



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Auguste Rodin et son oeuvre

Rodin, Auguste

Paris, 1900

Auguste Rodin (Gustave Geffroy)

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

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 parallelisent autour des Invalides. C'est la rue à grands hôtels, à vieux arbres, à petites maisons tranquilles, à façades anglaises, à jardins que connaît tout Parisien coureur de Paris. Vers la fin, proche le Champ-de-Mars, dans le voisinage provisoire de la tour Eiffel, la physionomie 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-



Photographie Druet[®].

Eve.

[®] 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 frigides et blanches, aux cassures brillantes, aux veines bleutées. Dans les blocs lourds dorment les statues inconnues dont le ciseau, demain, va désemprisonner les jambes, délier les bras, délacer le torse, épapiller 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 gitent 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 frappements 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 distraint 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 encloire 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 paterne 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, hâti, souffert. Mais qui pénétrera réellement le secret de ces coeurs 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'autre-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 ces 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 inutile 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 voies 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 courrent 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 conscient travailleur se révolte. Une commission officielle examine, compare, et finalement conclut à un emploi au moins partiel du moulage. Il faut l'entêtement fraternel, 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 préchant* 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 noueux habitué à la dure, faisant un geste de prêcheur entêté, levant la face illuminée et bâante des mystiques et des colères. Le moulage sur nature ne donne jamais cette impression de la vie, il ne produit que visages affadis, membres affaissés, 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.

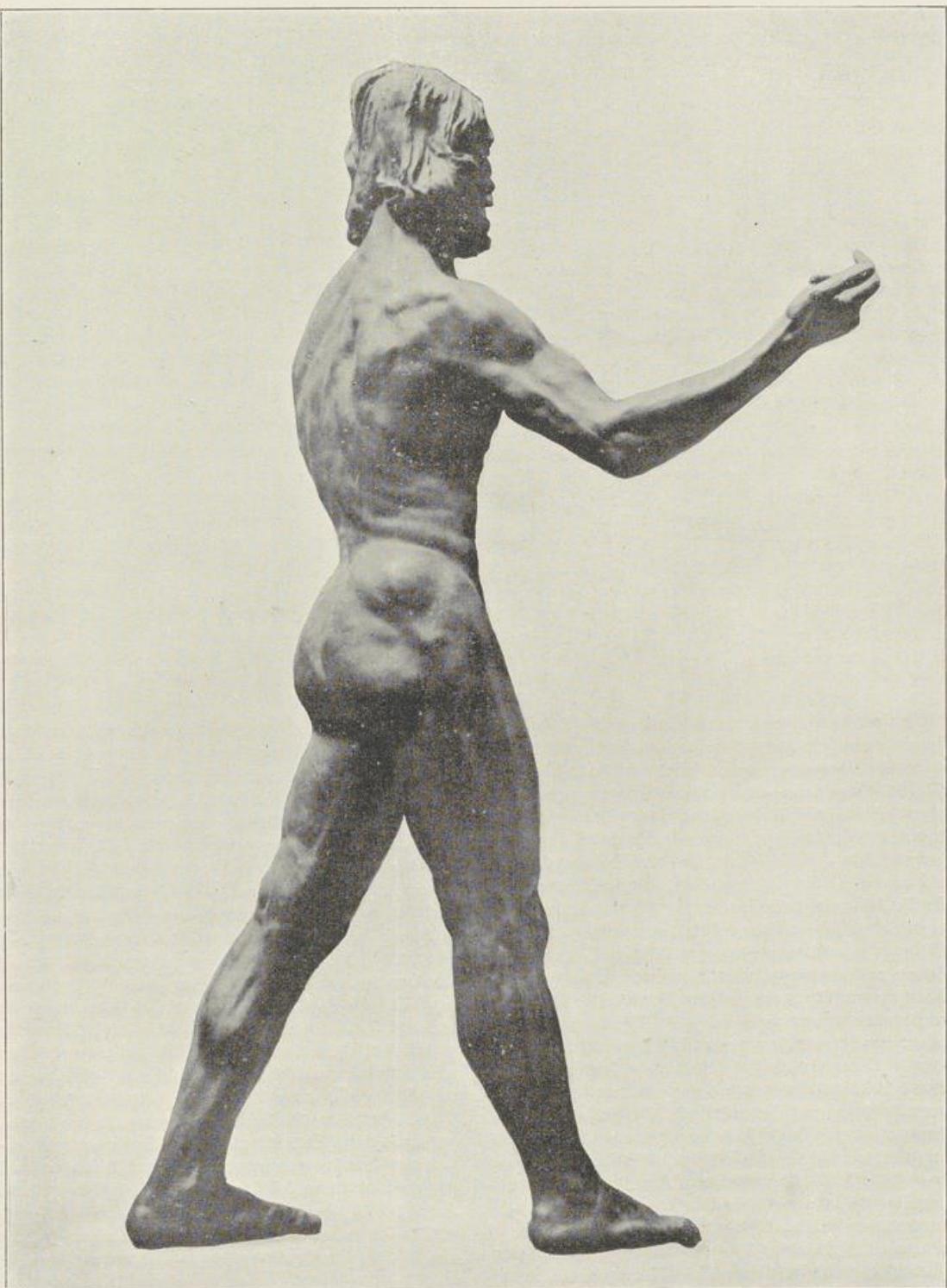
La Porte, haute de six mètres, est debout dans cet atelier de la rue de l'Université, où Rodin vient d'être aperçu dans l'intimité de son travail et la familiarité de son accueil. Elle est debout, et elle est disséminée. Les statues du sommet, certains groupes des panneaux, les montants, des bas-reliefs, sont placés. Mais partout, dans la vaste salle, sur les selles, sur les étagères, sur le canapé, sur les chaises, sur le sol, les statuettes 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 feuille 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 liseur 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 songeur jusqu'à l'enthousiasme, qui l'émeument 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 maladiques, 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'inscrivent 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'émeut, 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



Photographie Druet.

Buste.

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 éparses 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 enchevêtrant 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 satisfait. 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'aplatis, 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'éigma 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 luxuriante, encore à demi dans le sommeil, la lèvre 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 bossus 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 appui 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 affectionné 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 envolement 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'obéissance. 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 modélisé, l'atténissement 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 inassouvies, Rodin, énergique ouvrier et mystique poète, affirme encore une aptitude nouvelle. Avec une décision facile, il évoque la femme d'aujourd'hui, la discréption 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 trouvant 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 véritable, 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, emmèle 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 jardinier 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 défilé 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'pitie 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 graciés sur les prières et les pleurs de la reine. Leurs noms ? Eustache de Saint-Pierre, Jean d'Aire, Jacques et Pierre de Wissant... L'oubliée 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, semblables 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, cravaté 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 maigre 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 éloquemment 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技巧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 recommandateurs, des restaurateurs, des professeurs d'esthétique, des despote-similaires 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.