



HAL
open science

” Quand je réfléchis aux honneurs qui m’ont été faits en
Angleterre... ”

Antoinette Le Normand-Romain

► **To cite this version:**

Antoinette Le Normand-Romain. ” Quand je réfléchis aux honneurs qui m’ont été faits en Angleterre... ”. 2006. halshs-00591094

HAL Id: halshs-00591094

<https://shs.hal.science/halshs-00591094>

Preprint submitted on 6 May 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Antoinette Le Normand-Romain

« Quand je réfléchis aux honneurs qui m'ont été faits en Angleterre... »

« Rodin had now become an European figure ; going from capital to capital, receiving homage, sitting at banquets and, what was still more agreeable, selling his work to the great museums. It is perhaps as well that a good artist should have his measure of success early for, coming later, success may take too important a place in his life. It did in Rodin's ; his head was a little turned, he played up to worshippers and became something of a social lion and, worst of all, he spent overmuch time at his own showman ». n'hésitait pas à écrire Rothenstein dans ses mémoires.¹ Certes, celles-ci furent écrites bien plus tard mais la vision que la Grande Bretagne et Londres en particulier, eurent de Rodin au début du XXème siècle était complètement différente de celle des années 1880. Des hommes comme William Rothenstein, John Tweed et Arthur Symons jouèrent alors un rôle important. Ce dernier, l'un des principaux introducteurs du symbolisme en Grande-Bretagne, était particulièrement sensible à cet aspect du travail de Rodin qu'il mit en lumière dans l'important article qu'il lui consacra en 1902 « Rodin is a thinker, as well as a seer ; he has put the whole of his intelligence into his work, not leaving any fragment of it unused. And so this world of his making becomes a world of problems, of symbols, in which life offers itself to be understood. [...] Something new has come even into sculpture [which] has learnt to suggest more than it says, to embody dreams in its flesh, to become at once a living thing and symbol ». ² Il avait fait la connaissance de Rodin quelques mois auparavant grâce à William Rothenstein : « Mon ami Arthur Symons [...] veut étudier vos choses de plus près, et ose espérer que vous lui donnerez peut-être l'opportunité d'en voir chez vous. Je ne vous écrirai pas si Symons n'était pas doué d'un rare talent de compréhension et d'intelligence - c'est un artiste-poète des plus distingués chez nous et je sais que vous n'êtes jamais farouche envers des gens sympathiques. Il voudrait, je crois, voir vos choses à Meudon ». ³ Des liens d'amitié, fondés sur une compréhension et une admiration réciproques, s'établirent entre les deux hommes : ils furent matérialisés par « le don précieux » de la *Petite Sphinx sur colonne* (K. 87), en 1903.

Le symbolisme des marbres

Grand admirateur de Baudelaire, proche d'un groupe d'écrivains eux-mêmes liés au symbolisme, Stéphane Mallarmé, Octave Mirbeau, Félicien Champsaur, André Fontainas ou Camille Mauclair qui en donna l'une des analyses les plus fines⁴, Rodin ne pouvait échapper à l'influence de l'atmosphère ambiante. Ainsi la *Tête*

¹ Rothenstein, 1932, II, p. 45-46.

² Symons, 1902, p. 964, 967.

³ Rothenstein à Rodin, 6 avril 1902, arch. musée Rodin.

⁴ Mauclair, 1901, p. 769-774.

coupée de Saint Jean-Baptiste (K. 213) fait-elle écho à bon nombre de réalisations contemporaines : tête de martyr ou tête de criminel, tête de Saint Jean-Baptiste, tête de Méduse, tête de Goliath..., la tête coupée était l'un des thèmes de prédilection des symbolistes, d'Odilon Redon, Jean Carriès et Gustave Moreau à Richard Strauss ou Jean Lorrain : « J'aime les navrantes têtes de décollés et de martyrs, déclare ce dernier dans *Buveurs d'âme* (1893), [...] inévitablement posées sur le rebord d'un plat ou baignant, comme des fleurs coupées, dans l'eau sanglante d'un verre en forme de calice ». Cependant le symbolisme de Rodin est plutôt d'ordre instinctif que littéraire. Il ne pouvait en effet se passer d'un contact direct avec la nature qui est toujours le point de départ de son travail. « Appuyés sur [celle-ci] avec force, ses symboles peuvent s'élever. Rodin fascine les poètes parce que, du plus fini des arts, il fait émaner l'infini ». ⁵

« Passif esclave de la sculpture elle-même », selon la belle expression de Mauclair, il se laissait guider par les formes. Pendant la décennie 1890, il évolua vers une sculpture réduite à l'essentiel, qu'il s'agisse d'un monument comme *Balzac* (1898) dont la silhouette, simplifiée à l'extrême, conduit le regard du spectateur vers le visage du romancier qui exprime à lui seul toute sa puissance de création, ou de figures indépendantes, *Iris*, *La Terre*, *La Méditation*, toutes partielles. Mais il était bien conscient que ces recherches très personnelles n'étaient guère accessibles au grand public. Aussi, pour faire fonctionner son atelier qui après 1900 comptait, dit-on, une cinquantaine d'assistants, poursuivit-il dans une voie qui lui avait déjà permis de réaliser certains de ses groupes les plus appréciés : l'assemblage. « Often a single figure takes form under his hand, and he cannot understand what the figure means ; its lines seem to will something, and to ask for the completion of their purpose. He puts it aside, and one day, happening to see it as it lies among other formless suggestions of form, it groups itself with another fragment, itself hitherto unexplained ; suddenly there is a composition, the idea has penetrated the clay, life has given birth to the soul ». ⁶ Les centaines de figures modelées au cours des années 1880 et dont beaucoup étaient demeurées à l'état de simples études, donnèrent ainsi naissance, comme par un effet de génération spontanée, à de nouveaux groupes. Rodin était rarement guidé en effet par le désir de représenter un sujet quelconque, mais laissait se rejoindre des formes qui lui paraissaient propres à se compléter : « C'est de n'avoir rien inventé qui donne à son oeuvre son immédiateté, sa pureté saisissante », avait perçu Rainer-Maria Rilke. « [...] Il a commencé par faire des choses, beaucoup de choses et c'est à partir d'elles qu'il a composé et laissé mûrir l'unité nouvelle ; ainsi, parce que ce ne sont pas des idées, mais des choses, qui se sont liées, ces ensembles ont acquis cohérence et légitimité ». ⁷

Ce type d'oeuvres fit son apparition dès la deuxième moitié des années 1880 avec *Les Ombres*, *Je suis belle*, *Fugit Amor*, ou encore *Les Sources taries*, assemblage de deux exemplaires de *Celle qui fut la belle Heaulmière* exposé chez Georges Petit en 1889. Elles se multiplièrent au cours des années 1890 et furent le point de départ de

⁵ Mauclair, 1918, p. 108.

⁶ Symons, juin 1902, p. 964.

⁷R. M. Rilke à Lou Andreas-Salomé, 8 août 1903. Cf. Rilke, 1976, p. 33.

bronzes puis de marbres qui furent exposés tout au long de la décennie, dans le cadre du nouveau Salon de la Société nationale des beaux-arts. A cette période, Rodin sentait encore la nécessité de s'imposer ; après 1900, en revanche, s'il ne montra plus guère ses marbres, car il préférait mettre l'accent sur l'aspect le plus novateur de son travail, il continua à en produire et, la demande augmentant sans cesse, malgré des prix très élevés, il n'hésitait pas à exécuter d'innombrables répliques de ses groupes les plus célèbres : on compte ainsi quatre *Fugit Amor* au moins, dix *Eternel Printemps*, trois *Bénédictions*, six ou sept *Danaïde*, quatre *Mauvais Génies*...

Tous les assemblages ne donnaient pas lieu à une traduction en marbre : pourquoi, par exemple, le splendide ensemble que forment deux *Eve* et la *Femme accroupie* (**fig. 1**) n'a-t-il pas été poussé plus loin ? Comme le furent les *Mauvais Génies* (**fig. 2**) dont la composition n'est pas très différente. Praticiens et amateurs avaient, certainement, leur mot à dire ; mais Rodin lui-même était mû par des motifs probablement très subjectifs. « Ses statues sont ses états d'âme », disait Mauclair.⁸ Il fallait en effet sa sensibilité exceptionnelle pour percevoir le sens de ces nouvelles compositions, le rôle de l'artiste étant justement de le deviner, à la façon d'un prophète, au moment où la traduction en matériau définitif, marbre ou bronze, leur permettait d'acquiescer le statut d'œuvre à part entière. C'est alors qu'elles recevaient un titre, titre d'ordre littéraire, mythologique, allégorique, etc... reposant sur une association de pensée qui permettait à l'esprit de prendre son envol, mais jamais en revanche sur une anecdote. « En des thèmes de ce genre, disait Rodin, la pensée, je crois, se lit sans nulle peine. Ils éveillent sans aucun secours étranger l'imagination des spectateurs. Et cependant, loin de l'encercler dans des limites étroites, ils lui donnent de l'élan pour vagabonder à sa fantaisie. Or c'est là, selon moi, le rôle de l'art. Les formes qu'il crée ne doivent fournir à l'émotion qu'un prétexte à se développer indéfiniment.»⁹ Les titres sous lesquels sont connues aujourd'hui des œuvres comme *Je suis belle* ou *Fugit Amor* ne leur furent ainsi attribués que tardivement, et bien souvent sur la suggestion des amis écrivains de Rodin ou sous l'influence de ses propres lectures.

Même dans le cas de répliques nombreuses, chaque exemplaire avait un caractère spécifique dû à la nature du bloc et à la personnalité du praticien. Au nom de la loyauté que l'on doit au matériau, le sculpteur et théoricien allemand Adolf von Hildebrand fit pourtant grief à Rodin de n'avoir eu pour but, dans son approche du marbre, que la recherche d'un effet : « The contrast between delicate execution and coarsely cut blocks was such that they could be attractive in themselves with no real basis in the creative process. Anybody who has worked in stone can tell immediately [...] that they were superficial tricks for the eye. Most certainly he never carved himself. [...] His works were only realized in clay and his marbles were fakes stated in untrue language... »¹⁰ Hildebrand n'avait pas su comprendre que le *non finito* qui laisse toutes portes ouvertes à l'imagination était pour Rodin l'expression même de la vie car il permet d'inscrire la figure de façon tangible dans le flux universel : comme

⁸ Mauclair, 1918, p. 100.

⁹ Rodin, 1911, p. 213.

¹⁰ Adolf von Hildebrand « Auguste Rodin », manuscrit non publié, 1917. Cf. Butler, 1980, p. 139-143.

Claude Monet et Medardo Rosso, mais aussi comme Eugène Carrière, Rodin se refusait à donner des limites, qu'elles soient spatiales ou temporelles, à l'œuvre d'art. Georg Simmel l'a explicité dans les *Mélanges de philosophe relativiste* (Leipzig, 1911), le *non finito* est moins source de pathétique, en dépit de la référence à Michel-Ange, qu'il ne produit « une sensation immédiate du devenir, lequel est maintenant sa raison d'être. Chaque figure est saisie à une des stations d'un chemin qu'elle parcourt sans s'arrêter ». Rodin rejoignait là également les symbolistes nordiques, un Edvard Munch en particulier dont Rodolphe Rapetti, dans un récent ouvrage, a montré que l'incessant recommencement de ses œuvres, leur aspect ouvertement autobiographique bien qu'elles traitent de problèmes généraux sur un mode symbolique, les rapprochaient d'un organisme vivant.¹¹ Or, « ce que vous preniez pour une ébauche », avait compris Charles Morice dès 1899, « regardez mieux, c'est précisément une œuvre très poussée, et c'est parce qu'elle est telle qu'elle paraît susceptible de développement ; comme la vie elle-même. Ici se livre la seule acception vraie (s'il y en a une en art) du mot "finir". C'est : rejoindre la vie qui ne commence et ne s'achève jamais, qui est en développement perpétuel. Autrement compris le même mot ne pourrait avoir qu'un sens négatif, le sens de la mort, et c'est bien ainsi que l'emploient les sculpteurs médiocres, ou de l'Institut : ils finissent, - c'est-à-dire qu'ils isolent leurs œuvres de la vie, -c'est-à-dire qu'ils donnent à leurs œuvres les caractères de la mort ».¹²

Pendant la décennie 1890, et en particulier en 1895, 1896, 1897, Rodin exposa ainsi des marbres qui, comptant parmi les plus beaux de ceux qui sortirent de son atelier, devinrent immédiatement la propriété de différents collectionneurs. L'ensemble le plus important est celui qui figura au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1896, *L'Illusion, sœur d'Icare* (Paris, musée Rodin), *La Jeunesse triomphante* (Vienne, MAK), *L'Homme et sa pensée* (Berlin, Nationalmuseum) et *L'Eternelle Idole* (Cambridge, Fogg Art Museum) : exposés hors catalogue sous le titre d'*Hostie*, les deux derniers peuvent être compris comme une profession de foi de l'artiste, révélant de quelle façon il voyait les formes se dégager de la nature dont elles font partie intégrante. En effet, tout au long de sa carrière, Rodin se déclara un fervent admirateur de la nature qu'il tint toujours à laisser s'exprimer librement : « Je ne crée pas, disait-il, je vois et c'est parce que je vois que je suis capable de faire ».¹³ Devant cet homme mûr, agenouillé devant le corps d'une toute jeune fille qu'il ose à peine effleurer, comme devant une source de vie, n'est-ce pas cette richesse triomphante de la nature que l'on devine? *L'Homme et sa pensée* apparaît ainsi comme le début d'une histoire, la découverte de la nature, source de toute inspiration, dont *L'Eternelle Idole* apporte la conclusion avec la soumission absolue de l'homme à celle-ci. Mais l'ensemble peut aussi être lu comme le récit de sa liaison avec Camille Claudel : Camille qu'il avait adorée (*L'Homme et sa pensée*) au point de se soumettre à elle comme un esclave (*L'Eternelle Idole*), Camille en laquelle il avait cru

¹¹ Rapetti, 2005, p. 202.

¹² Morice, 1900, p. 16-17.

¹³ Cité par Lawton, 1906, p. 58.

(*L'Illusion, sœur d'Icare*), Camille pour l'amour de laquelle il était prêt à tout oublier et à considérer comme non avenue la rupture de 1893 (*La Jeunesse triomphante*).

Deuxième génération de collectionneurs

Si l'on met de côté les sujets faciles pour lesquels la demande ne cessa jamais, *Frère et sœur* (K. 77.1), *Jeune Mère à la grotte* (K. 72) et ses variantes plus tardives, *L'Amour qui passe* (bronzes, Liverpool, Walker Art Gallery et Glasgow, Burrell coll.) et *Jeune Mère dit Love the conqueror* (K. 74), c'est ce type de sculptures, relevant du symbolisme à la fois simple et très subjectif qui est propre à Rodin, que recherchèrent les collectionneurs qui y reconnaissaient leur époque. L'exposition de 1900 eut en effet pour conséquence de mettre Rodin en contact avec une clientèle internationale qui s'enticha de son oeuvre. D'importants ensembles de marbres et de bronzes se constituèrent à travers toute l'Europe et même outre-Atlantique grâce à des amateurs tels que Max Linde à Lubeck, qui acquit entre autres l'exemplaire en bronze du grand *Penseur* exposé en 1904 à Paris, Carl Jacobsen dont la très importante collection, comprenant une réplique en marbre du *Baiser* et le deuxième exemplaire des *Bourgeois de Calais*, est le noyau de la Ny Carlsberg Glyptotek à Copenhague, Maurice Masson et Agnès Meyer en France, Barbe Elisseieff à Saint-Pétersbourg, August Thyssen dans la Ruhr ou encore, aux Etats-Unis, Mrs Simpson qui légua à la National Gallery de Washington un nombre important d'œuvres de Rodin dont son portrait. Ces collectionneurs eurent pour équivalents sur le territoire britannique George McCulloch, Edmund Davis, James Smith ou Mrs Craig Sellar qui tinrent à leur tour à acquérir des marbres, celui-ci étant considéré comme le matériau qui permettait à la sculpture de trouver son parfait aboutissement.

Des œuvres comme *La Mort d'Athènes* à Liverpool (K. 92) *Les Nuages* (K. 84) ou *La Terre et la Lune* à Cardiff (K. 79, 267, 268) en offrent des exemples significatifs : de la première émane la même nostalgie de l'Age d'or que l'on trouve chez un René Ménard par exemple. Au contraire de celui-ci, Rodin n'était jamais allé en Grèce mais à maintes reprises ce grand lecteur d'Ovide, cet admirateur et collectionneur de l'antique, s'était efforcé de faire revivre l'univers de la fable en donnant à ses propres œuvres des titres inspirés des *Métamorphoses*. Il lui fallut toutefois constater que ce monde avait disparu sans espoir de retour : à côté d'un chapiteau ionique presque enseveli dans le sable, une figure se recroqueville sur elle-même à la façon de la *Danaïde*, sa tête étant dissimulée par la chevelure de l'autre figure, qui, elle, symbolise Athènes. « La ville d'Athènes qui vivait autrefois comme une belle femme attirant par sa beauté glorieuse les regards admiratifs du monde, n'existe plus », expliqua Rainer Maria Rilke à August Thyssen qui avait commandé un deuxième exemplaire du groupe. « Son corps qui debout montait comme l'Acropole, couché maintenant il ne forme qu'une montagne, dont les contours caressés par la lumière vibrent dans des lignes plaintives et tristes. Ainsi elle dort profondément la douce figure qui fleurit des souvenirs lointains, posée dans sa main droite, le bras gauche perdu dans sa chevelure éparse. Et de son corps et de son sommeil elle enferme un passé lumineux ». ¹⁴

¹⁴ Rilke, *Notice*, arch. musée Rodin.

Les deux autres marbres offrent la transposition d'éléments naturels, thème cher au symbolisme et à l'Art nouveau. Il s'agit d'assemblages particulièrement impressionnants, la comparaison, dans le cas de *La Terre et la Lune*, entre la maquette qui en est le point de départ (K. 80) et le marbre, montrant bien la puissance d'invention dont Rodin fait preuve dans la mise en page comme dans l'exécution. « 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 », disait Mauclair.¹⁵ Les deux figures fluides et sinueuses, complètement décentrées, semblent émerger d'un énorme bloc, laissé en partie brut, l'un des plus gros qui aient été travaillés dans l'atelier de Rodin : dans la partie basse, les traces d'attaque à la pointe ont été conservées intentionnellement tandis que la partie supérieure est sculptée, avec beaucoup de délicatesse, d'enroulements artificiels de chevelure et de nuages mêlés qui suggèrent l'éternel recommencement du cycle biologique liant l'être humain au cosmos.

Ce marbre est sans doute l'œuvre la plus spectaculaire provenant de la collection de Gwendoline Davies¹⁶ dont le père avait amassé l'une des fortunes les plus importantes du Pays de Galles (mines de charbon, chemins de fer). Sous l'influence de Hugh Blaker, lui-même peintre et admirateur d'Augustus John et des impressionnistes français, elle et sa sœur Margaret commencèrent à acquérir des œuvres d'art en 1908, devenant les principales collectionneuses de peinture impressionniste dans la période qui précéda immédiatement la Première Guerre mondiale. Comme c'est souvent le cas, les toiles de Monet, Pissarro, Cézanne, Carrière, Turner..., furent rejointes par des sculptures de Rodin. A l'achat de *Illusions fallen to Earth* (septembre 1912) succéda immédiatement celui du *Baiser* puis de *L'Eternel Printemps*, deux des œuvres les plus appréciées des amateurs. Pour *Le Baiser* toutefois, il s'agissait d'un bronze fondu par Alexis Rudier, à la taille de l'original en marbre et donc réalisé en principe sous le contrôle de Rodin -et non pas, ce qui était en revanche le cas de *L'Eternel Printemps*, d'un exemplaire produit par Barbedienne avec qui Rodin avait signé un contrat d'édition illimitée et en différentes tailles. Ces premières sculptures furent rejointes en 1913 par deux œuvres importantes, un marbre, *Les Nuages* provenant de la vente après décès de George McCulloch, et le grand *Saint Jean-Baptiste* en bronze, une œuvre du début de la carrière de Rodin, exécutée alors que celui-ci cherchait à s'imposer au public parisien. Hugh Blaker, avait conseillé à Gwendoline Davies qui hésitait entre la statue que lui proposait la galerie Georges Petit à Paris, et deux vues de Venise par Monet, de ne pas manquer cette occasion car Monet continuerait à peindre tandis que « le bronze est bien évidemment unique ! »¹⁷ La jeune femme put encore mettre la main sur *La Terre et la Lune*, en 1914 et à Londres en 1916 sur la grande *Eve*, sa dernière acquisition.

¹⁵ Mauclair, 1900, p. 22.

¹⁶ Cf. Evans, 2004, p. 219-253.

¹⁷ "I should certainly advise the former as more of the Venice series may be forthcoming from Durand-Ruel. The bronze of course is unique", Hugh Blake à Gwendoline Davies, 15 octobre 1912, Cardiff, National Museum of Wales. Mais Bernheim jeune ayant fait savoir qu'il n'y aurait plus de nouvelles séries de Monet sur Venise en raison des problèmes de vue de l'artiste, Gwendoline Davies acquit à la

Marbres ou bronzes, Gwendoline Davies n'acquies aucune oeuvre directement de Rodin mais elle mit à profit toutes les occasions possibles, en vente publique comme dans les galeries, à Londres (Carfax Gallery, Leicester Galleries...) ou à Paris (galerie Georges Petit). Il en va tout autrement de collectionneurs tels que James Smith, enrichi dans le commerce du vin à Liverpool, ou Edmund Davis, qui fit fortune grâce au guano, avant de devenir le « roi du chrome » dont il contrôlait pratiquement toutes les mines : après une première initiation due à des marchands, ces hommes qui étaient eux-mêmes l'auteur de leur réussite, n'hésitèrent pas à entrer en contact avec Rodin : après avoir acquis *L'Amour qui passe* d'Alexander Reid en 1899 puis *Frère et sœur* et *La Danaïde* chez Glaenger à Paris en 1901 et 1902, Smith se rendit dans l'atelier de Rodin, le 25 septembre 1903, et s'y laissa séduire par *La Mort d'Athènes*.¹⁸ Il n'hésita pas à demander à l'artiste d'y effectuer quelques modifications, à quoi celui-ci répondit : « Je n'ai pu retirer beaucoup de la plinthe car c'est malheureusement le sujet. C'est la montagne qui accompagne cette montagne vivante qu'est le corps de l'adolescente qui s'ondule comme elle ».¹⁹

Il en fut de même pour Edmund Davis et sa femme Mary²⁰ dont la collection de peinture, très importante, était surtout tournée vers les jeunes artistes contemporains : « Votre Illusion brisée m'a tellement impressionnée que mon mari voudrait savoir si vous désiriez vendre le groupe que vous m'avez montré presque terminé », écrit Mary Davis à Rodin le 22 avril 1903, à la suite d'une visite à son atelier²¹. « Il est terminé et n'a besoin que d'un nettoyage, c'est vous dire qu'il pourrait vous être envoyé presque immédiatement », répondit Rodin²². Expédiée en mai, cette *Illusion brisée* (localisation actuelle inconnue, **fig. 3**) était le deuxième exemplaire du groupe appelé aujourd'hui *Illusions fallen to earth*, le premier étant antérieur à 1900 tandis qu'une troisième version était commandée par Maurice Masson en 1907 (Lille, musée des Beaux-Arts) et que des bronzes circulaient également. Entre Rodin et Smith ou le couple Davis s'établirent en effet des relations cordiales : ils correspondirent et se rencontrèrent à plusieurs reprises. Ce n'était pas toujours le cas cependant : George McCulloch se rendit certes, dans l'atelier de Rodin, mais il avait été amené par Edmond Simon²³ qui travaillait pour la firme Arthur Tooth and Sons et, une fois qu'il eut fait choix d'un marbre (*Les Nuages*, K. 84), c'est Simon qui s'occupa de tout.

Plus tardive, la collection Burrell a un caractère différent : en premier lieu, il s'agit uniquement de bronzes dont les deux premiers, *La Jeune Mère* et *L'Amour qui passe*, furent certes acquis dès 1901 ; mais il fallut ensuite attendre la période 1920-

fois les deux tableaux et la sculpture. Exposé en 1906 à Ostende, ce bronze était resté en Belgique (coll. Wouters-Dustin, 1908 ; puis Joseph Mommen, 1909).

¹⁸ Cf. Morris, ???, p. 67-73.

¹⁹ Rodin à Smith, s. d., Perry Green, The Henry Moore Foundation.

²⁰ Cf. Meslay et Le Normand-Romain, 1999, p. 40-49.

²¹ Arch. musée Rodin.

²² Cf. Rodin, 1986, n° 94.

²³ C'est lui qui, en 1883, avait vendu le *Buste de St Jean-Baptiste* (K. 356).

1924 pour qu'ils soient rejoints par d'autres dont les deux plus marquants sont l'exemplaire de *Celle qui fut la belle Heaulmière* (K. 47) qui avait appartenu au collectionneur Antony Roux, et *La Vague* (K. 84, 277), fonte unique, acquise comme la précédente de Reid en 1920.

Marchands et intermédiaires

De dimensions plus modestes et donc plus accessibles, ces bronzes, généralement fondus à un très petit nombre d'exemplaires avaient eux aussi pour origine des assemblages. Rodin avait montré ces derniers à plusieurs reprises à partir de 1899 et surtout de 1900, l'exposition de l'Alma en offrant un éventail dont la plupart était présenté en plâtre en attendant une commande ferme en matériau définitif. Les *Bacchantes s'enlaçant* (K. 88) furent ainsi exposées en 1900 en plâtre, comme *La Vague*, alors que dans les deux cas il existait des fontes dues à Léon Perzinka. Mais celles-ci étaient entre les mains de marchands qui, à cette période, servaient d'intermédiaire entre un artiste dont une galerie pouvait enfin exposer les œuvres avec profit, et ses clients potentiels. Ayant vécu à Paris entre 1886 et 1889 et fait alors la connaissance de Rodin peut-être par l'intermédiaire du peintre australien John Russell, Alexander Reid²⁴ ouvrit une galerie à Glasgow en 1889, la Société des beaux-arts, qui joua un rôle important en Ecosse dans le développement du goût pour l'art français et c'est sans doute à son influence qu'il faut attribuer la forte présence de Rodin à l'exposition internationale de Glasgow en 1901 : à la suite de celle-ci, l'Art Gallery qui pouvait s'enorgueillir d'avoir réalisé en 1888 la première acquisition d'une œuvre de l'artiste sur le territoire britannique, avec le buste de *Victor Hugo*, se rendit propriétaire de deux grands plâtres, *Saint Jean-Baptiste* et *Jean d'Aire* qui furent longtemps exposés dans l'espace central du nouveau musée de Kelvingrove.²⁵ Quant à Reid, dès 1892 il avait fait l'acquisition de bronzes, toujours ces sujets gracieux qui plaisaient tant, mais dont il discuta les prix avec apreté, déclarant à Rodin « En Ecosse nous sommes moins riches mais beaucoup plus connaisseurs que les Londoniens » !²⁶ Il avait en effet acquis « deux épreuves de "Femme avec un amour" chez des marchands à Paris au prix de f. 1000 chaque »²⁷, alors que Rodin lui demandait 1 400 francs pour la même œuvre. Il revendit ces bronzes à divers collectionneurs dont James Smith et William Burrell. C'est cependant surtout après la mort de Rodin que ce dernier s'intéressa à ses œuvres dont il acquit plusieurs auprès de la galerie Danthon à Paris, et même directement du musée Rodin pour les dernières, *Eve* et *L'Age d'airain*, dans leur taille d'origine. A cette date, 1937, Rodin était un artiste reconnu : la démarche de Sir William Burrell n'est donc plus tout-à-fait la même que celles des collectionneurs du début du siècle : s'enrichissant d'œuvres unanimement admirées, telles qu'*Eve* et

²⁴ Cf. Fowle, 1993.

²⁵ Installées en 1948 à l'extérieur du musée pour l'exposition « Sculpture in the open air », ils furent ensuite détruits.

²⁶ Alexander Reid à Rodin, 31 janvier 1901, arch. musée Rodin.

²⁷ Alexander Reid à Rodin, 25 novembre 1900 et 19 et 31 janvier 1901. La « Femme avec un amour » correspond sans doute à *L'Amour qui passe*, dont un bronze est conservé à Glasgow, Art Museums.

L'Age d'airain, sa collection prit un caractère historique, étranger à celles de Smith ou de Davis qui eux s'engouèrent plutôt de la toute récente production de l'artiste.

L'intérêt porté à Rodin par un marchand comme Reid correspondait au nouveau regard que celui-ci portait désormais sur la Grande Bretagne. Oubliant ses griefs envers Londres, il adhéra dès 1898 à l'International Society of Sculptors, Painters and Gravers, un groupe de jeunes artistes « who looked with envy at the Secessionist Exhibitions in Germany [and] tried to encourage modern art in Great Britain by bringing in the work of foreign artists». ²⁸ James McNeil Whistler que Rodin connaissait de longue date en fut le premier président tandis que le peintre John Lavery, un des membres fondateurs, y jouait un rôle d'importance. Albert Ludovici qui représentait l'ISSPG à Paris, convainquit Rodin de participer à la première exposition du groupe, en mai 1898, avec plusieurs œuvres dont la grande *Iris* qui ne fut acceptée qu'à contrecœur, mais pas exposée en définitive car elle arriva brisée!²⁹ Les liens ainsi noués se trouvèrent renforcés par l'admiration, bientôt doublée d'une amitié à toute épreuve, que vouèrent à Rodin deux artistes plus jeunes, John Tweed et William Rothenstein : ceux-ci jouèrent auprès de lui un rôle que l'on peut comparer à celui qu'avait tenu Henley pendant la décennie 1880, en le mettant en contact ou en servant d'intermédiaire avec de nombreuses personnalités des milieux mondains, artistiques ou intellectuels de Londres. Tweed rencontra Rodin en 1898, peut-être à l'occasion de la première exposition de l'ISSPG -ou peut-être antérieurement car il avait été l'élève de Falguière à Paris : le premier document conservé est une lettre du 28 septembre 1898 dans laquelle il remercie son « cher et très honoré maître » de l'envoi de six photographies. « Elles seront pour moi un perpétuel souvenir de votre bienveillance à mon endroit en même temps que des guides montrant la voie à suivre ». ³⁰ Quelques jours plus tard, si l'on croit une lettre de Rothenstein du 5 octobre 1898, il participait activement à l'organisation d'une exposition à la galerie Carfax en prêtant une « tête de Victor Hugo » qui lui appartenait. Edith Tweed parlait couramment français : elle traduisit ainsi pour Rodin l'article de Symons. Son mari et elle séjournèrent souvent à Meudon au point que l'un des bâtiments reçut le nom d' « atelier Tweed », tandis que Rodin profitait de leur hospitalité à Cheyne Walk. « "Je ne vis à Londres que par vous ", wrote Rodin on one occasion [... and] his letters are full of of thanks for assistance, proposals for cooperation and requests for further friendly services ». ³¹ (fig. 4, 5)

Quant à Rothenstein il avait fait la connaissance de Rodin en 1894 grâce à Yorke Powell, Legros (dont il avait été l'élève) et Henley : passant une semaine à Paris, il lui demanda de lui donner « une heure pour que je puisse faire un dessin d'après vous ». ³² Le 12 décembre 1898, il lui écrivit pour lui dire que quelques-uns de ses amis l'avaient nommé directeur « avec pouvoir absolu » d'une « petite maison

²⁸ Butler, 1993, p. 379.

²⁹ Newton, Macdonald, 1984, p. 120.

³⁰ Arch. musée Rodin.

³¹ Tweed et Watson, 1936, p. 99. Le chapitre V est entièrement consacré à Rodin.

³² Rothenstein à Rodin, 25 mars [1894], arch. musée Rodin.

d'art » qui avait pour but « de s'adresser à une certaine classe d'amateurs et de montrer les ouvrages d'un petit groupe d'artistes »,³³ Conder, Strang, Shannon, Legros, Rothenstein lui-même et Rodin, sans autre préoccupation, que de ne pas perdre d'argent. En effet il ne s'agissait pas « de marchands ordinaires. C'est une petite société enfin et tout le monde en est, qui veut exposer ». ³⁴ Sise 17 Ryder Street, St James's, Londres, la Carfax Gallery, fut inaugurée le 31 décembre 1898. En mars suivant, Rodin envoya cinq bronzes. Deux d'entre eux furent vendus immédiatement, un groupe intitulé *Faunesse embrassant la nature* (les *Bacchantes s'enlaçant*, K. 88) et *l'Etude pour la tête de Balzac* qui figurent sur le relevé de compte d'avril. *L'Ombre parlant à une femme désolée* (*Le Rêve*, non localisé, **fig. 5**) partit également très vite. Ce succès incita l'ISSPG à demander le prêt des bronzes qui se trouvaient en dépôt chez Carfax and C^o, pour sa propre exposition ; mais Robert Sickert, le secrétaire, fit savoir à Rodin qu'ils avaient « naturellement refusé » car « ce n'est pas dans une grande salle qu'on voit à l'avantage des groupes aussi délicats que les vôtres et nous trouvons l'arrangement dans cette galerie laissent beaucoup à désirer ». ³⁵ A son tour Carfax and C^o projeta d'organiser une exposition de dessins et de sculptures en novembre 1899, afin de donner « aux Anglais une petite idée de votre superbe œuvre ». ³⁶ Rothenstein fit un choix de dessins et de sculptures en octobre et l'exposition eut lieu au début de l'année 1900 : quatre dessins sur trente-trois (K. 237, 236), et deux eaux-fortes furent vendus ; quant aux sculptures, au lieu de la douzaine de bronzes espérés, ³⁷ il n'y avait que les trois qui étaient déjà en dépôt à la galerie, *Tête de Balzac*, *Petite Faunesse embrassant la nature* et *Jeune Fille confiant son secret à la nature* : n'ayant pas trouvé preneur, elles furent renvoyées à Rodin le 28 février 1900. Rodin fit encore parvenir à Carfax and C^o à la fin de l'année la réduction du portrait du *Père Eymard* et *Frère et soeur*. Mais en avril 1901, More Adey, le directeur se plaignit « Nous n'avons maintenant qu'un seul bronze. Nous avons une demi douzaine de clients qui ne demandent pas mieux que d'acheter vos œuvres mais qui désirent en voir plusieurs avant de choisir. Si vous pouviez vous décider à nous envoyer une douzaine de petits bronzes, pour le mois de mai, nous pouvons vous promettre de les placer ici pour vous. Vous étiez assez bon l'an dernier de nous les promettre pour cette année ». ³⁸ Rodin n'en envoya que deux dont l'un, une « Tête de curé » (*Père Eymard*) fut aussitôt vendu. L'autre pourrait être *Le Baiser du fantôme à la jeune fille* intitulé dans la correspondance *Le Rêve* ou *Le Songe* (K. 93, 274).

Désormais, Carfax and C^o durent se contenter soit de revendre des bronzes de seconde main³⁹, tel *Illusions fallen to Earth* acquis par Gwendoline Davis, soit de

³³ Robert Sickert, Carfax gallery, à Rodin, 31 décembre 1898, arch. musée Rodin.

³⁴ Rothenstein à Rodin, 12 décembre 1898, arch. musée Rodin.

³⁵ Robert Sickert à Rodin, 19 mai 1899, arch. musée Rodin.

³⁶ Robert Sickert à Rodin, 9 octobre 1899, arch. musée Rodin.

³⁷ Robert Sickert à Rodin, 17 octobre 1899, arch. musée Rodin.

³⁸ More Adey à Rodin, 1 avril 1901, arch. musée Rodin.

³⁹ More Adey à Rodin, 5 novembre 1901, arch. musée Rodin.

fournir à un collectionneur les oeuvres qu'il souhaitait : Rothenstein et John Marshall, « le financier de Carfax » qui était en même temps « élève et secrétaire de notre plus distingué archéologue », convainquirent celui-ci, Edward Perry Warren, « un homme pas ordinaire » selon Rodin⁴⁰, qui passait « tout son temps en Italie et en Grèce à acheter des antiquités »,⁴¹ de commander une réplique du grand *Baiser* en marbre (K. 26), le 12 novembre 1900. Le prix de 800 £ (ou 20 000 francs) avait été longuement débattu car « l'idée d'acheter une "répliqua" était loin de [la] première pensée de [Warren] »⁴² et il fallut que Rodin s'engageât à ce que « la réplique ne soit en aucun détail inférieure à celui du Luxembourg ». ⁴³ Warren acquit également une *Iris* (252 £) intitulée « jambes écartées », qui fut livrée en décembre 1903. Au même moment Gerald Arbuthnot passait lui aussi par Carfax and C^o pour obtenir une *Danaïde* en marbre (au prix de 8 000 francs ou 320 £)⁴⁴ et un masque de *l'Homme au nez cassé* (750 francs) dont il était bien spécifié que ce devait être une nouvelle fonte, signée, avec une patine verte recommandée par Rodin « comme la plus convenante au climat anglais ». ⁴⁵ A cette date, il ne restait à la galerie, outre quelques dessins, que deux bronzes de Rodin : un *Homme au nez cassé* qui appartenait en réalité à Legros⁴⁶ et *Le Rêve* qui, n'étant toujours pas vendu, fut remis à Tweed le 16 août 1906.

La distance prise par Rodin vis-à-vis de Carfax and C^o n'affecta en rien l'amitié qui l'unissait à Rothenstein. A plusieurs reprises il envoya des œuvres à celui-ci, pour sa plus grande joie. « Un bronze de votre main signifie pour moi plus que je ne peux vous exprimer, reconnaissait Rothenstein. Il apportera avec lui une vie que toute la maison sentira. Car j'ai remarqué qu'une œuvre d'art a sa vie réelle à lui qui continue et même croit en force quand l'artiste y a pompé toute sa propre force et son amour [...] Alors j'attends avec impatience l'arrivée du bronze chez nous. La maison sera balayée, purifiée et en fête pour le recevoir »⁴⁷. De son côté, dès 1898, afin de lui témoigner son soutien lors de l'affaire du *Balzac*, il lui avait fait don d'un *Chat égyptien* (K. 155) qui lui avait fait grand plaisir.

Désormais, porté au faite de la célébrité par son exposition de 1900, Rodin n'avait plus guère besoin d'intermédiaires pour vendre. A la fin de cette même année 1900, Legros, Rothenstein, Tweed, Sargent, D.S. MacColl, avaient lancé une

⁴⁰ Rodin à Rothenstein, 1^{er} juillet 1900, cité par Grunfeld, 1987, p. 403. Les deux hommes ne firent connaissance que tardivement, cf. Carfax and C^o à Rodin, lui demandant d'accueillir « Monsieur E. P. Warren, archéologue des plus distingués et amateur des beaux-arts, notre client estimé », 23 janvier 1903, arch. musée Rodin.

⁴¹ Rothenstein à Rodin, 25 juin 1900, arch. musée Rodin.

⁴² Montague Smyth, Carfax Gallery à Rodin, 24 janvier 1900, arch. musée Rodin.

⁴³ WW., Carfax Gallery à Rodin, 25 février 1900, arch. musée Rodin.

⁴⁴ Accusé de réception à Londres, 4 septembre 1903, et Jack Stepney, secrétaire de la Carfax Gallery, à Rodin, 10 septembre, arch. musée Rodin.

⁴⁵ More Adey, Carfax Gallery à Rodin, 16 juillet et 4 novembre 1903, arch. musée Rodin.

⁴⁶ More Adey, Carfax Gallery à Rodin, 4 novembre 1901, arch. musée Rodin.

⁴⁷ Rothenstein à Rodin, 21 mars 1906, arch. musée Rodin. Le bronze dont il est question était un masque de *l'Homme au nez cassé*.

souscription afin d'acquérir une de ses oeuvres, en l'occurrence le *Saint Jean-Baptiste*, pour le South Kensington Museum de Londres (K. 1). La souscription, soutenue par le *Saturday Review*, dont McColl était l'un des rédacteurs, fut très bien accueillie par le public et un banquet présidé par George Wyndham et auquel participèrent deux cents personnalités, de l'art et de la politique en particulier, fut donné au Café royal à Londres le 15 mai 1902 pour fêter l'entrée de l'œuvre, la première pour Rodin, dans les collections publiques londoniennes (K. 333). « The highlight of the evening, however, came when the students of the Slade and South Kensington art schools unharnessed the horses from Rodin's carriage and drew him from the café to the Club -Sargent on the box »⁴⁸. Tweed avait tout organisé et les quelques jours que passa Rodin à Londres à cette occasion l'enchantèrent au point que de 1902 à 1907 il retourna une ou deux fois par an en Grande-Bretagne, l'amitié des Tweed aplanissant toutes les difficultés qu'il aurait pu rencontrer. Il y revint en particulier en janvier 1904 pour assister au banquet donné en son honneur par l'ISSPG dont il venait d'être élu président, à l'unanimité, après la mort de Whistler : c'est dans le cadre de la IVème exposition du groupe qui se tenait au même moment à la New Gallery, à Londres que fut montré pour la première fois au public *Le Penseur* qui avait été agrandi l'année précédente (K. 48, 330).

« A social lion »

Les honneurs se succédèrent rapidement : en 1906, au terme d'une longue relation entre l'artiste et Glasgow, Rodin fut nommé *Docteur Honoris Causa* de l'université de cette ville, et fit don à celle-ci, en témoignage de reconnaissance, du haut-relief intitulé *Saint-Georges* qui était à l'origine un portrait de Camille Claudel (K. 129). En 1912 Manchester fit l'acquisition de *l'Age d'airain* et d'*Eve* (K. 18). Ces achats étaient dûs à l'initiative de Walter Butterworth, chairman of Manchester City Galleries, qui était venu à Meudon quelques mois auparavant⁴⁹ et souhaitait faire connaître le travail de Rodin à la ses concitoyens. « I desire to make it clear to you, n'hésita-t-il pas à lui dire, [...] that the bronze should be as adequate and representative an example of your handiwork as possible. You will feel with us that it is desirable to place before the vast population of Manchester and Lancashire a thoroughly worthy piece of work from your hands, and I shall feel obliged if you will write to say that if we purchase, you would give the bronze your individual and careful attention »⁵⁰. L'achat de ces deux bronzes, au prix de 16 000 francs au lieu de 18 000, fut complété par celui du *Buste héroïque de Victor Hugo* (K. 145), effectué grâce à une souscription à laquelle Rodin lui-même participa en consentant une réduction du prix (de 3 500 à 3 000 francs, ce qui lui valut de figurer dans la liste des donateurs) « pour toute la sympathie que je porte à la cité du travail qu'est votre ville de Manchester »⁵¹.

⁴⁸Butler, 1993 p. 380.

⁴⁹ Cf. Butterworth, 1912.

⁵⁰ Butterworth à Rodin, 16 août 1911, arch. musée Rodin.

⁵¹ Rodin à Butterworth, 17 novembre 1911, Princeton University Library.

Gageons toutefois qu'à ses yeux la visite d'Edouard VII à Meudon le 6 mars 1908 constitua le point culminant de ses relations avec la Grande-Bretagne: « Quand je réfléchis, disait-il, aux honneurs qui m'ont été faits en Angleterre quand je réfléchis que j'ai eu chez moi le roi qui est le centre et le pivot de notre Europe »...⁵² L'aristocratie britannique s'était en effet engouée de Rodin qui lui-même trouva un grand plaisir à ce que Rose et lui fussent ainsi recherchés par les hôtes les plus en vue. Evoquant ses séjours à Hill Hall, près d'Epping, « a William and Mary house of stately proportions [...], dominating the blue distances of Essex », où Mary Hunter organisait de grandes réceptions chaque fin de semaine, Edith Wharton cite parmi les amis de toute une vie que la maîtresse de maison se plaisait à rassembler autour d'elle, Sargent qui fit d'elle et de ses filles un beau portrait (Tate Gallery), Sickert, Monet, Jacques-Emile Blanche et Rodin. « Even her most haphazard parties contained a nucleus of intimate friends with literary and artistic tastes, and this saved the week-ends of Hill from the dullness usual in such assemblages ».⁵³ Rodin séjourna en effet à plusieurs reprises chez elle et une dernière fois à l'automne 1914 alors qu'effrayés par le début de la guerre, Rose et lui avaient fui la France : c'est alors qu'il lui donna un exemplaire du groupe *Frère et sœur*. « Boundlessly generous, with no clear idea about money, except that if one had it, it was to be spent for the pleasure of others »⁵⁴, Mary Hunter s'efforçait de convaincre ses amis de faire faire leur portrait par les artistes qu'elle appréciait, ou de leur commander des œuvres. Elle mit ainsi Rodin en contact avec Hugh Lane qui constituait une collection d'œuvres d'art destinées à sa ville natale, Dublin, la Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art : Lane lui-même commanda un exemplaire de *Frère et sœur* tandis que George Wyndham faisait don d'un exemplaire de *L'Age d'airain* en 1907 et Shaw l'année suivante de son buste en marbre.

Gervase Beckett, le frère du richissime Ernest Beckett, fit l'acquisition d'un *Age d'airain* en 1906 (Leeds, City Art Galleries) ; Lord Howard de Walden d'un groupe des *Bénédictions* (**fig. 6**), « cette marbre exquise », au prix de douze mille francs, en 1905, puis d'un petit *Penseur* « qui me donne le plus grand plaisir. Il occupe un endroit dans ma chambre assez élevé : et je peux le voir partout et toujours ».⁵⁵ L'année suivante, il envoya à Rodin le moulage du *Trône du Grand Prêtre de Dionysos au théâtre d'Athènes*. Cependant, à partir du moment où Rodin fut devenu un artiste célèbre, les membres de cette société furent surtout intéressés par la réalisation de leur portrait -à quelque prix que ce fût. Rodin augmentait en effet ses prix pour décourager les commanditaires de plus en plus nombreux. Mais contre toute attente, « il ne fit qu'exciter le désir des riches amateurs ».⁵⁶ Ruth Butler a remarqué qu'avec les bustes de *Eve Fairfax* (K. 119, 120, 121, 121.1, 270 ; **fig. 7**), *George Wyndham* (K. 112, 326), *Mary Hunter* (K. 124, 124.1, 273), *Lord Howard de Walden*, la *Comtesse de Warwick* (**fig. 8**), et *Lady Sackville* auxquels il faut ajouter *George-Bernard Shaw* qui appartenait à

⁵² Rodin à Noël Dorville, après le 30 novembre 1908, cf. Rodin, 1987, n° 58.

⁵³ Wharton, 1987, p. 298 et 300.

⁵⁴ Wharton, 1987, p. 297.

⁵⁵ Howard de Walden à Rodin, 20 septembre [1905 ?], arch. musée Rodin.

⁵⁶ Cladel, 1936, p. 246.

un milieu différent (K. 433), Rodin avait fait plus de portraits d'Anglais que de ressortissants de toute autre nationalité, et elle cite cette remarque de George Moore à Nancy Cunard pour la convaincre de commander son buste, en 1905 : « The opinion of every artist is that no sculpture has been done since antiquity that for beauty of execution can compare with Rodin's... I would remind you that motor cars and hunters are passing things and drop into wreckage : but a bust outlasts Rome ». ⁵⁷ De façon plus directe, George Bernard Shaw n'hésitait pas à affirmer que « tout homme, contemporain de Rodin, qui a laissé faire son buste par n'importe qui d'autre, passera à la postérité (s'il y passe) sous les espèces d'un stupéfiant crétin ». ⁵⁸

Mais Rodin se faisait prier. Aussi les uns et les autres s'efforçaient-ils de trouver parmi leurs relations quelqu'un dont ils supposaient qu'il pouvait avoir une influence sur lui. Henley intervint en faveur de George Wyndham en mai 1903 : « Wyndham voudrait bien, si cela vous fait agréable, que vous fassiez son buste (au prix de 10 000 francs que vous m'avez cité) et il m'a chargé de la tâche de faire la demande préliminaire ad hoc ». ⁵⁹ Avant de s'adresser directement à Rodin Charlotte Shaw, à qui revint l'initiative du portrait de son mari, attendit « de recevoir une lettre de M. Lavery par laquelle il me fait savoir qu'il a eu la bonté de vous exposer mon vif désir d'avoir un buste de mon mari de votre main, et que vous lui avez dit que vous consentiez à faire ce portrait ». ⁶⁰ Les bustes étaient réalisés à Paris, en de longues séances de travail, qui duraient quatre ou cinq heures chaque fois, au cours desquelles la conversation allait bon train, en français toujours. « Rodin est un très grand homme et le plus attachant », conclut Wyndham. ⁶¹

Ces portraits se succédèrent les uns aux autres, par un effet d'entraînement qui n'a rien de surprenant dans un groupe social dont la représentation était l'un des principaux moteurs. Dès février 1901 en effet, Ernest Beckett (K. 343), plus tard Lord Grimthorpe, qui avait eu pour maîtresse Alice Keppel avant que celle-ci n'accorde ses faveurs au roi, avait commandé à Rodin le buste d'Eve Fairfax, beauté à la mode, à qui il était fiancé. Disposant d'une fortune considérable amassée dans la banque et les chemins de fer, Beckett avait proposé, sans succès, de financer le *St Jean Baptiste* destiné au South Kensington Museum et il ne recula pas devant le prix de 22 000 francs qui lui fut demandé pour le buste. Les séances de pose s'échelonnèrent entre 1901 et 1903 et Rodin prit grand plaisir à modeler, ainsi qu'il l'écrivit à son modèle le 1^{er} juillet 1903, « your beautiful and melancholy portrait. I have wished to render all that beauty in marble ». ⁶² De son côté, elle entretenait avec coquetterie une sorte d'amitié amoureuse avec lui, écrivant souvent, envoyant des photographies et

⁵⁷ George Moore, *Letters to lady Cunard, 1895-1933*, Londres, 1957, p. 39. Cf. Butler, 1993, p. 384. Ruth Butler a consacré un chapitre très documenté aux rapports de Rodin avec la haute société anglaise et (Butler, 1993, chap. XXIX, p. 379-397).

⁵⁸ Cf. Grunfeld, [1987] 1988, p. 527.

⁵⁹ Henley à Rodin, mai 1903, arch. musée Rodin.

⁶⁰ Charlotte Shaw à Rodin, 26 février 1906, arch. musée Rodin.

⁶¹ 24 mai 1904, cf. Butler, 1998, p. 230.

⁶² Johannesburg, Art Gallery. Cf. Hare, 1994, p. 27.

répétant qu'elle souhaitait le voir : « Je veux voir encore mon "beau buste", j'aime tant mes séances ». ⁶³

Mary Hunter qui avait rencontré Rodin chez Ernest Beckett en mai 1902 voulut à son tour qu'il fasse son portrait. Il en fut question dès le mois de février suivant. Elle obtint un prix de 800 livres au lieu des 1000 que demandait habituellement Rodin : « Monsieur Tweed m'a dit votre gentillesse et je suis si reconnaissante et si fière de poser pour vous. Nous comprenons bien mon mari et moi que le prix est personnel et nous ne le dirons à personne ». ⁶⁴ Comme son amie Eve Fairfax, elle avait su charmer l'artiste, ainsi qu'en témoigne leur correspondance : « C'est avec joie vous le savez que je pense à vous, si belle et si égale d'humeur semblable à un beau marbre dans un beau jardin. Amitié de cœur et d'esprit à mon cher modèle et affectueux respect », lui déclarait Rodin ⁶⁵ en lui faisant part du succès remporté par le marbre à la VIII^{ème} exposition de l'International Society et Fair Women de 1908.

A ce portrait succéda tout naturellement celui de la comtesse de Warwick, amie très chère de Mary Hunter, considérée comme la plus belle femme d'Angleterre et maîtresse du prince de Galles. Elle ne fut jamais en mesure de le payer. Rodin le lui envoya néanmoins. Comme pour les groupes en marbre réalisés à cette période, il joua du contraste entre le visage et le bloc aux proportions monumentales pour suggérer l'importance sociale de son modèle.

Le dernier de ces portraits, et une des dernières œuvres de l'artiste, est le plus émouvant. Rodin renoua avec Lady Sackville au cours d'un diner au Ritz, le 29 mai 1913 alors qu'il était à Londres pour étudier l'installation des *Bourgeois de Calais*. Quelques jours plus tard, il se rendit à Knole, sa propriété dans le Kent ; puis il lui demanda de venir à Paris pour qu'il puisse faire son buste. Ayant bénéficié d'une part importante de la fortune de Sir John Murray Scott, lui-même l'héritier de Richard Wallace, elle pouvait envisager la dépense que cela représentait, environ 30 000 francs selon l'estimation que Rodin lui envoya le 9 juin 1913. Les premières séances de pose, relatées de façon très vivante par le modèle lui-même, eurent lieu à l'automne: le 5 novembre, elle se rendit pour la première fois dans l'atelier de Rodin « "curious to watch him begin his bust of me in *terre glaise*". She returned to the studio on the following day : "I was fairly décolletée, and felt quite shy over it ! He does my two profiles and back and full face. It is four times more work than a portrait". On the 7th she notes : "He keeps on saying that I am so beautiful, and yet the bust is perfectly hideous up to now. I look like a fat negress with pouting lips..." On the 8th : "Rodin made me sit on the floor while he was standing on a packing-case doing the top of my hair etc... The bust is no better...". On the 13th : "I had to sit again for my shoulders and back, and Rodin kept on muttering to himself : "Ah, comme c'est beau ! Quelles belles épaules ! Comme c'est chaud de coloris ! " He would like me to sit like that everyday, but it is too cold..." » ⁶⁶. Rodin parlait sans

⁶³ Eve Fairfax à Rodin, s.d., arch. musée Rodin.

⁶⁴ Mary Hunter à Rodin, 23 février 1903, arch. musée Rodin.

⁶⁵ Rodin, 1987, n° 13.

⁶⁶ Nicolson, 1970, p. 38, 41.

cesse et l'accablait de compliments extravagants, qu'elle nota également. De cette femme vieillie, épaissie, dont le « voluminous body [...] was upholstered rather than dressed », comme la décrit sans indulgence Violet Trefusis,⁶⁷ il donna en définitive une image infiniment séduisante, les rides et l'empâtement était dissimulés par un boa drapé autour de son cou. Il travaillait lentement, se reprenant sans cesse et ses modèles furent tous surpris par de brutales modifications qui leur faisaient découvrir en revenant à l'atelier un buste complètement différent de celui qu'ils avaient laissé la veille. De même qu'au début de sa carrière, il avait modelé les *Bourgeois de Calais* nus avant de les habiller, il avait besoin d'un contact étroit avec la nature, et il était donc indispensable pour lui de voir son modèle épaules nues, dans un premier temps -ainsi que de tous côtés, y compris par en-dessus. Il en avait été de même pour Shaw dont le buste fut modelé en avril-mai 1906, en présence de Rilke qui a décrit la méthode de travail de Rodin en des termes semblables à ceux qu'employa Lady Sackville. Le photographe Alvin Langdon Coburn était présent et c'est alors qu'après avoir assisté à l'inauguration du *Penseur* devant le Panthéon à Paris, le 21 avril 1906, il photographia Shaw nu dans la pose de la statue (K. 324).

L'artiste et son modèle se retrouvèrent en février 1914 à Cap Martin, dans le Sud de la France. Comptant travailler à la draperie, Rodin avait apporté un buste, qui déplut profondément à Lady Sackville car elle ne s'y reconnaissait pas. Elle tenait cependant à son portrait, même si, aux dires de son petit-fils, Benedict Nicolson, « his art was too brutal for her taste », formé par le contact avec les admirables collections XVIIIème de Richard Wallace. Mais « adulation was what she most craved, and since Rodin found her still beautiful at the age of 51 and must have expressed these feelings in the Paris bust as well as to her face, it satisfied her vanity and she bought it ». ⁶⁸ Il n'est pas certain néanmoins que le buste lui fut jamais remis.

Ce portrait constitue l'avant-dernier chapitre de la longue histoire des relations de Rodin avec la Grande-Bretagne. Celles-ci trouvèrent leur conclusion lors de l'*Exposition d'art français décoratif contemporain* qui se tint du 1^{er} au 21 juillet 1914 à Grosvenor House. Une des figures les plus en vue de la société parisienne, la comtesse Greffulhe, qui entretenait des relations amicales avec Rodin depuis une dizaine d'années, en était officiellement l'instigatrice : « J'ai reçu votre si ravissante lettre ce matin et, voyez ce qu'est le hasard, en même temps que la vôtre, j'en recevais une du Duc de Westminster (un des plus grands seigneurs d'Angleterre, possédant tout un quartier de Londres et le Blue Boy de Gainsborough) m'informant qu'il serait heureux de mettre Norfolk House, son palais à Londres, à notre disposition pour y exposer les chefs d'œuvre de l'art français moderne. Il me parle tout particulièrement de vous, insistant sur le plaisir qu'il aurait à voir exposer dans sa propre maison une collection de vos belles œuvres ». ⁶⁹ En réalité l'exposition était organisée par la Société Baudelaire dont Rodin, grand admirateur du poète, était un membre actif : quelques années plus tôt, il avait sollicité l'aide de George Wyndham en faveur de Charles Baudelaire et du Musée des Fleurs du Mal conçu à Meudon en avril 1900 par lui-même, Victor-Emile Michelet et Eugène Carrière, et concrétisé deux ans plus tard

⁶⁷ Cité par Butler, 1993, p. 482-486.

⁶⁸ Nicolson, 1970, p. 41.

⁶⁹ Comtesse Greffulhe à Rodin, 14 mai 1914, arch. musée Rodin.

rue Legendre à Paris par une exposition réunissant des œuvres de Rodin, de Carrière et de Mauffra. Wyndham avait alors renvoyé Rodin vers le duc de Westminster, dont il avait épousé la mère, Lady Sibell Grosvenor, en secondes noces. L'exposition de Londres avait donc pour objet de réhabiliter le poète sur qui pesait toujours la condamnation des *Fleurs du Mal*, en s'appuyant sur un choix d'œuvres effectué par Louis Vauxcelles, critique d'art et surtout rédacteur de la définition de l'art français pour le dictionnaire que la Société Baudelaire avait en chantier. Rassemblant 88 toiles par Delacroix, Ingres, Daumier, Corot, Manet, Monet, Renoir, Gauguin, Cézanne, Lautrec etc... et vingt et une sculptures de Rodin (parmi lesquelles le buste de Wyndham qui était en quelque sorte à l'origine de l'affaire), elle fut inaugurée le 2 juillet en présence de la reine Alexandra, de l'impératrice douairière de Russie, de la princesse Victoria, de Paul Cambon, ambassadeur de France, des ambassadeurs d'Allemagne et de Russie. Rodin qui représentait la Société Baudelaire fit lui-même le récit de cette très importante manifestation officielle et mondaine au cours de laquelle il avait pris courageusement la défense de Baudelaire : « I did venture to acquaint [the Duke] that our esteemed poet, who is still languishing in disgrace at home had found admirers in England and I observed that His Grace's support would be appreciated by all who believed that other countries beside the poet's own should claim a role in the assessment of his merits. After an initial taciturnity which I found rather disconcerting, my host suddenly expressed his unqualified support for our Society, as he believed that continuity with the past should be maintained. When I asked which elements in the past he particularly valued, he answered that it was because he favoured a fair-minded approach that he had invited guests of his own to attend that Baudelaire Society gathering. He explained that the patronage his guests bestowed would, like his own, be founded not on intimacy with the poet's work but on the British tradition of free speech undaunted by repression of any kind and from any source. The Duke made these pronouncements in embarrassing proximity to our own officials whose attention was then tactfully diverted by our exquisite Countess who, as you are aware, is horrorstruck when anyone steps out of line ». ⁷⁰

Par un des ces jeux dont l'histoire est familière, cette manifestation avec laquelle la carrière de Rodin se termine en apothéose, jeta les premiers jalons d'une reconnaissance officielle de Baudelaire en France.

⁷⁰ Extrait de la conférence prononcée par Victor-Emile Michelet en 1937, cité par Raymond Duncan dans sa présentation du programme de l'exposition *Limouse's Flowers of Evil centenary Exhibition* à la galerie de l'Akademia Raymond Duncan, Paris, 1957. Arch. de la Société Baudelaire, Paris. Je remercie chaleureusement M. Isée Knowles à qui je dois ces informations.

Illustrations

- 1- Auguste Rodin, *Assemblage : deux Eve et la Femme accroupie*, plâtre, vers 1900 ? Paris, musée Rodin, S. 184.
- **2- Auguste Rodin, *Les Voix ou Les Mauvais Génies*, marbre, avant 1902, non localisé. D'après *The Studio*, vol. LXIV, 1915, p. 243.**
- **3- Auguste Rodin, *Illusion brisée ou Illusions fallen to Earth*, marbre, 1903, non localisé. D'après *The Studio*, vol. LXIV, 1915, p. 244.**
- **4- John Tweed, *Auguste Rodin*, plâtre, vers 1902, Victoria and Albert Museum.**
- 5- Eugène Druet, *Le Rêve en bronze* (non localisé), épreuve gélatinoargentique, musée Rodin, Ph. 1558.
- **6- Auguste Rodin, *Les Bénédiction*s, marbre, avant 1900. Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian.**
- **7- Auguste Rodin, *Eve Fairfax*, marbre, 1907, Johannesburg, Art Gallery**
- 8- Auguste Rodin, *Comtesse de Warwick*, marbre, vers 1909, Paris, musée Rodin, S. 1206.