

講演 CONFERENCE

BOURDELLE, SA VIE ET SON ART

par Michel Dufet, Conservateur du Musée Bourdelle

Je veux d'abord remercier, au nom de Madame Bourdelle qui m'en a prié, les directeurs et conservateurs de ce Musée. Le grand âge de Madame Bourdelle l'a empêché de se joindre à nous pour inaugurer cette exposition qui est bien l'une des plus belles qui aient été réalisées dans le monde, du vivant du maître ou après sa mort.

Il faut remonter jusqu'en 1928 lors de l'inauguration du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, ou jusqu'en 1931 lors de la grande Rétrospective à l'Orangerie des Tuileries pour rencontrer une exposition Bourdelle qui approche de celle-ci soit par le choix et l'importance des oeuvres, soit par leur présentation. C'est donc à Monsieur Tominaga qui avait conçu cette manifestation, à Messieurs Yamada, Anazawa et Takashina qui l'ont réalisé avec tant de talent, et si je puis dire, d'amour que s'adresse notre gratitude.

Il y a peu d'années que l'on rend à Bourdelle l'hommage qui lui est dû. Et cet hommage, ce n'est pas seulement de le considérer comme l'un des plus grands sculpteurs de son temps, mais aussi comme le précurseur de tout ce qui est valable dans l'art synthétique d'aujourd'hui.

Ses tendances essentiellement monumentales, son souci de se fonder sur des analyses profondes, sensibles, d'une vie frémissante, pour parvenir à des synthèses qui puissent s'accorder aux grands plans de l'architecture est à la base de ce destin hors mesure. Déjà, il y a près de cinquante ans, dès 1921, Waldemar George écrivait de lui : "Bourdelle, préalablement initié à l'art de la facture sculpturale, employa tous ses efforts à l'abolir et à substituer au mode-

lage, souvent hasardeux, la construction par plans.

"Le jeu simple de surfaces qui se juxtapose lui tient lieu de profondeur. A ce titre et à bien d'autres encore, il est le successeur direct des tailleurs de pierre du XII^e siècle et le devancier de ces sculpteurs dits cubistes qui se nomment Jacques Lipchitz et Henri Laurens."

Et ce n'est pas sans raison que notre auteur posait Bourdelle comme une sorte de trait d'union entre les Romains et les Cubistes. Il savait que Bourdelle avait appris les rudiments de son art à Toulouse, qu'il avait éprouvé ses premiers enthousiasmes d'artiste devant les merveilles romanes du Musée des Augustins, devant celles de Moissac, d'Albi, de Souillac ou de Saint-Bertrand-Comminges. Il savait aussi qu'il avait pénétré les techniques de Rodin pour se déclarer ensuite antidisciple de ce maître, après qu'il eût, en 1900, sculpté sa fameuse "Tête d'Apollon" où, pour la première fois, les grandes synthèses de la forme sculpturale lui étaient apparues dans toute leur puissance architectonique. Et ce trait d'union entre les arts primitifs et notre époque il l'a lui-même exprimé par des notes jetées dans un petit carnet qui a pour titre : "Mon premier voyage à Londres, le 27 Septembre 1912."

A ce moment Bourdelle est préoccupé par le sens monumental qu'il veut donner aux fresques qu'il doit peindre dans le hall du Théâtre des Champs-Élysées. Il y a donc près de soixante ans que ces notes furent écrites. Il visite d'abord l'Indian Museum et la sculpture qu'il y voit le bouleverse : "Sculptures, considérable valeur—pierres

noires exquises, d'une sûreté, d'une altitude de vue et d'une exécution divines." "De petites figures très humaines et très ornementales, d'un accent si décidé, d'un plein, d'une structure si juste—les arêtes des pans si nettes. Quels esprits vastes, maîtres d'eux-mêmes, pour l'être à tel point des formes et de la matière.

Phidias est beaucoup moins sculptural, architectural dans ses constructions humaines. Il y a un torse de jeune homme—pierre noire—il n'est plus qu'un fragment, mais il est de beauté la plus matinale, la plus virginale—quels beaux adjectifs—qui se puisse imaginer. Il tourne sur plans. Les lignes, les pentes, les épaisseurs s'élancent divinement."

On sent par ces notes combien Bourdelle est ému par la sûreté d'une technique au service d'une conception heureuse. Puis, revenu à l'hôtel, il résume ses impressions: "Cela, le byzantin et l'archaïque grec, le Roman français et les débuts du Gothique, l'art celtique des premiers Normands Anglais, les Egyptiens libres,—pas ceux trop officialisés—les Assyriens, l'art peau-rouge et l'art nègre, tout cela est l'art des âmes poètes.

Tout le reste, pommadé, confituré, d'un réalisme trompe-l'œil à faire hurler tout artiste, tout le reste signé des noms les plus illustres, les plus sublimes, tout le reste est secondaire et parfaitement inutile. La peinture ne décore plus. Elle est le fait-divers, le journal sans art, le véhicule du pompier.

"En somme, quelques fresques dominant, l'Adoration des Bergers du Pérugin est absolument attachante.

Ensuite les grands peintres:

"Les Rubens qui giclent du sang et du génie de partout.

"Les Rembrandt massifs qui ont des courants d'air dans leur dos tant ils sont profonds.

"Les Van Dyck dont on entend craquer les soies et respirer élégamment les personnages.

"Les Veronèse merveilleux qui lancent des Vénus admirables, pieds en l'air et tête en bas, dans une apothéose de chair ivre d'air."

Ensuite, il revient à une rédaction plus posée: "Tous les attrape-l'œils, j'en admire la force et l'intelligence inouïes. Mais j'aime mieux la peinture qui ne me fait pas tromper, qui me dit: "Vois, je ne suis que des tons sur un mur et quelques plans, et des contours—si simples, sans malice aucune—Mais je suis l'art seulement, l'art dépouillé d'artifice—le dessin du cœur, la couleur d'émotion profonde, qui fait le peintre créateur traducteur de l'œuvre de Dieu mais pas créateur de faux-vrai."

N'y a-t-il pas là, dans une clarté de langage éminemment cartésienne, les éléments d'un manifeste dont pourraient s'enorgueillir les plus acharnés tenants de l'abstraction?

Lorsque Bourdelle écrit ces notes, il vient de terminer les sept grands hauts-reliefs de marbre qui ornent la façade du Théâtre des Champs-Élysées et il est très préoccupé, comme je l'ai déjà dit, par le caractère monumental qu'il veut donner aux fresques du hall.

Lorsqu'il se trouve devant les primitifs, il exalte, déborde d'enthousiasme:

"Ambrogio Lorenzetti, fresques, divin Michel-

Ange, ensevelissement du Christ. Deux œuvres sublimes, qui emportent tout. Toute la peinture-cuisine, évapore. On respire de l'esprit. Enfin, l'âme mange à son tour le pain de haute vérité."

Enfin il termine par Jean Baptiste Moroni: "Splendide et grave chef-d'œuvre, pur, sec, dur, tout à fait dépouillé du sourire hideux des morbidezze. L'art enfin, incompris toujours."

Et Gregorio Schiavona dont il écrit:

"Délicieux et grand méconnu. Ces gens-là sacrifiés. Espérons qu'un jour ils auront leur vraie place."

Puis le découragement le prend et il écrit: "Mais à quoi bon!!!" avec trois points d'exclamation.

Cet "A quoi bon" vous en trouverez l'explication dans le drame qui accompagne ses débuts, dans cette incompréhension fatale dans laquelle il s'est débattu jusqu'en 1910, deux ans avant d'avoir écrit ces notes.

La grande exposition des Primitifs français avait eu lieu à cette époque et là encore, dans son enthousiasme pour les grands italiens du XV^e siècle. Jusqu'alors si peu appréciés, Bourdelle faisait figure de précurseur.

Cet "A quoi bon", vous allez le comprendre puisque vous allez connaître l'histoire de sa vie, la voici.

* * *

Bourdelle est méditerranéen. Né en 1861 à Montauban, il a été nourri par le même terroir que les constructeurs d'Albi et de Moissac. Rien, dans sa lointaine province n'est venu frelater son ingénuité native. "Je sculpte en patois" affirme-t-il. En dessinant dans les églises romanes, dans les

cathédrales gothiques, il s'est enthousiasmé devant la subordination de l'ornement, de la sculpture à la composition, à l'ordre, à l'ensemble architectural. De surcroît, il a commencé à sculpter, à treize ans, des figures et des ornements sur les meubles de son père, obscur et pauvre artisan, menuisier ébéniste à Montauban. Il est rentré un soir de l'école et s'est étonné que sa mère le fasse dîner seul. Il a compris que ses parents, eux, n'avaient pas dîné, que la gêne était entrée dans la maison. Il a décidé de ne plus retourner à l'école et d'aider son père. Le premier meuble qu'il a orné appartenait au romancier Pouvillon, l'auteur de Césette. Pouvillon fut surpris de voir tant de talent chez ce gamin qui, âgé de treize ans en paraissait huit. Il lui fit obtenir une bourse pour l'École des Beaux-Arts de Toulouse. Ainsi fut déterminée la vocation du grand sculpteur.

Plus tard, Bourdelle évoquera dans des pages magnifiques ce que fut pour lui cet apprentissage dans la boutique paternelle, les disciplines dont il prit l'habitude, subordonnant le détail à l'ensemble dès ses premiers pas dans l'art.

À l'école il n'avait pas fait grand'chose. Il ne voulait que dessiner. Son maître, le brave Mr. Rousset, à qui Bourdelle a voué, pour son intelligence, une infinie gratitude, comprenant qu'il n'arriverait à rien avec cet entêté, le laissait passer son temps à dessiner, à sculpter des bouts de craie, des pierres, des branches d'arbre. De sorte que son instruction primaire fut à peu près nulle. Mais, dès qu'il fut à l'École des Beaux-Arts de Toulouse, on le crut muet, tant il était attentif à son ouvrage, et tant

timide.

C'est donc grâce à la richesse de ses dons poétiques que Bourdelle put suppléer aux défauts de sa culture première et parler sans trop d'inquiétude ou même écrire aux plus grands littérateurs de son temps. Des images robustes, empruntées le plus souvent à la terre, au blé, au pain ou au laurier, à ses outils ou au compas, un style merveilleusement original malgré l'orthographe souvent fantaisiste lui ont donné une grande liberté, une belle nouveauté d'expression. Il craint toujours d'être trop littéraire et c'est sa sauvegarde. Le jour où il veut féliciter André Suarès pour son livre "Poète Tragique", en janvier 1922, il lui écrit une première lettre dont le graphisme se souvient du "Coup de dés" de Mallarmé ou des "Calligrammes" d'Apollinaire. Suarès ne répond pas. Un mois après Bourdelle écrit une deuxième lettre dont voici le début: "Le verbe peint, sculpté, architecturé, compte bien moins d'initiés que l'écriture.

"Le Théâtre Tragique de l'architecte statuaire n'ouvre ses portes intérieures et n'a de spectateurs valables que bien loin après nos tombeaux. C'est parce que vous architecturez l'âme.....etc. etc." Suarès ne répond toujours pas. Alors Bourdelle écrit une troisième lettre où il s'excuse des deux premières qu'il trouve trop littéraires. Et Suarès, le 22 mars lui répond enfin, de Carqueiranne où il est couché au soleil sur la colline. "Tout parle ici de ligne et d'éternité. Pour moi, il n'y a pas de beauté pure sans cette grâce aride. La fécondité des feuillages est oratoire, comme l'ornement.....Vous écrivez comme vous modelez,

mon cher Bourdelle: vous êtes roman et antique de la tête aux pieds." Et plus loin il ajoute: "Nous sommes cinq ou six à garder la conscience héroïque du style. Pas un de plus."

Bourdelle est rassuré. A vingt-quatre ans il vint à Paris et, dès qu'il put gagner un peu d'argent, il fit venir ses parents auprès de lui.

Son père, levé à l'aube, ouvrait les volets de boutique, impasse du Maine, et se mettait au travail, maniant la scie, poussant la varlope, ajustant tenons et mortaises. Quand, vers la fin de la matinée il allait dans l'atelier de son fils, il le trouvait encore au lit, un livre à la main, scandant les vers de Villon, soupant avec Pantagruel sous l'égide de Rabelais, attablé au "Banquet" de Platon ou voyageant vers Tahiti avec "Noa Noa" de Gauguin.

Le père alors explosait en fureurs épiques. "Tu ne feras jamais rien" disait-il à son fils et il lui donnait en exemple un mauvais, un redoutable sculpteur voisin, aujourd'hui tout à fait inconnu, et dont le brave homme jalousait la vogue grandissante.

Et en effet, le sculpteur qui a étonné le monde autant par l'influence qu'il eut sur l'art de son temps que par la taille et le nombre de ses œuvres n'a pas toujours été le travailleur acharné que l'on a connu durant son âge mûr. Si étonnant que cela puisse paraître, Bourdelle, par tempérament était un flâneur. Et il avait compris que la sculpture n'est pas un travail où la main seul agit, que de l'instruction, qu'il avait tant négligée durant son enfance dépendait le meilleur de son ouvrage et il

mettait à étudier une ardeur sans égale. D'autre part l'atmosphère familiale n'était guère favorable à la culture. Le père ne lisait qu'un livre "Le Juif errant." Quand il l'avait fini, il le recommençait et, de surcroît, à la veillée, il le lisait à haute voix pour que sa femme et son fils en puissent profiter. Aux mêmes endroits, il tirait son mouchoir. Quant à sa tante Rose, elle était férue de romans. Silencieusement elle les dévorait. "Voilà, disait Bourdelle à sa femme, quelle a été mon éducation intellectuelle."

Donc Bourdelle, craignant les remontrances paternelles cachait ses bouquins sous son lit. Il y en avait un qu'il repoussait toujours du pied et ne voulait pas commencer. Il n'aimait pas son titre. C'était une histoire de crime qui ne tentait guère le pacifique artiste. Enfin un jour qu'il n'avait plus rien à lire, il se décida. Dès qu'il eût ouvert le livre, il fut conquis et ne le quitta qu'il ne l'eût fini. Aux premiers amis qu'il rencontra, il fit part de sa découverte, cria son enthousiasme pour ce livre étonnant qu'un certain Anatole France avait écrit. Car c'était "Le Crime de Sylvestre Bonnard."

Sa surprise fut grande lorsqu'il vit qu'on rigolait. Le livre était célèbre et son auteur en pleine gloire. C'est le premier contact qu'eut Bourdelle avec le maître écrivain. Plus tard, il put lui dire: "Je vous ai découvert" et lui raconta l'histoire qui fit bien rire Monsieur France. Cette bibliothèque pour être placée si bas, n'en était pas moins fort bien composée. Il y avait d'abord Villon qui resta le libre de chevet de Bourdelle durant toute sa vie. Puis on

passait de Cervantes et Rabelais à Moréas et Tristan Corbière. Madame Michelet avait choisi ces livres et apportait à l'instruction du jeune sculpteur une attention maternelle. Bourdelle en avait grand besoin car, de ce point de vue, il était assez mal parti. Même à la fin de sa vie, au moment où, de tous les pays du monde affluaient les commandes, sauf de l'Etat français qui ne lui demanda jamais aucun monument, Bourdelle resta simple. Il n'eut jamais rien du pontife et demeura toujours l'enthousiaste charmant et puéril qui, se trouvant dans un tram à Marseille et apercevant une belle jeune fille qui descendait à pied les allées de Meilhan, cheveux au vent dans le soleil, se précipitait pour descendre, bousculant receveur et public en criant: "un archange, un archange!"

Certes il aimait qu'on le respectât, ayant une conscience très précise de l'importance de son message pour l'art de son temps, mais il ne distrait en vue des honneurs, pas une minute. Sa vie se passait au travail.

A Montparnasse on le voyait aller à ses ateliers dans un costume qu'il avait dessiné lui-même, sous un chapeau à larges bords, chaussé de gros souliers dont le bout, souvent, se relevait. Il allait partout ainsi, chez la danseuse Isadora Duncan, lorsque celle-ci, au sommet de la renommée, recevait ses amis dans sa magnifique maison toute fleurie, pleine d'hommes en habit, de femmes en grand décolleté ou en robes courtes, jusqu'aux genoux. C'était l'époque où Paris brillait de tout ses feux, avant la grande guerre de 14 et entraînait dans un tourbillon de fêtes ceux qui allai-

ent bientôt mourir. Isadora était l'un des points les plus brillants de cette époque fastueuse. Elle fut aussi la grande inspiratrice d'une des œuvres qu'il lui fut donné de réaliser à Paris, le Théâtre des Champs-Élysées.

Mais n'anticipons pas. Nous avons quitté Bourdelle à son arrivée à Paris au moment que, jeune élève de l'École des Beaux-Arts, il entre à l'Atelier Farguère. Il y reste un ou deux ans et s'en va dégoûté par l'enseignement académique de l'École. C'est l'époque où, faisant des pastels et des bustes pour vivre il partage son atelier avec deux camarades et se nourrit surtout de pain achetant pour trois un œuf. Deux se partagent le blanc et l'autre par roulement mange le jaune. Puis les affaires s'arrangent un peu, il fait venir ses parents, leur loue une boutique et travaille avec son voisin Dalou. C'est à ce moment que Carpeaux le séduit par son art vivant et direct. Enfin, événement capital, il devient praticien de Rodin et en même temps son élève et son ami. Une grande commande lui advient, celle du monument aux morts de 1870 pour sa ville natale, Montauban. Tout ce qu'il fait à cette époque est fortement influencé par la personnalité si puissante de Rodin. Il essaie bien de s'en échapper par l'expression ardente de son tempérament fougueux, par des déformations expressives, mais ce ne sont que faux, fuyants. Le modelé de Rodin, avec son analyse subtile, sensuelle, vivante, profonde, sensible est toujours sous son pouce. Bourdelle considère que, à son époque, tout sculpteur, pour que son œuvre soit valable, doit tenir compte de l'apport de

Rodin. Lorsqu'il veut situer ce que ses contemporains considéraient comme les trois plus hauts sommets de la sculpture, il s'écrie: "Figures de héros, solitaires, comme des dieux! Phidias. Figures pressentant des mondes! Michel-Ange. Figures arrachées de l'homme! Rodin." Enfin dans une de ces envolées lyriques qu'il parvient à discipliner lorsqu'il sculpte mais auxquelles il s'abandonne souvent dans ses écrits, il proclame: "Il n'y a pas eu, il n'y aura pas de maître pouvant infliger à l'argile, au bronze, au marbre les formes des choses tangibles plus pénétrées en profondeur et rendues plus intensément que ne l'a fait Rodin.

Pourtant, en 1918, Bourdelle répond au directeur de l'"Évantail", revue genevoise, qui lui demande un article sur Rodin au titre de "continuateur du maître" qu'il ne se reconnaît pas disciple de Rodin.

"Toutes mes synthèses, ajoute-t-il, s'opposent aux lois qui dirigent son art."

Est-ce de l'ingratitude? Non. Mais Bourdelle s'est souvenu du mot de Michel-Ange: "Celui qui s'habitue à suivre n'ira jamais devant." Il s'est rendu compte en les pratiquant que chercher à pousser des analyses plus profondes, plus intenses, plus frémissantes de vie que son maître était non seulement un leurre mais conduisait à une impasse. Il a cherché autre chose et il a trouvé.

C'est qu'il a entrepris une recherche inattendue "la tête d'Apollon". Bourdelle prit un modèle et conduisit son étude de la façon suivante: un jour il sculptait d'après le modèle, dans l'atelier. Le lendemain, seul, sans le modèle; puis il sortait sa figure dans le jardin et apportait à

sa sculpture les grandes simplifications qu'impose le plein air. Le lendemain, il reprenait le modèle. Voilà comment il décrit lui-même son inquiétude: "Pendant cinq ou sept ans, je composais des têtes, des faciès tragiquement agités, à plans de chair tronés, froncés, donnant l'impression d'une totale emprise de l'art de Rodin.

"Mais "Apollon" entrepris dans le sens de maîtriser là tout le plus pur de ma vision profonde, je fis arriver sur la forme, au delà du sang, de l'or, du cartilage et des muscles humains, la structure ambiante des forces. J'instituai tout juste le combat opposé à celui de Rodin, mais en me servant de ses armes d'analyste admirable pour la trame intérieure, mon dessin de concept étant universalisé."

Puis, une profonde humanité primant toujours chez cet homme tendre et sensible, il en profite pour raconter cette émouvante anecdote: "L'Italien, qui posait avait un visage roux, osseux.

"Je lui donnai une séance un jour, gardant les lendemains de ces séances pour un autre travail sur son visage d'argile, travail que je faisais seul.

"J'en revoyais tous les profils. Je me servais des observations de plus en plus serrées durant les séances du jour d'avant. "Et tous les profils s'élevaient.

"Quand le jeune Italien connut que je devais abandonner l'ouvrage, que faute de fonds pour mon loyer, je ne pouvais solder ses séances, il me proposa, fort ému, que je le paierai plus tard."

L'œuvre fut donc abandonnée. Bourdelle ne se rendit pas compte aussitôt de l'importance de sa découverte.

Il ne retrouva sa statue que quelque temps après "toute sèche, fendillée, non finie, dans une réserve. Elle est, dit-il, le drame de ma vie. Inquiète, austère, synthétique, libre de tout passé, de tout apport contemporain."

Nous sommes en 1900. Le divorce avec l'analyse de Rodin, si subtile, si profonde, si raffinée fût-elle, est accompli.

Maximilien Gauthier note fort justement: "En 1900, au Salon du Champ de Mars, il expose enfin sa "Tête d'Apollon", la première réalisation où j'aie trouvé mes lois. Et Maximilien Gauthier ajoute: "Sa formation est terminée."

* * *

Ainsi Bourdelle a jeté les bases de ce qui sera son message: l'apport nouveau qu'il fera à la sculpture dans le monde et qui le placera sur les plus hauts sommets de la statuaire monumentale.

Mais il faudra attendre dix ans pour qu'il obtienne, dans le jugement de ses contemporains, son premier triomphe. Il a cinquante ans lorsqu'il expose son "Héraclès archer". D'un seul coup, il est célèbre.

Cette œuvre lui vaut, par l'admiration qu'elle suscite chez Gabriel Thomas, qui lui en achète la première épreuve en bronze, la commande d'un projet de façade de théâtre où la sculpture sera à l'honneur. Ce sera la première grande œuvre monumentale du maître, le Théâtre des Champs-Élysées.

Enfin, il va pouvoir marquer de son sceau, un grand ouvrage à sa mesure. Enfin, ses recherches synthétiques, accomplies parmi transes et angoisses, vont aboutir à l'élaboration d'une grande œuvre architecturale.

Avant donc de se mettre au travail, il réfléchit. Dans ce siècle de peu de foi, le "panem et circenses" lui revient en mémoire. "Sa nouvelle cathédrale, s'écrie-t-il, le nouveau temple où ira la foule, ce sera le théâtre lorsqu'il réunira en lui tout l'art." Avec ce sentiment de la grandeur qui marque toutes ses conceptions, il hausse le programme même du théâtre jusqu'à un niveau spirituel encore jamais envisagé.

Ce sera le temple de l'art roman que, de la Comédie, de la Tragédie, de la Danse, de la Musique. Au milieu de son fronton, son Dieu: Apollon. Ce Dieu, il détermine le Théâtre tout entier et les neuf Muses accourent vers lui. Sa sculpture sera enfoncée dans le nu de marbre du mur, ainsi la notion de mur sera respectée.

Etrange nouveauté à cette époque où, pour montrer ses ronds de jambe et ses doigts en aile de pigeon, le sculpteur académique tenait à faire cavalier seul.

On sait combien Degas avait la dent dure. Ses "mots" sont célèbres.

Comme on lui parlait des chevaux qui galopent sur les pylones d'angle du Grand Palais et qui paraissent d'échapper en courant vers le vide, il laissa tomber: "Je les comprends, ils fuient l'architecture."

"S'il n'y a pas entente profonde, disait Bourdelle, entre le silence des murs et l'éveil actif des sculptures, le choral de pierre ou de marbre ne monte pas d'un seul élan, l'accord suprême ne peut naître.

"Ce qu'il faut à notre demain, conclut-il, sur les débris rouges du glaive, c'est cette saveur âpre-douce de l'austère pierre de France, avec son teint brûlant qu'elle retient de la terre de nos montagnes.

Ce qu'il faut ériger, c'est cette cité de symboles où chaque être sculpté cherche, tâte son mur de l'aile, de la main ou bien de l'auréole, pour grandir d'y participer. "Ce fut avec les lois connues des Byzantins qu'on fit notre art roman, aussi notre art gothique. "Chaque statue tenait des tous ses plans, épousait de tous ses profils, son mur, sa voûte ou son pilier. La divinité d'un archange tenait de l'Ordre général. La moindre fleur sculptée semblait épanouie toute la cathédrale."

Ainsi le maître dégage et formule son message et ce qui fera de lui-même l'un des plus importants précurseurs de l'art d'aujourd'hui, le retour aux lois monumentales tout en conservant, dans la synthèse, l'analyse subtile et profonde. Rodin a résumé tout cela dans une phrase: "Pour moi, la grande affaire, c'est le modelé. Pour Bourdelle, c'est l'architecture. J'enferme le sentiment dans un muscle. Lui, il le fait jaillir dans un style."

* * *

En visitant la si importante exposition que le Musée National d'Art Occidental de Tokyo vient d'organiser avec une générosité sans égale—à telle enseigne que nous n'avons pas vu, depuis l'inauguration du Palais des Beaux-Arts à Bruxelles en 1928 et la grande Rétrospective de l'Orangerie à Paris en 1931, une telle profusion de grandes œuvres de Bourdelle et aussi bien choisies—vous avez pu voir quelques sommets de son art, mais pas toute son œuvre. Car l'œuvre de Bourdelle, c'est plus de neuf cents sculptures, plus de six mille dessins, fresques, peintures, cartons de fresques, gouaches et aquarelles, une haute

pile de manuscrits encore inédits pour la plupart, conférences au Louvre, à la Sorbonne, à la Grande-Chaumière aussi.

Car malgré cette œuvre colossale, il trouvait encore le temps d'enseigner et ses élèves se comptent par centaines dans tous les pays du monde, où beaucoup sont devenus célèbres sculpteurs ou peintres. Pouvons-nous citer parmi les premiers Giacometti ou Germaine Richier, Zorilla de San Martin, Vitullo, Pablo Morris, Auricoste, Bäuninger ou Apartis et parmi les seconds Viera da Silva, Pierre Laprade ou François Desnoyer. Quant à Matisse, il montra ses sculptures à Rodin qui le découragea et à Bourdelle qui l'admira et auprès de qui il vint souvent travailler.

Du dévouement de ses élèves vous êtes prévenus au Japon où grâce à ses préférés, Shimizu ou Takata, il a été édité davantage de livres sur Bourdelle qu'à Paris.

Pourtant, vous avez pu y voir les quatre grandes figures du Monument à Alvear, monument de vingt cinq mètres de haut élevé à Buenos-Aires et inauguré en 1925, la Liberté, la Force, la Victoire et l'Eloquence entourant l'Épopée qui orne la haute colonne du monument à Mickiewicz et la figure du poète; la France, qui devait être agrandie à une vingtaine de mètres pour orner un monument construit à la Pointe de Graves, lequel ne fut jamais terminé. Enfin les grandes œuvres les plus célèbres, l'Héraclès, la Sapho, la Pénélope, le grand guerrier de Montauban, le Fruit. Mais surtout, vous avez pu voir des études qui ont précédé l'exécution des grands monuments, quelques unes parmi les quarante neuf têtes de guerrier que Bourdelle sculpta

pour étudier les cinq figures du monument de Montauban, aussi quelques uns parmi les vingt-cinq Beethoven exécutés et dont une vingtaine de variantes ont été dénombrées. Enfin quelques bustes parmi les plus célèbres, la Chilienne, Carpeaux, Rodin, Krishnamurti, Anatole France.

Bourdelle et Anatole France étaient de grands amis. Le buste fut posé par le maître-écrivain dans la clinique du Docteur Paul-Louis Couchoud à Saint-Cloud. Celui-ci était un fervent admirateur d'Anatole France qu'il appelait "Son bon maître". Ancien normalien, il fut frappé un jour par une conversation qu'il eut, en 1912, au Japon, avec le supérieur d'un monastère bouddhiste. "C'était, dit-il, au Shakado, un joli ermitage près d'un fleuve de montagne, mince et clair."

Devant des bols de thé, les deux hommes évoquèrent l'un l'énigme du Bouddha, l'autre le mystère de Jésus. "En un éclair de pensée, écrit Couchoud, je vis l'immense courbure de l'Occident, les Etats temporels de Jésus et, par contraste, je sentis le peu qu'on sait de Jésus, historiquement." Couchoud se leva en disant: "Je tâcherai de savoir ce qu'on peut savoir."

C'est ainsi que Paul-Louis Couchoud passa sa vie à chercher les preuves historiques de l'existence de Jésus. Il les chercha par le monde, dans les textes sacrés, dans l'histoire des Juifs de Flavius Josèphe, dans les Pères de l'Eglise et ne trouva rien.

Il dédia un premier livre: "Le mystère de Jésus au supérieur du Monastère de Shakado, visita tout l'Orient, si préoccupé que, au Saint Sépulchre il n'entendit pas le gardien annoncer la fermeture de Saint lieu

et y fut enfermé. Il accumula une documentation telle qu'il put reconstituer l'Evangile de Marcion grâce aux critiques qu'en avaient fait les Pères de l'Eglise.

En 1951, il fit paraître un autre livre "le Dieu Jésus" où il conclut: "Je ne commets ni un sacrilège ni une bévue d'historien en pensant que, dans l'évangile, tout est révélé. Tout, y compris l'existence de Jésus. Jésus n'est pas connu par l'Histoire et par l'Esprit, il est connu par l'Esprit seulement."

La pureté de sa langue, la densité de son style étaient fort comparables à celles d'Anatole France et ce n'était pas un élément de moindre importance dans l'amitié admirative qui liait les deux hommes.

Anatole France et Bourdelle étaient de grands amis. Ils se racontaient beaucoup de souvenirs. En voici un exemple et c'est Anatole France qui parle: "Le grand peintre Dominique Ingres, votre compatriote montaubanais, était, à la fin de sa vie, fort célèbre et il le savait. Un soir, il entre au Théâtre Français et trouve, à l'orchestre, tous les fauteuils occupés. Il ne restait que des strapontins. Avisant un jeune homme qui était assis, il lui dit: "Levez-vous, jeune homme, je suis Monsieur Ingres." Le jeune homme se leva précipitamment et offrit son fauteuil. Et Anatole France conclut, "Le jeune homme, c'était moi."

Dans cette exposition, vous avez pu voir aussi le buste de Rodin qui partit à la cinquième séance de pose en disant: "Bah, c'est une sculpture qui sera peut-être comprise dans cent ans."

Mais vous avez pu y admirer, dans les vitrines, beaucoup de petits bronzes, si in-

times, si primesautiers, Bourdelle les jetait en manière d'esquisses et, dès sa jeunesse, il les marquait de cette sensibilité si charmante qui, depuis quelques années a attiré vers le grand sculpteur monumental tant d'admirateurs nouveaux.

Car c'est bien par cette sensibilité que Bourdelle, animateur sans égal, reste dans le souvenir de tous ceux qui l'ont connu, paré de cette affection admirative qu'il savait si bien susciter.

Par son humanité si profonde, aussi par ce souhait de soulever ses élèves, ses amis au-dessus d'eux-mêmes, dans un monde où il n'aurait voulu voir que beauté, noblesse, généreuse exaltation, il reste le maître vénéré.

*Cette conférence fut donnée le 12 juillet 1968 au Musée National d'Art Occidental de Tokyo, à l'occasion de la grande exposition rétrospective de Bourdelle.