



## **Auguste Rodin et son oeuvre**

**Rodin, Auguste**

**Paris, 1900**

La technique de Rodin (Camille Mauclair)

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84392](http://urn:nbn:de:hbz:466:1-84392)

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 aieux et transmettra aux descendants la torche sacrée. C'est un génie.

STUART MERRILL.



*L'Homme au nez casse.*

## 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 commençaient 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 rejétais 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, moulent des modèles sur nature et retouchent ou arrangedent 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 sommai-



*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, vibrait autour d'eux. Tous les modèles 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.

Cefut 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 hâfifs 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 *Bauser*, 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 frères 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 Vassélot 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 recréation 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 enfouis 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, fût-ce seul contre tous. Mes modèles 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 donnait 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. Dampt 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<sup>me</sup> Claudel, M. Alexandre Charpentier, M. Baffier, M. Desbois. M. Pierre Roche, M. Bourdelle ont fait leurs preuves et sont l'espérance le plus sûr du relèvement de leur art, avec des tempéraments très variés ; M<sup>me</sup> Claudel, tragique et fiévreuse, M. Charpentier, énergique et industrieux ; 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*.)

