produire une œuvre délibérément inférieure, et c'est ce dont on ne s'est pas suffisamment rendu compte.

HENRI FRANTZ

(Trad. par H.-D. Davray).



L'EXPOSITION

RODIN

L'ENTRÉE dans la lumière, dans l'épanouissement blanc de la Beauté. Les murs tendus d'étoffe pâle comme un reflet de soleil sur l'eau et, par dessus, contre les parois vitrées, la moire verte et douce des arbres qui appuient le baiser frissonnant de leurs feuilles contre ce pavillon que des velums blancs font pareil à quelque vaisseau, toute voilure déployée, claquante, portant le trésor de sa cargaison vers d'autres rives; et, entre les toiles, par les vitrages béants, c'est, par instants, la lente tombée tourbillonnante d'une feuille précieusement flétrie et dorée, qui s'abat sur une épaule nue, aux pieds d'un groupe...

Les groupes, — splendeur du baiser, — ils sont là, nombreux comme les flots magnifiques de l'océan du génie; déroulés, enroulés et apportés au seuil de cette Porte de l'Enfer dressée puissante et effarante, gonflée du germe de toutes les terreurs et de toutes les voluptés.

Ici, la Mort est bien cette sœur de l'Amour



Étude de femme, dessin à l'aquarelle.

qui fait identiques le spasme de la création et le spasme de l'agonie; et cette apothéose de la possession qui jette membres épars, bras en croix et jambes ouvertes, ces corps rompus d'étreintes, est vaincue au seuil de l'âme — l'âme qui fait à ces êtres des visages de douleur infinie, mystérieuse et auguste, car, hélas! le cœur demeure intangible au cœur.

Seul le médiocre s'assouvit. Ce ne sera donc jamais l'expression de l'ivresse sans ombre qui indiquera le bonheur sous la main géniale de celui qui créa ceci.

Rodin conçoit intensément la plus haute émotion humaine : la douleur.

Quand il a voulu interpréter par son art, l'art d'un autre génie, il a trouvé, après les patientes et longues recherches par où les plus grands tendent à la réalisation de leur vision intérieure, sublime et fugitive, il a trouvé cette forme en mouvement de coup d'aile, de vague soulevée, — surgie d'un bloc, ce masque de puissance angoissée, ces yeux de flamme obscure en pleine matière éclatante et glacée, et ce fut, et c'est : Balzac, — non pas une image taillée, mais le foyer de la vie et c'est tout l'homme dans son éternel enfantement de prodigieux labeur et c'est toute l'œuvre, forêt énorme où, à errer, l'esprit s'opprime comme s'essouffle un enfant perdu et courant dans les bois.

Historien, Rodin nous présente en groupe des figures où l'humiliation de la défaite, la torture de la captivité et la honte de la reddition sont d'ineffaçables sceaux (*les Bourgeois de Calais*). Et ce ne sera jamais le trait reposé de la nature satisfaite qu'il traduira, ce sera le côté souvent demeuré secret chez les plus célèbres et les plus connus, d'une impuissance, d'un regret ou d'un désir caché. Par là, nous nous attacherons à la partie de son œuvre où l'imagination doit avoir la part restreinte sinon proscrite : les bustes. Mais, parce que la pensée est supérieure à la plus magnifique reproduction en art de la nature copiée, c'est à la luxuriante éclosion de cette pensée que nous reviendrons.

Rodin a saisi, d'une maîtrise sans égale, la splendeur du geste qui s'ignore; c'est l'instant d'inconscience furieux du désir, d'abandon somnambulique qui suit l'étreinte, qui sont les pages en immortel relief où des couples se prennent en se fuyant, et s'arrachent l'un de l'autre dans la plus extrême ardeur.

Le groupe intitulé *Fugit Amor* et qui a aussi pour double désignation la *Sphynge*, titre qui le serre de plus près peut-être, mais auquel nous préférons l'autre, parce que ce corps de femme dressé et en proue fuyant, avec, au visage, une ambiguë et inouïe expression d'éternelle et impérieuse victoire, portant sur

ses reins tendus le mâle couché dos à dos, qui d'un geste de violence désespéré agrippe, de ses mains renversées, la gorge de cette femme, parce que ce corps féminin, dans ce mouvement d'envol que retient et esclavage cependant la sensualité, c'est le symbole même de toutes les armes passionnées par où se combattent, s'exaspèrent et se livrent en des défaites triomphales, les amants.

Face à face, deux groupes, le même groupe : l'*Eternelle Idole*, mais l'un, ébauche encore, les deux corps surgissant du bloc comme dégagés par une projection de sève, ainsi que jaillissent de la terre deux fleurs prodigieuses, — et l'autre, œuvre achevée, formes complètes et divines, magie du plus adorable torse féminin qu'enserme les bras de l'homme dont la bouche, entre le sein et le flanc de la femme, cherche la place délicieuse où bat le flux de la vie, où brûle le sang qui soulève en onde ce ventre, berceau et tombeau des voluptés; — il y épuîsera son long baiser, boira cette âme et ce sang sans y étancher jamais son éternelle soif, et ainsi, éternelle et nouvelle, lui demeurera l'idole, celle qui absorbe les caresses comme le sable s'imprègne des eaux amères, et elle surgira de chaque étreinte et de tout amour comme du feu sort une lame bien trempée, plus solide et plus brillante.

L'*Eternel Printemps*, autre couple qu'un enlacement d'harmonie noue en imbrissables nœuds de chair, formera avec les deux groupes précités la trilogie parfaite par où pourrait se fixer le cycle immense de l'amour.

Et entre ces trois, d'innombrables ébauches, des groupes achevés, indiquent la préoccupation magnifique de l'artiste qui voit dans le baiser, son emprise et sa détresse, l'auguste germe de toute beauté vivante, le dieu immatériel dans son essence et qui prend entre les êtres, en la leur donnant, la forme suprême par où deux corps s'unifient dans un même sursaut.

Rodin peut donner aux enfantements admirables de son rêve ces noms : *Faunesses*, *Sirènes*, *Bacchantes*, *Sapho*, *la Vague*, *le Minotaure*, — l'audace d'un tel art supporte à peine le réseau d'un titre, c'est toujours Eros qui déborde et brise ses liens, — parce que non seulement maître de la chair mais esclave éternel du cœur; et, de cette dualité perçue par le plus puissant visionnaire mettant au service de sa vision la maîtrise robuste et souple de son art, voici que, pour faire notre cœur serré, nos sens émus et nos yeux éblouis, s'anime le peuple infini où nous pouvons tous nous retrouver dans nos heures les pires — et les plus douces.

Peuple qu'on voudrait dénombrer, pour égrener, en hommage humble et fervent, le chapelet des mots à la gloire du Maître, peuple

parmi lequel on baisse la voix comme en un lieu plus sacré que les églises bâties par d'humaines mains à l'édification d'un dogme, parce qu'ici la vérité apparaît absolue, étant la Beauté.

Peuple qui dressera ou tordra autour de notre mémoire l'attitude de son éveil ou de son sommeil dans la supérieure ligne d'expression de tous les désastres ou enchantements humains. *L'Homme qui s'éveille*, et qui porte jusque dans l'inexprimable angoisse de sa main demi-ouverte, levée et crispée, l'angoisse montée de son cœur prenant conscience de la vie...

Et, devant la *Chute d'Icare*, c'est le vertige qui ceint les tempes ainsi que sur quelque roc élevé par-dessus la mer en folie... arrêtons-nous... l'aile immense du délire nous entraîne à l'abîme avec tout ce qui sombre et se meurt, — mais cette même aile nous relèvera, parce que, parmi tant de douleurs et de larmes jaillies de la matière en figures impérissables, plane, victorieuse, la Vie créatrice jamais lasse, qui répond au cri du râle d'agonie par le râle du spasme, qui de toutes ces bouches que la peine baise, fera fleurir sans fin les fleurs du Baiser, — et qui, sous toutes ces poitrines, que meurtrissent et essoufflent la sauvagerie de l'étreinte, ranime pour l'éternité le battement léger du cœur frêle.

C'est une lassitude d'émotion intense, qui, enfin, nous arrêtera en la salle où, par les fac-similé de dessins et les originaux d'esquisses à l'aquarelle, pourra se suivre, page à page, la genèse de cette œuvre formidable comme une puissance déchainée de la nature.

L'air et la lumière, le vent qui déracine et la mer, nourrice aux seins lourds, sont ici synthétisés au trait, fixés en une coloration à la sanguine, figures pareilles à des images, corps jaillis comme des fleurs, groupements grouillants de vie débordante. Tout un musée d'art violent et délicat où l'étude des gestes équivaut à la plus complète révélation physiologique et psychologique qui puisse être tentée.

C'est ici la gestation mystérieuse et sainte où l'on peut réellement contempler l'artiste complet : cerveau générateur qui donne, par la pensée, la force de création effective à la main ouvrière divine, tel un hermaphrodite sacré doublement doué et du génie toute force, et de la beauté toute grâce.

MAY ARMAND-BLANC



Le Banquet de la Plume

EN L'HONNEUR

D'AUGUSTE RODIN

(11 juin 1900)

LA manifestation d'art que nous avons voulue en l'honneur de Rodin a eu lieu le lundi 11 juin, au Café Voltaire. Plus de cent vingt artistes et littérateurs ont répondu à notre appel, prouvant ainsi qu'il y a des gloires très pures devant lesquelles les âmes éprises vraiment de beauté savent abdiquer tous ressentiments.

M. Karl Boès a salué en termes émus le Maître qui a répondu par un toast à la jeunesse. MM. Jean Moréas et Henry Bauer ont également pris la parole.

Assistaient au Banquet Rodin :

A. de la Gandara, André Berthelot, Catulle Mendès, Jean Moréas, Henry Bauer, Édouard Rod, Aman-Jean, Oscar Wilde, Stuart Merrill, M^{me} Stuart Merrill, Gustave Kahn, Charles Cottet, Gabriel Fabre, Joseph Uzanne, M^{me} Jane de la Vaudère, Pierre Roche, Félix Régamey, Adolphe Retté, Philippe Berthelot, Yvanhoé Rambosson, M^{me} Yvanhoé Rambosson, Anquetin, M^{me} Armand Point, M^{me} Rachilde, Lugné Poe, Robert Scheffer, Emile Bourdelle, Paul Fort, M^{me} Paul Fort, Edouard Ducoté, André Fontainas, A. Ferdinand Herold, René Berthelot, E. Belville, Henry-D. Davray, Albert Mockel, Jules Bois, Franck Harris, Charles Whibley, D^r Weiss, Osman Edwards, Henri Havet, Alfred John-Rethel, Julien Leclercq, Saint-Georges de Bouhélier, M^{me} Saint-Georges de Bouhélier, Eugène Morel, A. Trachsel, Léon Denis, M^{me} Léon Denis, François Giambaldi, Vollard, Alexander Harrison, L. Capazza, Paul Nocquet, Georges Grappe, René-Albert Fleury, Jean Tild, Eugène Montfort, Henri Albert, J. M. Sert, Pierre-Eugène Vibert, Robert de Souza, Alexandre Schurr, Claude Berton, E. Benoiste, André Veidoux, Maxime Dethomas, Paul Sérusier, Albert Fleury, Fix-Masseau, Théo Van Rysselberghe, Octave Maus, E. Laforge, José de Figueiredo, Teixeira Lopes, Auguste Clot, G. Hache, D^r Bucher, A. Jean, Gustave Coquiot, Gabriel de Lautrec, Christian

Beck, Ernest Gaubert, Edouard Benedictus, F. Maillaud, Le Sidaner, Charles Saunier, Léo Gausson, Ed. H. Cartès, Bernstamm, Alphonse Osbert, Henri Hérain, Marcel Batilliat, Mérovak, E. Bucher, Ch. Raynaud, J. Durand, Georges Verlaine, Lucien Hirtz, Dammouse, Francis Peureux, Victor Champier, Brieu, E. Martin.

S'étaient fait excuser :

Octave Mirbeau, Jean Lorrain, Roujon, Henri de Régnier, Alfred Vallette, Léon Bailby, E. Lintilhac, Carolus-Duran, Roll, E. Fasquelle, Louis Dumur, Francis Auburtin, Ch. Henry Hirsch, Gabriel de Lautrec, Edmond Pilon, B. H. Gausseron, F. A. Cazals.

TOAST A RODIN

PRONONCÉ LE 11 JUIN 1900, AU BANQUET
OFFERT EN SON HONNEUR

MAITRE,

Au nom de la jeunesse qui, ce soir, est accourue vers vous, au nom des absents, amis et admirateurs, de qui j'ai reçu les regrets, je vous salue.

Frère en gloire devant les siècles de notre grand Puvis de Chavannes, vous êtes, comme lui, de ceux qui empêchent les nations fatiguées de désespérer d'elles-mêmes et qui suscitent dans les âmes affaiblies, ainsi qu'un sang de résurrection miraculeuse, l'Admiration; l'Admiration des chefs-d'œuvre, donc l'Admiration de ce qui peut être fait de la Vie.

Vos marbres glorieux ont en effet rappelé à nos esprits, trop longtemps attardés aux jeux savants des jongleurs, la vérité solennelle : la Vie est un bloc de matière précieuse, mais elle ne vaut, en définitive, que par le ciseau qui la sculpte, un bloc informe et indifférent, oui, mais un bloc d'où, sous le souffle créateur du Rêve, peut surgir la Beauté, toujours.

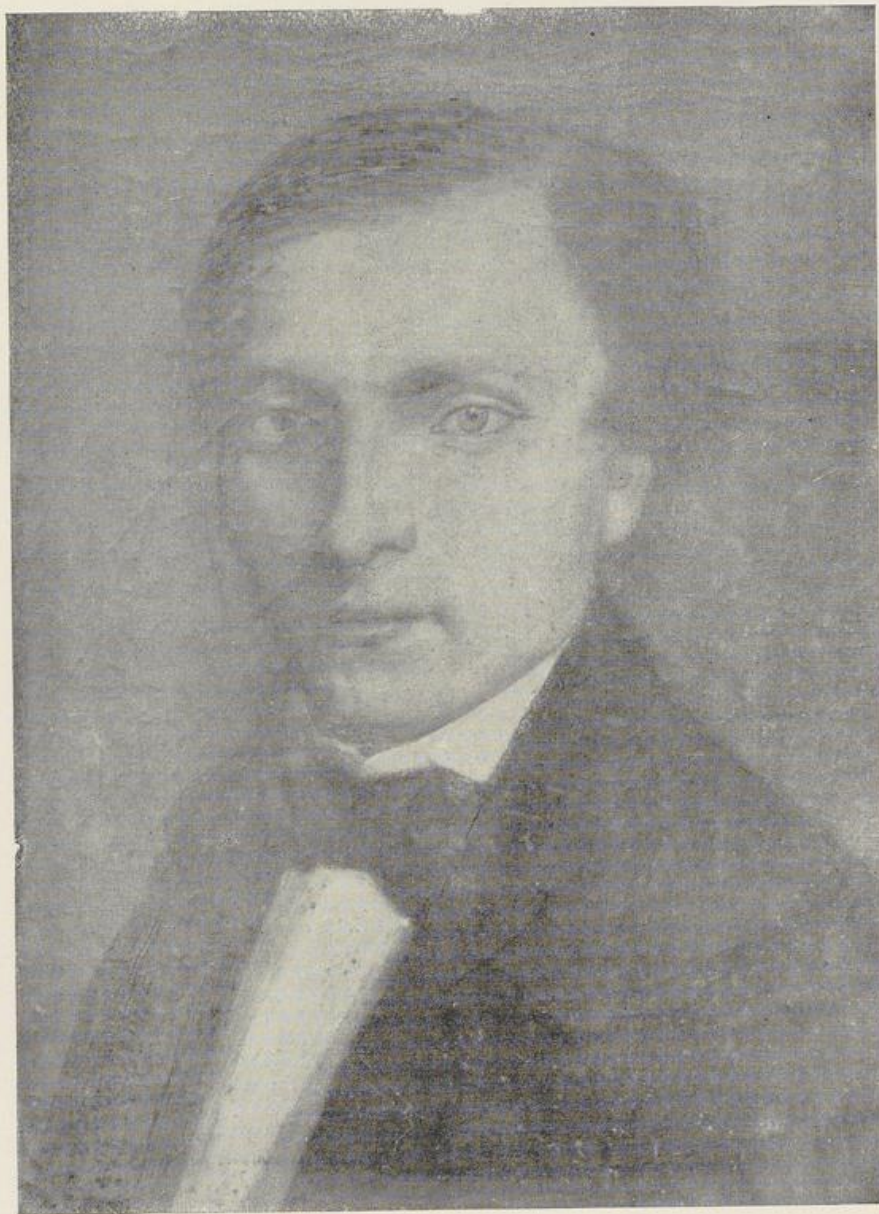
Je bois à votre santé, Maître, à votre santé robuste et féconde, créatrice de Beauté, et par conséquent de Bonheur.

KARL BOËS.

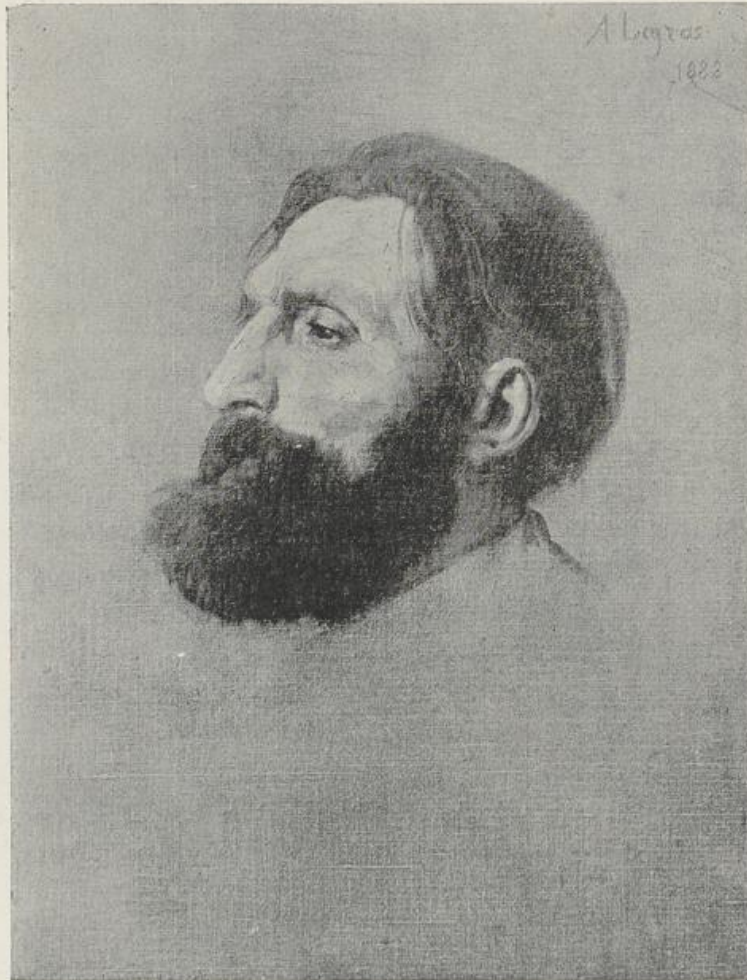


PORTRAITS

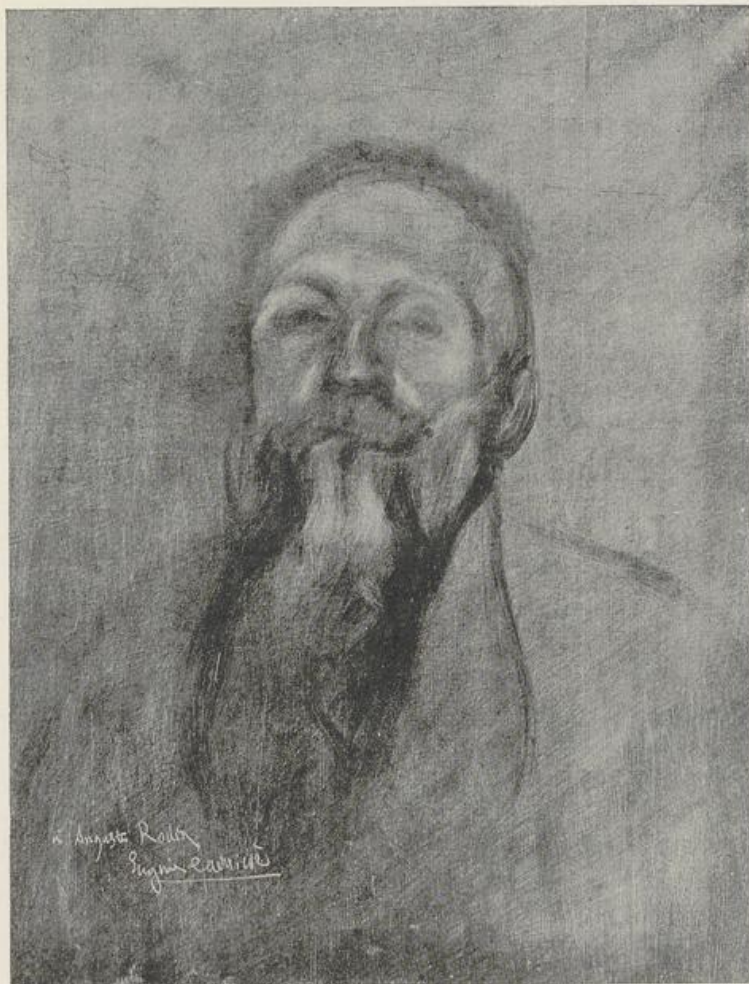
DE RODIN



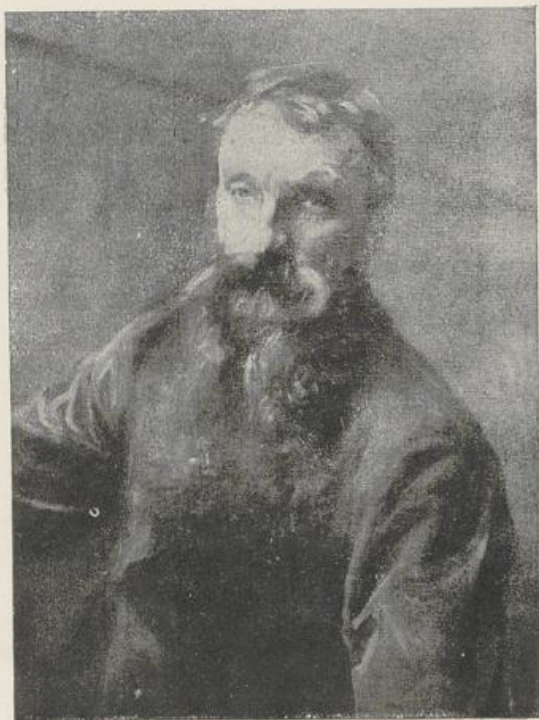
Rodin. Portrait de Jeunesse, par BARNOUVIN.



Rodin. Portrait par A. LEGROS.



Rodin. Portrait par EUGÈNE CARRIÈRE.



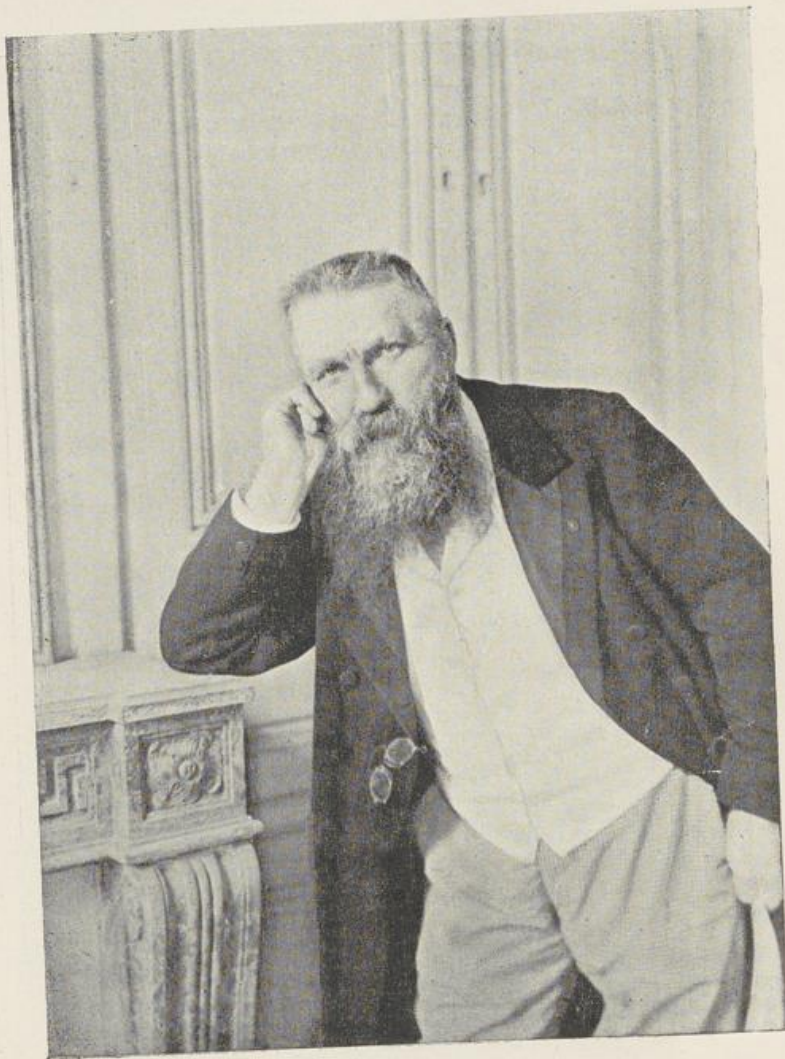
Rodin. Portrait par JOHN SARGENT.



Rodin. Portrait par JEAN-PAUL LAURENS.



Rodin. Portrait par JEAN-PAUL LAURENS (Fresque du Panthéon).



Rodin. Portrait photographique.

TABLE DES GRAVURES

	Pages
Le « Balzac »	3
Buste d'Auguste Rodin (CAMILLE CLAUDEL)	5
La Faunesse	6
Le Printemps	7
La Pensée	8
Désespoir	9
Le « Baiser »	11
Amor fugit	12
L'Emprise	13
Buste d'Auguste Rodin (CAMILLE CLAUDEL)	14
La Pensée	15
Les Bourgeois de Calais	16
Étude pour le « Balzac »	18
L'Homme au nez cassé	19
Le Baiser (Groupe en marbre)	21
Buste de Dalou	22
Frère et sœur	23
Le Baiser (Groupe en bronze)	25
Main d'expression	28
—	29
—	30
—	31
—	32
Eve	33
Balzac	35
Le Saint Jean	37
Buste	38
L'Appel aux armes	41
Dessin	42
—	43
—	45
—	46
Dessin	47
—	48
Dessin au lavis	49



Rodin. Portrait photographique.

TABLE DES GRAVURES

	Pages.
Le « Balzac »	3
Buste d'Auguste Rodin (CAMILLE CLAUDEL).	5
La Faunesse.	6
Le Printemps	7
La Pensée.	8
Désespoir	9
Le « Baiser »	11
Amor fugit.	12
L'Emprise.	13
Buste d'Auguste Rodin (CAMILLE CLAUDEL).	14
La Pensée.	15
Les Bourgeois de Calais	16
Étude pour le « Balzac »	18
L'Homme au nez cassé.	19
Le Baiser (Groupe en marbre).	21
Buste de Dalou.	22
Frère et sœur	23
Le Baiser (Groupe en bronze)	25
Main d'expression	28
— —	29
— —	30
— —	31
— —	32
Ève.	33
Balzac	35
Le Saint Jean	37
Buste	38
L'Appel aux armes.	41
Dessin	42
—	43
—	45
—	46
Dessin,	47
—	48
Dessin au lavis.	49

	Pages.
Dessin	50
—	51
Le monument Sarmiento	53
Tête du « Balzac », dessin d'Auguste Clot	55
Dessin	56
—	57
L'Age d'Airain	59
Buste de Puvis de Chavannes	60
Le Printemps	61
Buste de Jean-Paul Laurens.	62
La Parque et la Convalescente.	67
Dessin.	68
—	69
Prière.	70
Le monument Victor Hugo	72
—	73
La Belle Heaumière, de profil.	75
— — de dos.	77
Triple portrait d'Octave Mirbeau, dessins à la plume.	79
Maternité, dessin au lavis	81
La Danseuse, dessin à l'aquarelle	85
Tête du « Balzac », dessin d'Auguste Clot	88
Rodin. Portrait de jeunesse, par Barnouvin.	91
— Portrait, par Alphonse Legros.	92
— Portrait, par Eugène Carrière	93
— Portrait, par John Sargent.	94
— Portrait, par Jean-Paul Laurens	94
— Portrait, par le même (Fresque du Panthéon).	95
— Photographie d'après nature, par M. Druet	96



TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
Préface (Octave Mirbeau)	I
La Renaissance par Rodin (GUSTAVE GEFFROY)	6
Rodin, ses dessins en couleurs (GUSTAVE COQUIOT)	8
Le « Balzac » et le « Baiser » de Rodin (ALBERT MOCKEL)	10
La philosophie de Rodin (STUART MERRILL)	17
La technique de Rodin (CAMILLE MAUCLAIR)	19
Les mains de Rodin (GUSTAVE KAHN)	28
Rodin (CHARLES MORICE)	33
Auguste Rodin (GUSTAVE GEFFROY)	33
Les dessins de Rodin (ARTHUR SYMONS)	47
Auguste Rodin (ROGER MARX)	49
Un chef-d'œuvre de l'Art moderne (FRANK HARRIS)	54
La Race de Rodin (ANDRÉ VEIDAU)	56
La Vie selon Rodin (ANDRÉ FONTAINAS)	65
Rodin en Suède (LÉON RIOTOR)	66
Le Modelé et le Mouvement dans les œuvres de Rodin (YVANHÖE RAMBOSSON)	70
Le « Victor Hugo » de Rodin (LOUIS SAUTY)	80
Les dessins de Rodin interprétés lithographiquement en couleurs (ANDRÉ MELLERIO)	81
Rodin méconnu (RAYMOND BOUYER)	82
Le Balzac de Rodin (HENRI FRANTZ)	83
L'Exposition Rodin (MAY ARMAND-BLANC)	84
Le banquet de <i>la Plume</i> en l'honneur d'Auguste Rodin	87
<i>Toast</i> à Rodin (KARL BOËS)	88

BULLETIN D'ABONNEMENT

A envoyer à M. le Directeur de LA PLUME, 31, rue Bonaparte — PARIS

(1)

demeurant à (2)

déclare s'abonner pour un an à partir du 1^{er} (3)

à la Revue LA PLUME, édition (4)

Ci-joint (5)

en un (6)

Signature :

(1) Nom, prénom, profession.

(2) Domicile.

(3) 1^{er} janvier, 1^{er} avril, 1^{er} juillet ou 1^{er} octobre 190 .

(4) Ordinaire, sur vélin, sur japon.

(5) 12 francs pour la France, 15 francs pour l'Etranger, édit. vélin 25 francs, Japon 60 francs.

(6) Mandat-postal ou chèque sur Paris.

Tous nos abonnés, anciens ou nouveaux, recevront le 1^{er} janvier, à titre d'Etrennes, contre 0 fr. 50 centimes pour frais d'envoi, un volume de 3 francs 50 centimes. La liste des volumes offerts sera adressée à toute personne qui en fera la demande.

BULLETIN DE COMMANDE

A envoyer à M. l'Administrateur de LA PLUME, 31, rue Bonaparte — PARIS

Veuillez expédier à M. (1)

demeurant à (2)

Ci-joint (3)

en un (4)

Tous nos envois de librairie
sont faits FRANCO

Signature :

(1) Nom, prénom et profession.

(2) Adresse très exacte.

(3) Montant de la commande.

(4) Mandat-postal ou chèque sur Paris.

Nos clients, surtout ceux de l'étranger, sont priés d'écrire très lisiblement ces indications, afin d'éviter les erreurs de la poste.

Tous nos abonnés, anciens ou nouveaux, recevront le 1^{er} janvier, à titre d'Etrennes, contre 0 fr. 50 centimes pour frais d'envoi, un volume de 3 francs 50 centimes. La liste des volumes offerts sera adressée à toute personne qui en fera la demande.

LA PLUME

LA PLUME LA PLUME

a pour collaborateurs :

MM. Paul Adam, Maurice Beaubourg, Henry Bataille, Elémir Bourges, R. Bouyer, Jules Bois, René Boylesve, H. de Bruchard, Jean Carrère, Gustave Coquiot, M^{lle} Judith Cladel, H. D. Davray, Henri Degron, E. Demolder, Edouard Ducoté, Louis Dumur, Maurice du Plessys, A.-M. Desrousseaux, Max Elskamp, Maurice de Faramond, Paul Fort, André Fontainas, Remy de Gourmont, André Gide, Gustave Geffroy, Charles Guérin, G. Grappe, Alphonse Germain, Jean Grave, A.-F. Herold, C.-H. Hirsch, Frank Harris, Alfred Jarry, Jean Jullien, Francis Jammes, Gustave Kahn, Tristan Klingsor, Jean Lorrain, Charles Van Lerberghe, Camille Lemonnier, Léopold Lacour, Pierre Louys, Albert Lantoine, Raymond de La Tailhède, Albert Mockel, Jean Moréas, Maurice Magre, Camille Maclair, Paul et Victor Margueritte, Charles Morice, Octave Mirbeau, Roger Marx, Eugène Montfort, Robert de Montesquiou, Dauphin Meunier, André Mellerio, Maurice Maeterlinck, Charles Maurras, Edmond Picard, Charles-Louis Philippe, Edmond Pilon, Pierre Quillard, Hugues Rebelle, Adolphe Retté, Y. Rambosson, P. N. Roinard, Léon Rictor, Lionel des Rieux, Edouard Rod, Jules Renard, Henri de Régnier, Ernest Raynaud, Saint-Pol-Roux, Charles Saunier, Robert Scheffer, Albert Saint-Paul, Emmanuel Signoret, Robert de Souza, Arthur Symons, Saint-Georges de Bouhélier, Paul Souchon, G. Soulier, Laurent Tailhade, Raymond de la Tailhède, Octave Uzanne, Emile Verhaeren, Paul Valéry, Francis Vielé-Griffin, Paul Vérola, Oscar Wilde.

paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois et contient au minimum trente-deux pages ornées d'illustrations; imprimée sur beau papier, elle est irréprochable au point de vue typographique, et forme, à la fin de l'année, un beau volume de plus de 800 pages, résumé de tout le mouvement littéraire et artistique contemporain.

publie fréquemment des numéros exceptionnels, qu'elle consacre soit à un grand artiste, soit à un grand écrivain, soit à un mouvement d'idées. Ces numéros sont abondamment illustrés, et les abonnés y ont droit sans augmentation du prix de l'abonnement.

Les prochains numéros seront consacrés à Antonio de La Gandara, au Féminisme, aux Artistes lorrains, à l'Art finlandais moderne, à Armand Point.

LES NUMÉROS SPÉCIAUX DE LA PLUME

PAUL VERLAINE, 92 pages, 50 illustrations.	2 fr. »	A. FALGUIÈRE, 104 pages, 117 illustrations.	3 fr. 50
FÉLICIEN ROPS, 144 pages, 150 illustrations.	5 fr. »	HENRY DE GROUX, 100 pages, 86 illustrations.	3 fr. 50
ALPHONSE MUCHA, 96 pages, 127 illustrations.	3 fr. 50	JAMES ENSOR, 104 pages, 120 illustrations.	3 fr. 50

Dernières Publications de La Plume

Tous nos volumes sont expédiés franco

EUGÈNE GRASSET ET SON ŒUVRE, par C. Lemonnier, Gustave Kahn, Charles Saunier, etc., avec 72 reprod. des œuvres de Grasset dont 2 planches en couleurs. 3 fr.

AUGUSTE RODIN ET SON ŒUVRE, Préface d'Octave Mirbeau. Texte par Stuart Merrill, Camille Maclair, Gustave Kahn, Charles Morice, Gustave Geffroy, Albert Mockel, Arthur Symons, Roger Marx, André Fontainas, Léon Rictor, André Mellerio, etc., avec 67 reproductions des œuvres du Maître et 8 portraits. 3 fr. 50
750 exemplaires sur beau papier couché, sous couverture spéciale. 6 fr.

AUGUSTE RODIN, par Camille Maclair. Plaquette à 300 exemplaires. 1 fr. 25
10 exemplaires sur Hollande. 5 fr.

SARAH BERNHARDT, par Gustave Kahn, Saint-Pol-Roux, Robert de Montesquiou, Joseph Uzanne, Edmond Pilon, Henri Degron, Jules Case, avec une trentaine d'illustrations, et un portrait de Sarah Bernhardt sur Hollande, gravé par W. Barbotin. 2 fr. 50

Pour paraître :

LES STANCES, par Jean Moréas, III^e IV^e V^e et VI^e livres, 1 vol. de 136 pages, petit in-4°, tiré à 850 exemplaires. 4 fr. »
En souscription, 25 exemplaires sur Japon Impérial. 20 fr. »

Notre Catalogue général illustré est expédié franco à toute personne nous en faisant la demande.

r.
h
r.
i.
y.
l.
n.
d
n
es
a.
d
l.
x.
y.
e
it
y.

es
e
s,

d
at
e

i-

o
o
o

2014/10/14

Prix : 6 francs.

J. LITTAGE
KUNST-SALON
Düsseldorf
1903
KONCHEN



03SE3

