

Quaderns
del Museu
Frederic Marès/19
Exposicions

Maillo i Grècia



Maillol
i Grècia

MUSEU
FREDERIC
MARES

Maillol i Grècia

Barcelona
Del 27 d'abril del 2015
al 31 de gener del 2016



Ajuntament
de Barcelona

EXPOSICIÓ

MUSEU FREDERIC MARÈS

President del Cercle del Museu Frederic Marès: Antoni Gelonch i Viladegut

Direcció: Josep Maria Trullén i Thomàs

Comissari: Àlex Susanna

Coordinació: Neus Peregrina

Gestió transport i assegurança: Montse Torras

Conservació preventiva: Carmen Sandalinas

Comunicació: Imma Mas i Carme Fernández

Administració: Virtu Torres

Manteniment: Enric Marcé

FUNDACIÓ DINA VIERNY-MUSEU MAILLOL, PARÍS

President: Olivier Lorquin

Documentació i responsable d'exposicions (préstec d'obres): Nathalie Houzé

Registre d'obres: Victorien Sobanski

Disseny i producció: Estudi Bonjoch

Disseny gràfic: Víctor Oliva. Disseny gràfic, SL

Transports: André Chenue SA i Société Arts-Franc SA

Assegurances: La Baume Linares Assurances, Société Arts-Franc SA i Marsh SA

Curtmetratge: *Aristide Maillol, sculpteur*, 1943. Dirigit per Jean Lods

Amb la col·laboració de la Fundació Catalunya La Pedrera

QUADERN

© Edició: Ajuntament de Barcelona

Consell d'Edicions i Publicacions

President: Jaume Ciurana i Llevadot; Vocals: Jordi Martí i Galbis, Jordi Joly Lena, Vicente Guallart Furió, Àngel Miret Serra, Marta Clari Padrós, Miquel Guiot Rocamora, Marc Puig Guàrdia, Josep Lluís Alay i Rodríguez, José Pérez Freijo i Pilar Roca Viola

Consell d'Administració de l'Institut de Cultura de Barcelona

President: Jaume Ciurana i Llevadot; Vicepresident: Gerard Ardanuy i Mata; Vocals: Francina Vila i Valls, Guillem Espríu Avedaño, Àngeles Esteller Ruedas, Isabel Ribas Seix, Pius Alibek, Montserrat Vendrell i Rius, Elena Subirà Roca, Josep M. Montaner i Martorell, Miquel Cabal i Guarro, Maria del Mar Dierssen i Soto, Daniel Giralt-Miracle Rodríguez, Ramon Massaguer i Meléndez i Arantxa García Terente

Coordinació editorial: Neus Peregrina

© Textos: Olivier Lorquin, Constantinos Papachristou, Àlex Susanna, Josep Maria Trullén i Thomàs i Sabine Walter

© Fotografies: Harry Kessler (Arxiu Fundació Dina Vierny-Museu Maillol, París i Deutsches Literaturarchiv Marbach), Jean-Louis Losi, Jean-Alex Brunelle, Museu Benaki, Atenes – Ioanna Moraiti i Société Arts-Franc SA. Vegeu crèdits fotogràfics a la pàgina 138.

Correcció textos: Equip Olistis

Traducció del francès al català: Eulàlia Morros i Iris Osorio, Olistis

Traducció del català al francès: Juliette Lemerle, Olistis

Traducció de l'alemany al català: Clara Formosa

Traducció de l'alemany al francès: Franck Hamet, Olistis

Disseny gràfic i compaginació: Víctor Oliva. Disseny gràfic, SL

Impressió: Arts Gràfiques Alpres, SL

ISBN: 978-84-9850-688-4

Dipòsit legal: B-10706-2015

www.bcn.cat/publicacions · www.museumares.bcn.cat

Agraïments:

Nikolaos Abavis, Xavier Aquilué (Iberia Graeca), Angelos Delivorrias (Museu Benaki, Atenes), Jean-Louis Lods, Josep Lloveras, Marta Mansanet (Fundació Catalunya La Pedrera), María Mirtru, Francesc Morfulleda i Judit Subirachs.

S U M A R I

7

Xavier Trias
Alcalde de Barcelona

9

Jaume Ciurana

Tinent d'alcalde de Cultura, Coneixement, Creativitat i Innovació

11

Presentació

Josep Maria Trullén i Thomàs
Director del Museu Frederic Marès

13

Presentació
Olivier Lorquin

President de la Fundació Dina Vierny-Museu Maillol, París

15

Maillol, la Mediterrània i el segle XX
Àlex Susanna

25

Maillol i Grècia: el viatge de 1908
Àlex Susanna

65

“Aquests grecs, em preguntava, on són?”
Hugo von Hofmannsthal a Grècia
Sabine Walter

73

Aristides Maillol: el català amb nom grec
Constantinos Papachristou

79

Catàleg

105

Traduction française



Maillol davant d'una casa de Banyuls de la Marenda, 1909. Foto: Harry Kessler.

El Museu Frederic Marès de Barcelona dedica una exposició monogràfica a explicar un dels episodis més rellevants de la vida de l'escultor Aristides Maillol: el viatge que va fer a Grècia l'any 1908, acompanyat del comte Harry Kessler, mecenes i editor d'origen alemany, i de l'escriptor vienes Hugo von Hofmannsthal.

Maillol, que va néixer a Banyuls de la Marenda, al costat d'Empúries, Roses i l'Escala –la Catalunya grega– sempre ha gaudit d'una gran admiració i estima a Catalunya i a Barcelona. L'any 2009, la Fundació Catalunya La Pedrera li va dedicar una exposició inoblidable, que va mostrar una selecció molt representativa de la seva producció escultòrica.

Actualment, davant del Palau Nacional, seu del Museu Nacional d'Art de Catalunya, podem contemplar l'única escultura pública de Maillol present a la capital catalana: *Tors de l'Estiu*.

Amb motiu d'aquesta exposició, al Verger del Palau Reial Major de Barcelona, pati del Museu Frederic Marès, s'hi pot veure l'escultura *Mediterrània* de Maillol, una de les més belles i sublims de l'art europeu del segle XX. Els visitants de la mostra podran gaudir, durant els mesos que duri l'exposició, d'aquesta obra mestra de l'escultura.

Xavier Trias
Alcalde de Barcelona



Maillol al vaixell d'anada a Grècia. Foto: Harry Kessler.

Per primera vegada, s'organitza una exposició monogràfica dedicada al viatge que l'escultor Maillol va fer a Grècia al llarg dels mesos d'abril i maig de l'any 1908.

És una exposició inèdita i no és casualitat que l'organitzi el Museu Frederic Marès, referent de l'escultura a Barcelona, que en aquesta ocasió acull un episodi poc conegut però decisiu dins la trajectòria artística d'aquest escultor.

L'exposició consta de tres àmbits: l'escultura *Mediterrània* –l'obra mestra de Maillol i una de les fites més sublims de l'escultura europea del segle XX– dóna la benvinguda als visitants en el Verger del Museu. A l'interior de la sala d'exposicions temporals s'exposa una selecció acurada d'escultures de petit format provinents, majoritàriament, del Museu Maillol de París, juntament amb altres documents i fotografies del viatge fetes pel comte Harry Kessler, amic i company de viatge de Maillol. Finalment, en el tercer àmbit, es projecta el curtmetratge amb l'entrevista que el cineasta francès Jean Lods va fer a l'artista, a la seva casa de Banyuls de la Marenda, un any abans de morir.

Amb motiu de la mostra i acompanyant el catàleg de l'exposició, s'ha editat en format de separata, la transcripció inèdita del quadern del viatge a Grècia de Maillol, l'original del qual es conserva al Museu Maillol de París i on es recullen les seves impressions dels indrets de Grècia que va visitar i, sobretot, de les escultures clàssiques de l'art grec que més el van commoure, així com la seva traducció al català.

L'exposició ha estat possible gràcies a la col·laboració de la Fundació Dina Vierny-Museu Maillol de París i a la generositat d'Olivier Lorquin, el seu president, així com a Àlex Susanna, comissari de la mostra, impulsor del projecte i autor de la tesi de l'exposició.

Amb aquesta exposició, es vol retre homenatge a l'escultor Maillol que tanta influència va tenir en la generació d'escultors catalans noucentistes i postnoucentistes. Alhora, situa al Museu Frederic Marès com a referent europeu per a l'estudi i la difusió del món de l'escultura.

Jaume Ciurana

Tinent d'alcalde de Cultura, Coneixement, Creativitat i Innovació



58 - 68

Maillol al Museu d'Olímpia. Foto: Harry Kessler.

Presentació

Josep Maria Trullén i Thomàs

Director del Museu Frederic Marès

Maillol és considerat per molts l'escultor més important del segle XX. Per a un artista que cerca l'essència de la bellesa de la figura humana, el viatge a Grècia es planteja sovint com una veritable peregrinació a les fonts primigènies de l'art.

Maillol va emprendre el seu viatge a Grècia amb 47 anys, en la plenitud de la seva maduresa creativa. La lectura atenta del seu breu quadern de viatge ens il·lumina clarament sobre com va afrontar-lo, així com sobre la seva actitud vital al llarg de tot el seu periple per les terres hel·lèniques.

Tot just embarcar-se al port de Marsella amb destinació a Grècia, a bord del vaixell, dedica les llargues hores de navegació a llegir l'*Odissea* d'Homer. Descriu amb detall l'arribada al port del Pireu: «No he tingut cap sorpresa en veure el port, això s'assembla molt al meu poblet i a Portvendres, però un Portvendres desmesuradament engrandit.» Camí d'Atenes, queda corprès per la immensa bellesa del paisatge, el mar, les oliveres..., per a ell tot tan proper i familiar que li recorda el seu Banyuls natal.

Al quadern ens descriu l'emoció que va sentir en veure per primera vegada l'Acròpolis d'Atenes, les escultures de les Cariàtides del temple de l'Erectèon. Són els dies de la celebració de la Pasqua grega i Maillol viu intensament, a Dafni i després a Delfos, l'alegria de les festes, la música i les danses populars. Es commou davant la immensa bellesa del mar i del paisatge d'oliveres, tal com es divisa des del temple d'Apollo del santuari de Delfos, i a Olímpia, al museu, s'identifica plenament amb la bellesa de l'escultura del segle V a.C.

Homer, la fascinació per la bellesa del paisatge de Grècia, la manera de gaudir la vida del poble grec i, sobretot, la possibilitat de poder contemplar en directe la bellesa de les seves escultures són la síntesi essencial del seu viatge i alhora una lliçó de vida i de com complaure's plenament amb un viatge inoblidable per les terres hel·lèniques.



El Partenó a l'Acròpolis. Foto: Harry Kessler.

Presentació

Olivier Lorquin

President de la Fundació Dina Vierny-Museu Maillol, París

S'ha dit —i escrit— tant sobre les relacions que creiem discernir entre Aristides Maillol i Grècia, entre l'artista i l'art antic grec, entre l'home i els lligams de parentiu somiats o reals amb el poble hel·lè. L'han anomenat sovint «el Grec», alguns reconeixent en ell la reencarnació dels escultors més importants de l'època arcaica d'aquest país i d'altres de l'època clàssica. Maillol mai no ha arribat a desmentir aquest lligam, malgrat que en desconfià permanentment: no va permetre que altres creguin en la supremacia d'una influència tan imponent sobre l'originalitat de la seva creació personal i afirmava, alt i clar, que ell era del seu temps, no del passat. Roger Claude va saber discernir i afinar els fonaments d'aquesta denominació: «Grec, d'acord, perquè aquest mot significa savi, estoic sense esforç, epicuri en el sentit noble i dotat del gust més exquisit —aspirant a la veritat, però sense obsessió— i d'una paciència admirable. Insistim en aquests trets i en aquest do de serenitat que tan pocs contemporanis [...] han rebut del cel.»

Aquesta exposició és una invitació deliciosa al viatge de la mà de Maillol per les costes de Grècia. La tria subtil que Àlex Susanna ha fet de les obres que es presenten revela la proximitat del pensament i de la forma de ser de l'escultor francès amb aquesta Arcàdia que l'habita íntimament. La seva trobada física, la primavera de 1908, amb un país que s'assembla tant al seu, Catalunya, té lloc sota el signe d'una aptitud perfecta per a la contemplació de la bellesa més simple, per al meravellament permanent. Maillol no cerca a Grècia el moll de l'os del seu gest artístic, ni qualsevol mena de justificació, sinó només el plaer pur.

Resguardats del soroll del món, tot i que en ple cor de la capital catalana, el Museu Frederic Marès ens permet, a nosaltres també, d'accedir a aquesta capacitat per al gaudi silenciós, per poc que ens prenguem el temps de posar els ulls sobre el pentagrama musical de les estatuetes per a «tastar de nou la candidesa primera» i dir, com Maillol: «He vist passar la bellesa.»



Maillol, la *Mediterrània* i el segle XX

Àlex Susanna

Comissari de l'exposició

Com tothom sap, o hauria de saber, és amb Maillol que comença l'escultura moderna: més ben dit, és amb la *Mediterrània* (1905) que l'escultura recupera la seva plena tridimensionalitat, s'allibera de tot llast superflú i s'encamina cap a una creixent abstracció. Pot semblar excessiu, però és ben bé així, com espero demostrar. A diferència de la dels seus predecessors, l'obra de Maillol no pretén dir-nos res: se'ns imposa per ella mateixa, per la depuració de la forma i la possibilitat de fer-hi el tomb sencer. Qualsevol angle des d'on pot ser contemplada és igualment satisfactori, no n'hi ha cap de preferent, per tal com l'obra ens parla al llarg dels seus tres-cents seixanta graus. Ens parla i ens interpellà, però, sense voler-nos dir res en especial: s'ha alliberat de qualsevol missatge literari, mitològic o fins i tot al·legòric. En aquest sentit, podem dir que les seves escultures s'alcen o jauen mudes, però alhora són portadores d'una nova forma de sentit, sí, un d'esmunyedís si volem ser més precisos. Amb aquesta obra Maillol acabava de deslliurar l'escultura de tota noció de tema bo i substituint-lo per la indefallent recerca de la forma pura.

Fet i fet, en això va consistir fonamentalment la revolució que aquest escultor va desencadenar a principis del segle XX: a alliberar-la de tot valor que no fos purament escultòric. Maillol trenca amb l'impressionisme escultòric de Rodin, encara deutor dels efectes del clarobscur bidimensional, i torna a concebre i a servir-se de la forma en tota la seva realitat espacial, a identificar-se amb el seu centre de gravetat i a assumir-la en la seva més plena tridimensionalitat. Un dels primers a adonar-se'n va ser Carl Einstein al seu assaig *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (1926): «La importància històrica de Maillol [...] rau en la clarificació de la plasticitat, en la distanciació amb l'impressionisme pictòric [...]. Maillol va tornar a corrents més antics i va estudiar les exigències més pures de la tradició plàstica, bo i evitant els efectes de l'escriptura pictòrica i les complicacions d'un estil tardà, ambdós resultat d'una combinació de pintura i d'escultura».¹ Un altre fet decisiu, doncs: la relectura de la tradició hel·lènica. En lloc de Praxíteles, els arcaics, amb Policlet al cap-davant. Molt abans les *korés* d'Olímpia que l'estatuària classicitzant del Partenó.

□ *La Mediterrània* a l'estudi de Maillol. Foto: Harry Kessler.

Aquest punt de vista, a l'època, era del tot desconcertant i compartit per gairebé ningú, la qual cosa prova l'acuïtat de l'esguard del nostre escultor. Remava del tot a contracorrent.



La banyista o L'onada, 1899. Tapís. Fundació Dina Vierny-Museu Maillol, París.

De fet, amb la seva obra *Mediterrània* va contribuir com ningú a reprendre la consciència de les formes i a assolir la plena autonomia de l'escultura. Amb aquesta obra —gosaríem dir miraculosa, si no fos perquè es tracta d'un adjectiu absurd i del tot desmentit per l'ardu procés de recerca que sabem que hi ha al darrere—, com dièiem, comença l'escultura moderna, s'obre el segle XX: es produeix un abans i un després, un hiatus decisiu. «A kind of velvet revolution»,² per reprendre la feliç expressió del crític musical

Alex Ross aplicada a l'obra

de Ravel, el qual va sacsejar els fonaments de la música sense a penes fer-ne tremolar la superfície. Si Rodin havia provocat un autèntic tsunami en les plàcides aigües de l'escultura vuitcentista, Maillol provoca un efecte del tot diferent bo i removent aquestes mateixes aigües des de dins i sense fer soroll. Potser per això mateix tants l'han malinterpretat i Maillol ha quedat, gairebé sempre, una mica a part: com si els principals corrents estètics del segle passat no el concernissin, quan en realitat ell havia contribuït a desencadenar-ne alguns dels més determinants.

Què hi havia, però, darrere l'aparició hipnòtica i desconcertant de la *Mediterrània*? Com s'havia pogut produir un tal salt en la concepció d'una obra escultòrica? Davant la impossibilitat d'explicar-la —de saber exactament què ens vol dir: aquest és el sentit esmunyedís de què parlàvem—, podem resseguir-ne la genealogia, ni que sigui per assegurar-nos de la seva lenta i àrdua gestació. Tot i que el

resultat final en res no faci preveure-ho, tal com sol passar amb les obres més inspirades, darrere l'escultura que ens ocupa hi ha un procés de recerca d'una especial intensitat. Potser el més decisiu de tota la seva trajectòria. Durant l'última dècada del segle XIX, Maillol avançava en paral·lel en els camps de la pintura, la tapisseria, la ceràmica i, finalment, l'escultura. No disposava encara de model, però va quedar colpit per l'obra de Gauguin i més en concret per un dels pocs nus que havia fet fins llavors, *Ondina I* (1889), al qual va respondre poc després amb *L'onada* (1891). Així com Gauguin juxtaposava els dos temes del nu —una transposició de l'ondina wagneriana i alhora una al·legoria de la *femme fatale* que arrossega els homes cap a la mort— sobre el fons d'una naturalesa tractada a la manera decorativa d'un Hokusai o Hiroshige, amb Maillol —com molt bé ha analitzat Bertrand Lorquin— «aquest nu esdevé el punt de partida d'una reflexió que el portarà fins al seu punt culminant, l'escultura *Mediterrània*, que acabarà el 1905».³

Entre aquesta primera *Onada* i l'obra que ens ocupa s'escoln, doncs, una quinzena d'anys, durant els quals Maillol recrea un cop i un altre aquest motiu tot sotmetent-lo a significatives variacions en els diversos camps en què llavors es desenvolupava la seva obra: després de l'oli el transposa en sengles gravats al boix —*Banyista al mar* (1895) i *L'onada* (1895-98)—, en fa un baix relleu en bronze

—*Dona asseguda* o *L'onada* (1896)— i més endavant el tapís *La banyista* o *L'onada* (1899), del qual tenim igualment el dibuix preparatori del mateix any. Allò que compta és adonar-nos de com s'estava gestant en l'imaginari de Maillol el que seria una visió clau per entendre el seu esdevenir com a escultor: de primer estableix una correlació entre les formes del cos femení i les de la naturalesa —ben visibles en l'oli, els gravats, el baix relleu, el



Banyista asseguda, 1904-1905. Relleu en bronze. Col·lecció particular. Cortesia de la Galeria Dina Vierny, París.



L'onada, 1895-1898 i *Banyista al mar*, 1895. Gravats al boix. Col·lecció particular. Cortesia de la Galeria Dina Vierny, París.

dibuix i el tapís—, per acabar associant a la bellesa natural d'aquest cos tota una transcendència de les formes. Diguem que la seva gran visió va ser adonar-se que la forma podia acabar esdevenint el sentit plenipotenciari de l'obra. Sigui com sigui, des de 1898 Maillol es lliura en cos i ànima a la pràctica de l'escultura i ens és possible resseguir tot el procés de recerca consegüent —dibuixos i sobretot un munt d'estatuetes: *La nimfa* (1900, bronze), *El pensament* (1902-1905, bronze), la *Mediterrània* (1902, terracota), *Estudi per a la Mediterrània* (1902, bronze), per esmentar-ne només unes quantes—, que el mena a la creació de la seva primera obra monumental en diversos estats (dels quals se n'han conservat un parell: un primer estat en guix, 1900-1902, i un segon estat definitiu, en bronze, 1902-1905), a partir d'aquell primer i ja llunyà estímul gauguinià.

Fixem-nos en la diferència essencial entre la posició del cos en l'un i l'altre: en el primer diríem que és molt més natural —distesa— que en el segon. Què estava perseguint el nostre escultor que el va portar a perseverar en la seva recerca de manera tan insistent? Segurament anhelava trobar unes formes molt més construïdes i compactes encara. Una autèntica arquitectura formal. Però potser encara hi havia alguna cosa més: no deu ser que en el fons volia atenyir un rigor constructiu tal que esvanís qualsevol sentit del gest? Si fos així, llavors l'objectiu de l'escultor deixaria de ser per sempre més la representació sensible del cos femení i passaria a ser la concreció d'una indefallent recerca de formes pures. Sigui com sigui, així va ser com de *L'onada* va passar a les variacions de les diverses *Dona asseguda* (en tenim un relleu monumental impressionant del 1904-1905, en bronze) abans



La Mediterrània a l'estudi de Maillol. Foto: Harry Kessler.

de concretar-se definitivament en l'obra que coneixem com a *Mediterrània*, després d'haver-se anomenat prèviament *Estàtua per a un jardí ombrívol, Pensament i Pensament llati*. Tal vegada la rèplica de Maillol al *Pensador*, de Rodin?

Ara bé, no penséssim pas que aquest salt en la concepció de l'escultura es deu a la influència principal de Gauguin. Certament que l'influència, i molt, però només en el camp de la pintura (així li ho diu de manera contundent a Judith Cladel:⁴ «S'ha dit que al principi de la meva trajectòria em van influenciar força les seves escultures sobre fusta: això és una llegenda. Sí que em va ser molt útil, però només en l'àmbit de la pintura»). Les idees de Gauguin, però, sí que van ser clau per tal que Maillol es decidís d'una vegada per totes a buscar el camí d'una expressió personal que el satisfés plenament. Tots dos compartien la passió per les arts primitives que a principis del segle XX va permetre a l'art modern de reinventar-se. I és així que Maillol descobreix en pocs anys l'escultura kmer, índia, egípcia i grega, tant a les exposicions universals de 1889 i 1900 com en les seves reiterades visites al Museu del Louvre: entre l'impuls indirecte de Gauguin i la descoberta d'aquestes formes d'escultura primitives i arcaiques, Maillol disposa de la força, els elements i els estímuls a partir dels quals durà a terme la seva decisiva renovació del llenguatge escultòric.

Al cap i a la fi, Maillol va crear per primera vegada en la història una escultura feta *només* d'escultura i que *només* volia ser escultura. Una obra de caient abstracte, que no aspira a dir-nos res en concret i que en canvi significa molt, o significa de manera diferent (com certa pintura, música o poesia). ¿És l'equivalent, potser, de la de Cézanne, Debussy o Mallarmé, per esmentar uns quants noms coetanis de creadors que també s'estaven aplicant a replantejar els fonaments de les seves respectives disciplines? Crec que Ortega y Gasset ho va saber plantejar amb prou finor a *La deshumanización del arte* (1925): «L'art no pot consistir en un contingut psíquic, perquè aquest és un fenomen inconscient i l'art ha de ser claredat total, melodia d'intel·lecció. Estèticament, el plor i el riure són un frau. El gest de la bellesa no passa mai de la malenconia o del somriure. I si no hi arriba, encara millor. *Toute maîtrise jette le froid* (Mallarmé).»⁵

O, altrament dit, enfront de l'embriaguesa cromàtica dels impressionistes, la música melodramàtica de Wagner o els excessos de la poesia romàntica de Victor Hugo, s'imposava un exercici de depuració consistent en una dràstica reconversió d'allò subjectiu en objectiu. Per això són tan reveladors —i no gens atzarosos— els dos homenatges que Maillol dedica al llarg de la seva trajectòria a Cézanne i a Debus-

sy: com ell, tots dos van contribuir a desbrossar d'origells el seu art per tal d'enfilar un camí radicalment diferent. El primer, en paraules de John Berger a *The Look of Things* (1972), a través d'una nova visió del visible: «Cézanne, intensament introspectiu i alhora resolutivament objectiu, animat per un continu dubte en ell mateix, [...] va buscar de trobar una nova síntesi entre art i natura, volia renovar la tradició europea, però en realitat va destruir per sempre més els fonaments d'aquesta tradició en insistir, de manera cada cop més radical a mesura que es desenvolupava la seva obra, en què la visibilitat és tant una extensió de nosaltres mateixos com una qualitat inherent de les coses».⁶ I, pel que fa a Debussy, com va dir Ortega y Gasset en l'assaig esmentat: «Era necessari extirpar de la música els sentiments privats, purificar-la en una objectivació exemplar. Aquesta fou la proesa de Debussy. D'ençà d'aleshores, va ser possible escoltar música amb serenitat, sense embriaguesa ni plors».⁷ No em sembla, doncs, gens agosarat relacionar l'obra de Maillol justament amb la d'aquest parell de grans creadors: com ells, va *dehumanitzar* —en el sentit orteguïà del terme— el seu art, bo i despullant-lo de tot element espuri (narratiu, temàtic o personal). Va objectivar l'escultura tal com Cézanne i Debussy ho havien fet amb la pintura i la música.



Maillol i la Mediterrània al jardí de Marly-le-Roi. Foto: autor desconegut.

Com de seguida es veu, tota l'obra de Maillol és fruit de la contemplació indefallent, gosaria dir insaciable, del cos humà, tant de les seves formes bàsiques com de la seva insondable interioritat. No es cansarà d'observar-lo per fora —tots els seus accidents, ressorts, moviments, gestos i ritmes; sobretot això: la seva escultura s'erigeix com una autèntica ciència de ritmes—, però també per dintre. De fet, per a ell no hi ha l'un sense l'altre. Formen un tot i és aquest tot que tant el va fascinar, enquimerar i obsedir al llarg de tota la seva vida. El cos com a encarnació d'unes formes i un pensament bàsic, però decisiu i revelador d'uns valors, d'una saviesa: «Faig servir la forma per arribar a allò que no té forma. Tendeixo a dir allò que no és palpable, allò que no es toca»,⁸ li diu a Judith Cladel. Com a expressió d'una matèria i d'un esperit relligats. Els del seu humanisme. Per això cada obra seva és una síntesi de moltes mirades i observacions, i la mena de llei que les sosté transmet una veritat més gran que la que trobem en la realitat. Una veritat feta de bellesa i càcul, d'emoció i anàlisi («El plaer estètic ha de ser un plaer intel·ligent»,⁹ recordem que deia Ortega y Gasset). Maillol afaiçona l'exterior de les seves figures des de l'interior, i assoleix la plenitud de la unitat a través d'una fecunda solidaritat i interdependència de les parts. En alguna ocasió havia dit: «Busco arreplegar els membres perquè a una escultura s'hi entra com en una casa».¹⁰ L'escultura com a arquitectura de formes.

Maillol encarna d'una banda l'afany de perennitat de l'art —la seva incrustació conscient en tot el substrat de tradicions d'on prové i amb les quals dialoga, incansablement, a la seva manera—, i de l'altra el desig d'incidir en el seu temps, de ser plenament contemporani (i sobretot contemporani de si mateix bo i ajustant tan bé com pugui estímul i reacció). No oblidem pas que ell aspira a renovar el llenguatge escultòric, a insuflar-li nova vida i noves energies. Ell mateix ens diu —li diu a Judith Cladel— amb la lucidesa característica: «Quan les nacions envelleixen, l'art es complica i s'afebleix. Hem de provar de ser joves un altre cop i treballar amb ingenuïtat: això és el que busco. Aquí rau el meu èxit. Avui dia, s'intenta tornar a allò primitiu. Jo treballo com si res no existís, com si no hagués après res. Sóc el primer home que fa escultura».¹¹ Què deia Merleau-Ponty al seu assaig sobre el pintor d'Ais?: «Les dificultats de Cézanne són les de la primera paraula»;¹² i també: «fa seva tota la cultura des dels seus principis, però tan sols per tornar a començar: parla com va parlar el primer home i pinta com si mai no s'hagués pintat».¹³ Més coincidències de propòsits, doncs, del tot reveladores entre l'un i l'altre.

Aquesta empenta el propulsa cap a la realització de les seves obres més definides i definitives: les que ens accompanyaran durant més temps, però, encara més, les

que encarnen un afany, un desig de celebració i agraiement sostinguts de la vida com poques vegades s'haurà vist al llarg de la història de l'art escultòric. Són obres carregades de temps i saber —això només n'assegura la solidesa—, però també d'alguna cosa més, un intangible que ens les fa alhora properes i llunyanes. Maillol deixa que les seves obres el depassin i adquireixin vida pròpia. Se sacrifica per elles, els ho dóna tot per tal que puguin trencar el cordó umbilical que les lliga a ell i se n'emancipin tant com puguin. Com a autor és dels que s'esborra darrere de les seves obres, i potser per això és més difícil d'entendre i copsar que el seu predecessor Rodin, molt més literal i evident en el *pathos* dels seus motius temàtics. Davant d'una obra de Maillol sabem que alguna cosa se'n escapa i per això mateix hi retornem un cop i un altre fins a adonar-nos que no l'acabarem d'escatir mai, el seu secret, i que això mateix és el que dóna aquest escreix de sentit —esmunyedís i inexhaustible, com el de certa música o poesia— que no perdrà mai i ens acompanyarà sempre. Són reserves de sentit on abeurar-nos en temps d'indigència. En paraules del mateix Maillol a Judith Cladel, «Les meves estàtues són poemes de la vida: en lloc d'expressar-me amb versos, ho faig mitjançant l'escultura».¹⁴

NOTES

1. Carl Einstein, *L'Art du XXe siècle* (Arle: Éditions Jacqueline Chambon, 2011), p. 365-6.
2. Alex Ross, *The Rest is Noise* (Picador, Macmillan, 2007), p. 92.
3. Bertrand Lorquin, «Maillol i la concepció de la bellesa en l'escultura moderna» (a *Maillol*, catàleg d'exposició a La Pedrera, Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2009), p. 27-28.
4. Judith Cladel, *Maillol* (París: Éditions Bernard Grasset, 1937), p. 130.
5. José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (a *Revista de Occidente*, Madrid: Alianza Editorial, 2006), p. 31.
6. John Berger, *The Look of Things* (a *Selected Essays*, Londres: Bloomsbury, 2001), p. 225.
7. Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 34.
8. Cladel, *op. cit.*, p.146
9. Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 32.
10. Cladel, *op. cit.*, p. 146.
11. Cladel, *op. cit.*, p. 130.
12. Merleau-Ponty, *La duda de Cézanne* (Madrid: Casimiro Libros, 2012), p. 51.
13. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 49.
14. Cladel, *op. cit.*, p. 147.



Maillol i Grècia: el viatge de 1908

Àlex Susanna

Comissari de l'exposició

«Sóc un escultor que fa nus davant del Mediterrani.»

MAILLOL

Abans que es convertís, sens dubte, en el més gran escultor internacional del període d'entreguerres, l'obra de Maillol (1861-1944) havia resultat en molts aspectes desconcertant i incompresa, de tant a contracorrent com anava respecte de l'obra i el magisteri de qui fins llavors havia regnat de manera incontestable, el seu mestre, amic i valedor Auguste Rodin. Per entendre com va arribar a forjar Maillol el seu propi concepte d'escultura, quins eren els seus referents i sobretot quins eren els objectius que es proposava, ens serà de gran utilitat remetre'ns a una de les experiències més decisives de tota la seva trajectòria: el viatge a Grècia de 1908 (del 25 d'abril al 3 de juny), que va fer en companyia del comte Harry Kessler (1868-1937) i de l'escriptor vienes Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), un terçet certament curiós i àdhuc explosiu, com després veurem.

Qui era, però, Harry Kessler, aquest personatge amb mansió a Weimar, que alguns anomenaven «comte roig» per la peculiar barreja de condició aristocràtica i conviccions socialistes que gastava? Un cosmopolita políglot que no parava de viatjar, parlar amb artistes i polítics, impulsar projectes —editorials o expositius—, col·leccionar obres d'art, fer de mecenes o dur a terme delicades missions diplomàtiques, com se'ns explica a la biografia de Laird M. Easton, *The Red Count: The Life and Times of Harry Kessler* (2002). De fet, W. H. Auden el va considerar no sols «la persona més cosmopolita que hi ha hagut mai», sinó «un testimoni d'excepció del seu temps»,¹ com d'altra banda ho palesen els seus dietaris tan prolixos i útils per entendre aquell moment de la història d'Europa tant des d'un punt de vista polític com artístic: són innombrables els personatges que hi apareixen i la quantitat de converses fidedignament consignades, les quals revelen entre moltes altres una especial aptitud com a conversador. Als dietaris en qüestió —encara inèdits en alemany; només disposem d'una selecció editada en anglès, així

□ Maillol al vaixell d'anada. Foto: Harry Kessler.



Sortida des del port de Marsella. Foto: Harry Kessler.

com d'una versió parcial francesa inèdita— ens remetrem tot sovint, per tal com constitueixen un document de gran valor sobre alguns dels anys principals de la trajectòria artística de Maillol.

Harry Kessler coneix Maillol el 21 d'agost de 1904 a la seva casa de Marly-le-Roi (als afores de París), i d'ençà de llavors s'estableix entre ells una relació duradora, fecunda i estimulant com poques, que té en el viatge a Grècia una de les seves etapes culminants. Kessler s'havia decidit a anar-lo a trobar empès pels comentaris tan elogiosos d'Émile Bernard, Maurice Denis i André Gide, així com els que li havia dedicat el mateix Rodin, i vet aquí les primeres impressions que li causà: «[Maillol] viu en una caseta de camp

molt petita i senzilla al mig d'un gran hort. Quan vam picar a la porta (perquè no hi havia timbre), la seva dona va sortir a un balconet i va cridar “Aristides! Aristides!” en direcció a l'hort, d'on es va apropar un pagès amb una brusa blava i un barret de palla d'hortolà d'ala ampla al cap i ens va saludar amb un patuès marcat i rústic. A més a més no es va presentar, i tampoc no es va preocupar gaire dels nostres noms, sinó que va ser ben bé Maillol: amb aspecte de tenir uns quaranta anys, amb una espessa i descurada barba negra, uns ulls blaus brillants i molt expressius, escanyolit i amb un llarg nas aquilí del tot hispànic.»

En aquell moment Maillol encara no era Maillol, o, per ser més exactes, ho estava tot just començant a ser: fins llavors havia tingut una trajectòria més aviat erràtica i descoratjadora, primer com a pintor a París —havia format part del grup nabí, amb una obra pictòrica molt en sintonia amb l'època i els postulats d'aquell moviment—, després com a tapisser a Banyuls —del seu taller van sortir uns quants tapissos certament notables que li van obrir les portes d'alguns grans



Port del Pireu, Atenes. Foto: Harry Kessler.



Barri de Plaka, Atenes. Foto: Harry Kessler.

col·lecciónistes—; i encara no feia ni cinc anys que s'havia reinventat com a escultor, en un cas força curiós de poligènesi accidental (va haver de deixar de fer tapis-sos per un greu problema de visió, i així va ser com un bon dia es va trobar amb una escultura de fusta a les mans feta de manera totalment imprevista i atzarosa a partir d'un tronc d'olivera). Les seves primeres escultures, en canvi, van obtenir de seguida el reconeixement per part d'un reduït però valuós cercle d'admiradors, i així va ser com Harry Kessler també el va voler conèixer.

El seu entusiasme i generositat eren tals que aquell mateix dia, 21 d'agost de 1904, li va comprar una estatueta de la sèrie preparatòria de la *Mediterrània* i, encara més, li féu el seu primer encàrrec: ni més ni menys que la mateixa *Mediterrània* en pedra i versió monumental (!). Dos dies més tard es van tornar a veure i ja hi trobem, esparses enmig de la conversa, les primeres reflexions de Maillol a l'entorn de l'estatuària grega: «En principi es volia mantenir en general a prop dels egipcis, però després, sense haver-ho buscitat directament, es va decantar cada vegada més pels grecs, i, més en concret, per les escultures d'Olímpia, que semblaven oferir-li més ensenyaments en les escultures individuals que les del Partenó. Les unes i les altres les coneix pels guixos de l'*École des Beaux-Arts*.» Resulta ben curiós veure



Propileus a l'Acròpolis. Quadern de dibuixos de Maillol, 1908.

com Maillol ja manifesta tenir unes quantes idees força clares pel que fa a l'escultura grega i les seves preferències, la qual cosa després veurem, en ple viatge a Grècia, com a revelador d'un punt de vista del tot personal i singular. En la seva tercera trobada del 25 d'agost, Kessler torna a fer-li un encàrrec, aquest cop editorial, per tal d'il·lustrar amb xilografies les *Èglogues* de Virgili. Resposta entusiasta i simptomàtica de Maillol: «Sempre estic llegint Virgili.»

I així arribem sense més prolegòmens al seu primer viatge plegats: el que fan a Londres entre el 2 i el 9 de setembre d'aquell mateix any, poc més d'una setmana després d'haver-se conegit, amb l'objectiu principal de visitar les col·leccions d'art egipci i grec del British Museum. A propòsit d'això, Maillol li explica com és que va anar a parar als antics: «Vaig voler veure com els Antics es relacionaven amb la realitat. Mirava un cap de dona a fora, al carrer, i després entrava al Louvre i mirava un Antic; i així veia com s'ho havien fet per a extreure bellesa de la vida. Davant de l'obra d'un Antic, sempre em sembla molt fàcil fer escultura, però quan m'enfronto a l'escultura moderna llavors em resulta ben complicat i difícil.» Durant tota aquesta setmana sovintegen les visites al British Museum i les consegüents converses, en directe, davant de certes obres, que ens mostren fins a quin punt Maillol ja tenia un pensament bastant clar i madurat sobre el que volia fer com a escultor, tot i trobar-se poc més que a l'inici de la seva trajectòria. Per exemple, davant del cap d'Amenemhet III s'exclama: «Que maco! Si n'és de bell! És tran-

quil i tanmateix viu més que les coses que representen un moviment. És per això que m'agraden tant les postures tranquil·les; les trobo molt més vives.» I davant d'una cariatide de l'Erecteон: «És una noia que està enamorada. És plena de vida. La vida, la joia, no hi ha més que això, i és justament el que busco. Pel que fa al volum, els egipcis van fer alguna cosa semblant als grecs; però és sever, religiós; els grecs hi van afegir la voluptuositat. Odilon Redon va dir una cosa sobre la meva obra que em va agradar molt: "És sever i voluptuós". I em va agradar perquè és justament el que em proposo: ser sever i voluptuós. Així és com és l'art grec.» I en una altra ocasió Maillol li diu: «De tant en tant és revelador veure una estàtua antiga malmesa. Al Louvre hi ha un nu de dona cartaginesa escantellat i mutilat, i malgrat tot cap estàtua no em dóna la mateixa sensació de nu. És sorprendent com transmet la sensació. Puc ben dir que ha estat aquesta escultura que m'ha fet escultor. L'he estudiat a fons.» Una darrera anotació, aquest cop sobre Fídies: «És molt



Partenó a l'Acròpolis. Quadern de dibuixos de Maillol, 1908.



El Partenó a l'Acròpolis. Foto: Harry Kessler.



El Partenó a l'Acròpolis. Foto: Harry Kessler.

senzill: en principi només veu les masses, sí, i, després, al damunt, hi pot posar tant detall com vulgui, segur de mai no equivocar-se. En canvi, avui es comença pel detall. Jo no aniré mai tan lluny com Fídies pel que fa al detall: no és pas necessari.» Uns quants exemples de reflexions extretes per tal de mostrar fins a quin punt la maduració i el creixement de Maillol com a escultor van ser ràpids i intensos: des d'un bon principi sabia on volia anar a parar i per què. En aquest sentit, la conclusió del viatge és clara: «Aquest viatge a Londres haurà estat com una clariana per a mi. Hi he comprès millor l'escultura i l'art en general. A París, els Fídies sempre m'havien sorprès una mica, mentre que aquí els he comprès.»

En una anotació del 3 de novembre, Kessler consigna que veu la «seva» *Mediterrània* encara sense braços, iafegeix: «Grandiositat i calma de les masses, manifestament influïda pel Partenó. Em diu que les seves estatuetes han provocat una sensació desagradable als membres del jurat del Salon d'Automne «perquè no s'hi veien els muscles.» Però això a ell tant li fa, «el que m'inquieta són les proporcions, el fet

de trobar si aquest punt —el genoll— ha de caure aquí o allà.» Més endavant veurem fins a quin punt aquests anys són decisius pel que fa a la recerca i cristal·lització del seu concepte d'escultura, i en aquest sentit no ens estarem de dir que els diàaris de Kessler són un document clau i del tot indispensable per a anar resseguint els dubtes, reptes i avenços de Maillol.

El fet és que en una anotació consignada a Wiesbaden entre el 5 i el 8 de desembre d'aquell mateix any trobem el primer esment al projecte de viatge a Grècia, «amb els Hofmannsthal, Van de Velde i Maillol». Un any més tard, el 26 de desembre de 1905 a Marly, acorden fer el



L'Erectèon a l'Acròpolis. Foto: Harry Kessler.



Temple d'Atenea a l'Acròpolis. Pintura a l'oli de Maillol, 1908.

viatge el 1907, després d'haver manifestat Maillol un gran entusiasme per Olímpia. El 25 de maig de 1907, Kessler li encarrega el baix relleu *El Desig* a partir d'uns esbossos que Maillol acaba d'ensenyar-li sobre el tema de l'home i la dona nus, de perfil i ajupits, amb el braç d'ell sobre el coll d'ella: «Els he fet aquest matí. Sí, no estan pas malament [...] És el que em cal trobar, no pas una bola aquí i un forat allà. Cal que tots els punts estiguin a una distància semblant del fons. És el que tan pocs escultors comprenen avui dia. Però es veu la mar de bé en aquest baix relleu que m'heu enviat de Londres (una metopa del Partenó).» Tres dies més tard hi torna: «Un baix relleu és com un dibuix sobre pedra.» El comte li demana per què defensa aquesta teoria: «No és cap teoria, és la veritat. És del tot necessari en relació amb la distribució de la llum. Cal que els punts principals atrapin la llum de la mateixa manera. Si no, es produueixen forats [...] Cézanne ho ha entès; en la seva obra, mai no hi trobeu forats, tot s'aguanta. Un baix relleu ha de ser com un quadre de Cézanne. Cal que tots els tons s'equilibrin.» Un altre dels leitmotiv més recurrents en aquestes seves primeres converses era Rodin, de qui Maillol es manifestava obertament admirador però de qui alhora es volia de totes totes desmarcar: «Veieu com



Temple de Zeus Olímpic, Atenes. Foto: Harry Kessler.

Rodin copia la natura, fragment a fragment. Jo no ho faria mai, això. Ell creu que és la natura qui li dóna la vida. Però no és pas així com va la cosa, és ell mateix qui l'hi posa, és la fuga que hi ha en ell i que ell fa entrar en la seva escultura; si no fos així, tothom faria *Rodins*. Ara bé, cal que cada artista es recolzi en alguna cosa. Ell ho fa en la natura. A mi el que m'interessen són les idees generals.» Kessler: «ho pensa en el sentit platònic de formes generals típiques.»

Només amb el que portem dit fins ara, crec que queda prou clar el paper decisiu que tenia Kessler en l'evolució de Maillol: per una banda, fent-li encàrrecs com ningú no li havia fet fins aquell moment —que van permetre-li sortir de l'estat de misèria en què havia viscut fins aleshores—, i per l'altra estimulant-lo i ajudant-lo a créixer com a artista en el moment en què més ho necessitava. No oblidem que són els anys en què es pot lliurar en cos i ànima a les seves primeres obres monumentals: a més de la *Mediterrània* (1902-1905) i *El Desig* (1904), fa *L'acció encadenada* (1905), *La nit* (1907-1909) i *Pomona* (1908-1910), el seu primer quintet d'escultures monumentals amb què estava a punt de consolidar-se com l'escultor més decisiu del seu temps.

El 2 d'agost de 1907 a Marly torna a sortir la qüestió del viatge a Grècia. Kessler: «Un vi del país i un bon àpat senzill posen Maillol de bon humor [...] Fem plans per al nostre viatge a Grècia.» Mentre el comte parla de Grècia, Maillol evoca els seus habitants i artistes: «Hi ha un nom que em sobta que no aparegui mai: Peoni. És ell, sens dubte, qui va ser el mestre de Fídies. Mireu-vos les figures del temple de Zeus a Olímpia; n'hi ha que Fídies no ha fet més que copiar.» Dels artistes grecs en general, l'escultor afirma: «Es veu que aquesta gent eren feliços.» Alguns dies després, el 22 del mateix mes, el dietari de Kessler consigna una altra conversa ben reveladora dels propòsits de Maillol: «He demanat a Denis què és això del *modelat* [...] Rodin en parla sempre, però no ho entenc. En la naturalesa no hi veig pas cap *modelat*, hi veig formes, formes que puc agafar amb les meves mans. El que vull fer és donar aquestes formes que tant m'agraden. Evidentment, a l' hora de treballar em valc de perfils, plans, gruixos, però això només m'affecta a mi: el que vull mostrar és la forma. Un escultor és un home enamorat de les formes [...] Per a mi l'ideal és treballar quinze dies en un braç i que després tot sigui simple, que no es vegi com s'ha fet, ni plans, ni *modelat*, només la forma bella com en la naturalesa. Vet aquí el que és grec [...] És per això que Cézanne deia: jo no modelo, modulo, a fi d'establir bé la diferència... I, per damunt de les formes, encara hi ha l'arquitectura, que reuneix les formes. L'arquitectura encara és més fonamen-

tal que les formes.» L'endemà ho rebla amb un parell de comentaris ben eloquents: «Els grecs han hagut de dedicar una feina increïble a tot el que van fer; el temps no comptava per a ells; és per això que van fer coses tan belles. El dia que trobi l'escultura somiada, m'hi quedaré deu anys al damunt.» I a propòsit d'un buda que Rodin té al jardí de casa seva, diu: «Vet aquí l'escultura que m'agrada més; és un art que està més enllà de la humanitat, d'una gravetat, d'una serenitat que us eleva fins a allò que és diví. Però, ja que m'he trobat treballant a partir d'allò que és natural, és que havia de ser així. Sóc un escultor que fa nus davant del Mediterrani.»

L'esperat viatge finalment es produceix: Maillol i Kessler s'embarquen a Marsella el 25 d'abril de 1908 en direcció al Pireu fent escala a Nàpols (visiten Pompeia) i a Sicília (desembarquen a Messina per anar a Taormina, que agrada especialment a Maillol: «si el destí m'és propici, és aquí on m'agradaria passar tot un hivern amb la meva dona»). Durarà fins al 3 de juny. Són setmanes mogudes i intenses, de les quals tenim tres reports o visions: la del dietari de Maillol, sense a penes cap data (que es publica ara per primer cop en l'original francès i alhora en traducció catalana de Miquel Desclot); la del dietari de Harry Kessler, amb dates — i del tot complementari del de Maillol — (encara inèdit en alemany, els extractes del qual han estat traduïts per Clara Formosa), i per últim un tríptic de Hofmannsthal titulat *Instants de Grècia*, format per «El monestir de Sant Lluc» (1908), «El viatger» (1912) i «Les estàtues» (1914), aplegat i publicat per



Àpat de Pasqua a Dafni. Foto: Harry Kessler.



Maillol al santuari d'Eleusis. Foto: Harry Kessler.

curiosos com significatius). Aquest viatge, tot s'ha de dir, només el van compartir tots tres uns pocs dies, com després veurem.

Quatre dies després d'haver embarcat, quan es troben fent el trajecte des de Messina a Taormina, Maillol deixa anar: «No tinc pas la impressió d'haver sortit de casa. L'Etna és com el Canigó. Si haguéssiu vingut a veure'm, estic segur que el meu país us hauria agradat.» Kessler: «Cada arbre i cada flor el remeten a Banyuls. A Banyuls tot era exactament igual de bell.» Maillol: «Tot hi és igual: la llum, l'atmosfera, els colors de la mar... De fet, abans d'anar-me'n vaig dir al meu amic Terrús que, només que hi hagués hagut una sola columna davant del mar, no hauria pas anat a Grècia. Vaig a Grècia per veure estàtues a l'aire lliure. No vaig pas a Grècia per aprendre-hi res, hi vaig per veure estàtues davant del mar.» Aquesta

primer cop a *Die prosaischen Schriften* (1917). Per tal de resseguir, encara que sigui succinctament, el viatge a Grècia, ens remetrem sobretot als dos dietaris esmentats, per tal com els textos de Hofmannsthal pertanyen a tot un altre ordre: de fet, i amb l'excepció del primer, es pot dir que es tracta d'una recreació literària i d'allò més alambinada de certs episodis del viatge comú: gairebé com si es tractés d'un altre viatge, i a fe que el tríptic de Hofmannsthal sembla corresponent a unes altres peripecies (o bé al mateix viatge, però viscut ben altres i amb uns efectes retardats o secundaris tan



Maillol im Apollotempel, Delphi.
13. V. 08. Abend.

Maillol al santuari de Delfos. Foto: Harry Kessler.

afirmació, sorprendent fins a un cert punt per la gran seguretat en ell mateix que traspua, resulta clau per tal de veure amb quin esperit Maillol va anar a Grècia: de tan clares com creu tenir les idees, diguem que «només» hi va per confirmar-les i, de fet, serà ben bé això el que no pararà de fer al llarg de tot el viatge.

A Taormina, tot dinant, Maillol confia a Kessler la gran decepció que ha tingut amb el motlle de guix de la seva escultura anomenada *El ciclista*: «Un creu haver fet alguna cosa que està bé, i quan veus el guix no en queda res. És això el que desespera l'artista [...] M'ha passat el mateix amb el vostre baix relleu [*El Desig*], quan l'he vist al Salon.» Kessler: «la llum n'és responsable.» Maillol: «Evidentment, la llum no era bona. Però penseu en els Antics: els trenquem, en fem motlles un i altre cop, els posem no importa on, i sempre fan un bon paper: no hi ha manera de matar-los. És per això que hem d'atenir-nos a les grans qualitats.» Més enda-

vant és Kessler qui s'embranca en la següent consideració: «Mentre Rodin clou manifestament una època, és ell, Maillol, el germen d'una de nova [...] És per això que tanta gent sent el seu art, contràriament al de Rodin, que és genial però malaltís en un cert sentit, com una cosa sana.» Maillol: «Sí, és això el que voldria. Com que no puc relligar el meu art a res del meu temps, voldria lligar-lo al futur, fer alguna cosa que trobi el seu lloc més endavant. És per això que reflexiono tant abans de començar una escultura: no vull pas fer una cosa qualsevol, sinó alguna cosa sobre la qual m'hi pugui estar molt de temps per tal que tingui un sentit profund. Posar tot el que m'hauria servit per fer vint escultures en una de sola, donar una síntesi de tot el que sento: heus aquí com concebo l'escultura, heus aquí el que he fet en la vostra escultura asseguda [la *Mediterrània*].»

El dijous 30 d'abril arriben al port del Pireu. Maillol: «No he tingut cap sorpresa en veure el port —això s'assembla molt al meu poblet i a Portvendres— però un Port-Vendres desmesuradament engrandit.» Segons Kessler, Maillol no vol visitar l'Acròpolis fins l'endemà i diu tot rient: «S'hi ha d'anar ben reposat i tranquil, com a una comunió.» L'endemà Hofmannsthal arriba a Atenes i de seguida entaulen una animada conversa tot dinant en què es reflecteixen diferències potser insalvables, segons relata Kessler: «Hofmannsthal diu que avui, mentre passava per



Dances populars al Parnàs. Foto: Harry Kessler.



tout va bien de maître Draschek
 baisers à Clotilde et à Banyuls
ΕΠΙΣΤΟΛΙΚΟΝ ΔΕΛΤΑΡΙΟΝ
 Post card - Carte Postale - Postkarte
 Union postale universelle
 cher Clotilde - j'attends
 ta dépêche avec plaisir
 - aucune lettre
 j'ose pas les trouver
 à Athènes - tu penses
 toujours à moi à
 Athènes - cela vaudrait
 m'envoyer une carte
 à Clotilde - je suis
 jamais au juste
 au travail - redoublé mon
 nom me dira si tu
 es arrivée

DELPHES Je reviens dans les Pyrénées
 Les roches Phœdriades
 à la fin du mois

Clotilde Maillol
 Banyuls-sur-mer
 Pyrénées Orientales
 France

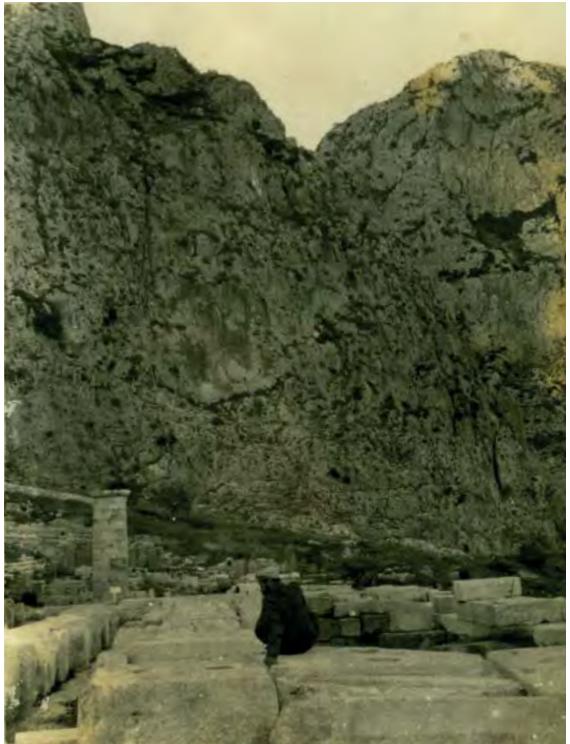
Postal de Delfos enviada per Maillol a la seva esposa.

Corint, ha pensat en allò que Goethe hauria pogut fer perfectament quan s'hagués trobat de sobte davant l'istme: probablement hauria caigut de genolls i hauria besat el terra o alguna cosa semblant. Es pregunta per què nosaltres no sentim la mateixa mena d'emoció tot i el nostre coneixement molt més ric del món grec. Jo: «Amic meu, però si jo sento més o menys el mateix.» Maillol: «Jo també hauria volgut agenollar-me i besar el terra en tocar el sòl grec; és com si de sobte ens acostessim a una dona llargament cobejada: un no sap què seria capaç de fer.» Hofmannsthal està ben persuadit que tenim raó, però per estimar alguna cosa cal saber abans *què* s'estima i resulta que ell l'ha perdut, aquest *què* dels grecs, el contingut: allò grec ja no és res palpable per a ell. Què és doncs per a nosaltres, per què estimem tant Grècia? Maillol contesta: «Doncs és ben senzill: és el lloc del món on s'ha creat tot el que m'agrada; i per això mateix no he pogut impedir sentir-me emocionat quan he vist l'Acròpolis, on es troben aquestes figures de l'Erectèon que són les estàtues més belles que s'hagin fet mai.»

El dilluns 4 de maig van a l'Acròpolis. Maillol: «pugem els graons fets per a cames de gegant — travesssem els propileus en silenci — estem en espera d'una emoció més forta — a la fi hi ha el Partenó quedem muts — silenci religiós com que no podem estar gaire temps sense dir res diem: que n'és de bonic! i continuem cap al temple el contemple de tots costats aquesta meravella — estic profundament trasbalsat no escriuré ara el que he sentit — seria inútil — però puc dir al meu torn el que ha estat dit i redit: que aquest temple és l'obra més bella de la humanitat. Passo el matí entre les columnes contemplo el mar — amb l'illa d'Egina — això em recorda talment el meu poble per bé que desmesuradament engrandit — Pot ser que hi hagi a la terra un paisatge més bonic — jo només puc dir que és el més bonic que he vist — al voltant de l'acròpolis el paisatge és immens les belles muntanyes es descabellen amb una gran varietat de formes [...] He tingut amb tot un disgust és que l'erectèon està cobert de bastides [...] Havia fet el viatge per veure les cariàties [...] avui he aconseguit veure-les — confessó que és la més bella de les escultures — aquestes sis noies simplement dretes i immòbils — és el darrer límit de bellesa que la meva ment pot concebre — tornaré aquí cada dia de la meva estada a Atenes.»

Kessler: «Maillol intenta fer un cop d'ull a les Cariàties a través de la bastida, i diu a propòsit seu: «És sever, és viu, és immòbil: jo no veig res per damunt d'elles. Però fixeu-vos com aquestes estàtues són impossibles sense les que hem vist al Museu [les cores arcaiques], són la mateixa estàtua; només els han donat més amplada.» Tots dos s'adrecen cap al Partenó. Durant el camí, Maillol palpa aquí i

allà una de les columnes del Partenó que hi ha per terra: «Són com natges de dona. És veritat, toqueu-la: escalfada pel sol, és ben bé com carn.» Més tard, al Partenó, diu: «Aquestes columnes són com dones; un aniria al llit amb elles. En aquest país no hi ha necessitat de dones: ja tenen les columnes.» Només a tall d'exemple de



Maillol al santuari de Delfos. Foto: Harry Kessler.

l'enorme contrast de percepció de Maillol i Kessler amb Hofmannsthal, fixem-nos en el que aquest escriu anys després a «Les estàtues» (1914), el tercer text del tríptic *Instants de Grècia* sobre aquest viatge: «Aquí hi havia les excavacions de l'Àgora, aquí hi havia Pnyx, aquí hi havia el cim dels oradors, aquí la tribuna; aquí els vestigis de les seves cases, les seves premses de vi, aquí hi havia els seus monuments sepulcrals al llarg de la via d'Eleusis. Això havia estat Atenes. Atenes. Així havia estat aquesta Grècia, aquesta antiga Grècia. Em va envair un sentiment de desil·lusió. Em vaig asseure sobre una de les ruïnes amuntegades per terra i que semblaven esperar la nit eterna.

[...] Em vaig asseure sobre una d'aquelles ruïnes i vaig donar l'esquena a la columna. Aquests grecs, em preguntava, on són? Vaig provar de recordar, però només em vaig recordar de records, com quan els miralls es reflecteixen l'un a l'altre, sense fi. Planaven cap a mi noms, figures; es superposaven uns i altres sense cap belleza, com si jo els dissolgués en un fum verdós, en el qual es consumien. [...] Perquè feia tant que havien marxat, per això els odiava, i perquè havien marxat tan de pressa. El seu parell de segles, el miserable lapse de temps més enllà de l'abisme immens; la seva història, aquell garbuix de faules, falsedats, xafarderies, traïcions, temors, enveges, paraules; la vanagloria eterna en tot això, la por eterna en tot això, la ràpida desaparició. Ja no quedava res quan encara creien que existien!» És un

text certament brillant i revelador d'una enorme decepció, però que per això mateix en res no sembla correspondre al mateix periple que estaven fent els seus dos companys de viatge.²

Havent dinat tots tres se'n van cap a Eleusis en cotxe, i, després de visitar els mosaics bizantins del monestir ortodox de Dafni («cap pintura no val l'efecte d'aquests mosaics: per què s'ha abandonat aquest gènere que té tots els mèrits del fresc?», escriu Maillol al seu dietari), són convidats a un concorregut àpat campestre —el del xai rostit de Pasqua— que farà les delícies de l'escultor («aquesta escena en un racó perdut al mig d'un bosc de pins m'ha commòs extraordinàriament i penso en l'*Odissea* que vaig rellegir de Marsella a Atenes, etapa que no oblidaré mai»), però bastant menys les de Hofmannsthal. Arriben a Eleusis i visiten el temple i el museu («la peça més bonica és una estàtua de Demèter absolutament semblant a les cariatides de l'Erectèon encara que amb menys mesura i ritme», escriurà Maillol). Un cop tornats a Atenes, esclata la primera crisi de Hofmannsthal, tot just tres dies després d'haver arribat a Grècia. Kessler escriu: «No creu que es quedí gaire temps. Mai no havia desitjat tant marxar d'enllot com d'aquí [...] Potser no aguenta anar contínuament amunt i avall al costat d'un artista plàstic, que aquí se sent del tot en el seu element, mentre que ell, per dir-ho així, continuava sent un *outsider*. No haig d'oblidar tampoc la seva relació tan precària amb les arts plàstiques. I ara es troba aquí amb dos homes, dels quals un és artista i l'altre del tot pres pels seus interessos artístics.»

Com han convingut el dia abans, l'endemà, 5 de maig, Kessler i Hofmannsthal van a banyar-se a la platja de Faleró. Kessler: «Durant el camí, comença altra vegada amb el mateix tema d'ahir el vespre: que te-



Santuari de Delfos. Foto: Harry Kessler.



El curos Kleobis. Museu de Delfos. Foto: Harry Kessler.

on reflecteix aquesta experiència). Mentrestant Maillol es queda sol i feliç a Delfos: «paisatge grandios — se sent la caiguda de l'aigua de la font Castàlia fressa rara a Grècia — tinc aquí entre les ruïnes la joia de veure per fi el que havia vingut a buscar una estàtua a l'aire lliure — però ai las completament mutilada — és igual la veig tota banyada de llum l'ombra aquí no existeix — l'aire és tan límpid que l'ombra és tan lluminosa com la llum [...] ara comprenç per què algunes vegades van haver d'enfondir els plecs de les robes tan fortament en aquesta estàtua [...] vet aquí un poble que ha sabut viure — que ben organitzat estava tot aquí — tot és a prop tot es toca no havien de fer ni dos passos després de banyar-se a la font Castàlia per anar al temple d'apol·lo — d'allà al teatre o a l'estadi i tot estava bé el temple les estàtues — les muntanyes el poble vivia content com té l'aparença de viure avui que ja no té ni els seus déus ni els seus temples ni les seves estàtues li queda la font i la flauta i el treball calmós.»

nia tota la raó, el motiu principal pel qual es sentia tan infeliç, era precisament la llengua. No em puc ni imaginar què significa la llengua per al poeta. És com la pell del seu ésser; prendre-li la llengua, és com prendre-li gairebé tot (...) Ara li agafa la mania de parlar-se de sobte a si mateix en francès. Li dic que ho trobo en part tràgic i en part còmic, però com que Maillol no parla alemany, què pot fer sinó anar-se'n, tal com ho va decidir ahir?»³

El 6 de maig els tres viatgers arriben a Delfos. Al cap d'uns dies Kessler i Hofmannsthal marxen pel seu compte a fer una excursió a cavall que els durà fins al monestir de Sant Lluc (així es diu el primer text que l'autor vienes va escriure sobre Grècia,

Després li parlen d'unes danses al Parnàs i se n'hi va muntat en un ase rebec que es complau a vorejar els penya-segats. Un cop allà, queda encantat: «Els balladors i les balladores inicien un pas molt lent a penes visible tota la dansa consisteix en el ritme — dansa religiosa — és molt emocionant — sento la veritat d'aquesta dansa d'aquesta música molt ritmada- una esgarrifança em recorre tot el cos — he vist passar la bellesa talment com em commou la lectura d'Homer o d'algun altre gran poeta. Prou m'explico per què aquesta dansa és la dansa dels vells del meu poble — els grecs tenien una gran població prop poc més avall de la frontera, Empúries [empòrion] i els nostres pares eren indubtablement grecs — d'altra banda en tot l'Empordà es ballen les (Sardanes) que no són altra cosa que la dansa grega a penes modificada — només que a Espanya les balladores dones es barregen amb els balladors homes mentre que aquí les balladores dones van a part ballen entre elles i els homes entre ells.»

Fa catorze dies que es van embarcar a Marsella, i Maillol escriu al seu quadern: «Quantes coses que he vist ja quantes terres admirables he visitat sense mai ni un moment de decepció — tenim la intenció d'anar a l'Olimp — de tornar a Atenes i d'arribar a França a final del mes de maig.» Ara, però, s'asseu sobre un gros bloc de pòrfir i té davant seu l'única estàtua de marbre que han deixat a fora: «Aquest bloc mutilat on no hi queden sinó uns quants bells plecs em fa més goig que totes les coses boniques del museu — per què? — perquè és al seu propi entorn és a fora és a l'aire lliure — a l'aire que no fa ombra sinó a les escletxes més profundes — quina dèria de posar-ho tot dins els museus on t'avorreixes on ho veus malament on ets sotjat pels vigilants. aquí m'hi estaré tant com em plagui puc espe-

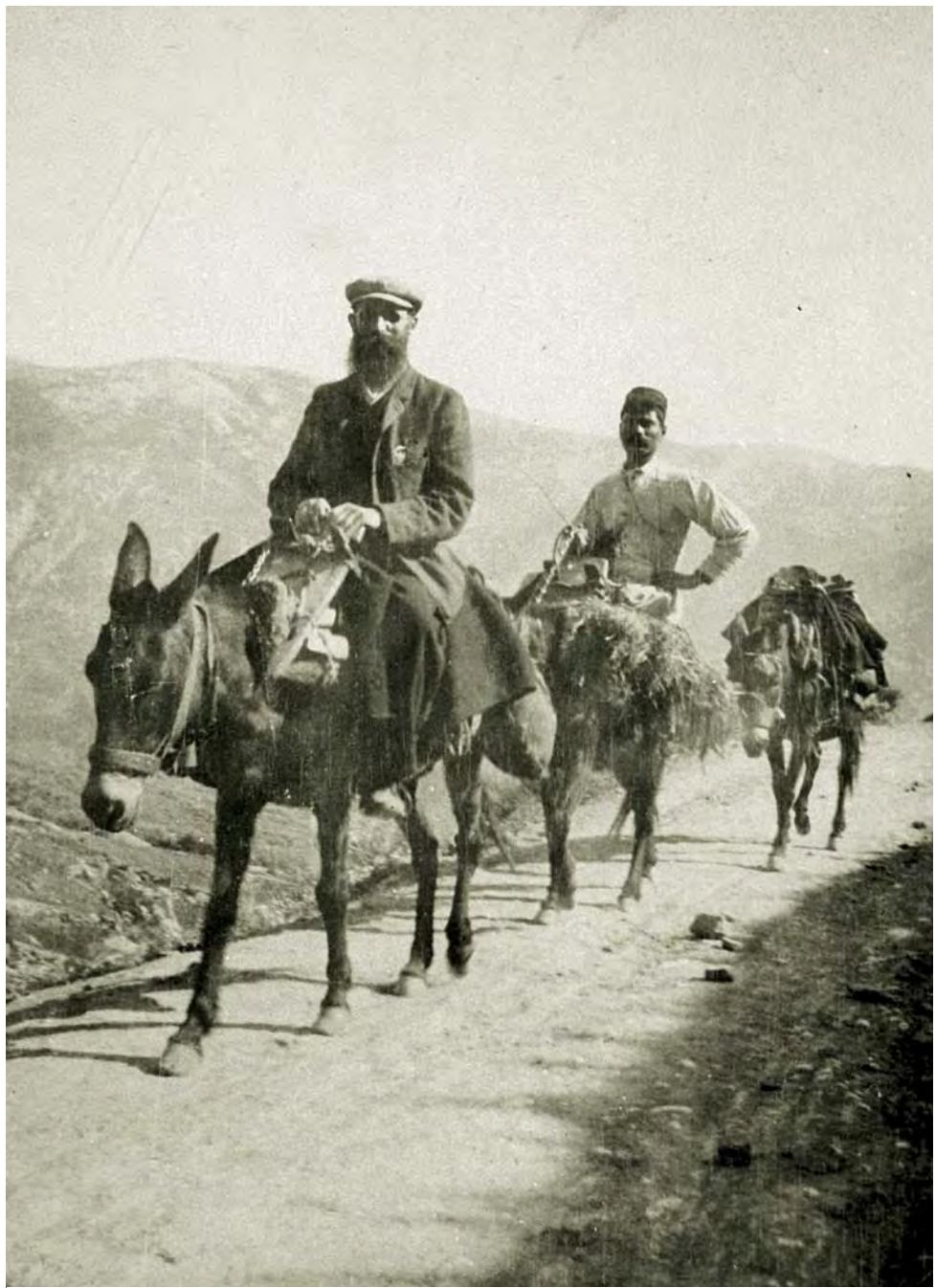


Les Thiades. Foto: Museu de Delfos.

rar la nit puc ajeure-m'hi als peus — si vull la puc abraçar [...] Les ruïnes en aquest [món] són un veritable jardí.»

Aquests dies que passa sol a Delfos, Maillol passeja per la Via Sacra, el pòrtic dels Atenesos, el temple d'Atenea Niké o l'estadi del santuari; bada, cull flors, sol anar a la font de Castàlia, fa algun dibuix i sobretot busca l'ombra d'una o altra oli-вера: fa un sol que estabornex, segons que ens diu. Però també visita el museu i queda ullprès per les tres Thiades o cariatides de la columna vegetal: «una escultura d'una finor incomparable les dones són generosament esculpides i constitueixen un conjunt esvelt francament atractiu.» Per contra, l'escultura més famosa i preuada del museu de Delfos —l'*Auriga*— el decep i s'esplaia en els motius de la seva decepció: «En general es valora molt aquesta estàtua — jo confesso que mai no m'ha produït una impressió agradable l'home és encarcarat i aquest encarcarament no té relació amb les estàtues arcaiques del museu de l'Acròpolis que en el seu encarcarament figurat són tan vives i la gràcia de les seves draperies és indiscutible i el ritme desconcertant per a qui sigui que en el futur vulgui assajar aquest gènere — l'auriga manca a parer meu d'aquesta harmonia en les formes de les siluetes — no em procura tampoc el plaer que procura l'observació de la natura [...] l'estàtua és morta em fa pensar en les estàtues Espanyoles que tenen ulls pestanyes i cabells autèntics — l'execució dels braços i dels peus és molt sòlida a desgrat de la cura amb què és tractada no em sedueix gens — després d'això contemplo una bella estàtua imitada dels Egipcis i allà m'hi sento profundament trasbalsat — allà la grandesa és evident l'amplitud de les formes és d'un déu — l'art ha triomfat del tot.»

El 12 de maig al vespre torna de l'excursió al monestir de Sant Lluc el comte Kessler i es troba un Maillol animós i amb ganas de conversa: «Les coses s'han de veure al seu lloc. Així, la *Venus* de Milos a París té l'aire d'una cosa terrible, espanta per la seva grandària. Però quan un se la imagina aquí, a prop d'aquest rocam, gairebé sembla una cosa graciosa, íntima, com les pageses d'aquí.» Incís del comte: «Les pageses el tenen ben encantat. En elles retroba l'art grec antic.» Maillol: «Avui he vist tres segadores que eren clavades a les tres noies del baix relleu que he dibuixat: els grecs no han fet més que copiar el que tenien davant dels ulls.» L'endemà se'n van tots dos al museu i Maillol el porta fins a un parell de *kouroi* que possiblement representen Kleobis i Biton. Exclama: «Això és escultura! Vet aquí el que per a mi és l'escultura!» Mostra el braç esquerre: «Aquest dibuix fantàstic que es veu per tot arreu; i ni un sol forat enllloc! Mireu aquests ronyons,



Maillol de retorn de Delfos, als peus del Parnàs. Foto: Harry Kessler.



Maillol al temple de Zeus a Olímpia. Foto: Harry Kessler.

aquestes natges, aquests cabells. És ros, és lluminós; a fora havien de ser enlluernadores. I aquesta potència del pit, és homèrica. Gauguin hauria plorat de joia si hagués vist això [...] Però el que tenen de més bo en aquest museu són les tres dones de la columna: és una obra mestra. La troballa de l'artista és haver fet amb unes formes generoses unes dones esveltes.»

Abans d'anar-se'n cap a Olímpia, Maillol s'acomiada de Delfos: «estic content d'haver vist les ruïnes de Delfos — el santuari de Grècia — un veritable tresor — n'hi ha prou d'haver-se passejat uns dies amb atenció entre el que resta de monuments — de petits monuments — per fer-se una idea de l'amor dels grecs per l'art — qualsevol ocasió era bona per enviar a Delfos una estàtua per construir un petit temple per col·locar un trespeus daurat damunt una columna — tots els pobles de Grècia havien enviat la seva ofrena al peu d'aquest rocam.» De Delfos se'n van — com a l'anada— en ase cap a Itea, i allí embarquen fins a Patres. Arriben a Olímpia l'endemà al vespre. Ens diu Maillol al seu quadern: «sempre havia sentit dir que Grècia és un país sec i àrid jo afirmo que de Patres a Olímpia tot és verd a estones es troben vistes de la Provença masos els xiprers les oliveres tota la fauna del midi — Olímpia és molt agradable — una vall ben rodona envoltada de turons en forma de mamellons punxeguts o arrodonits amb arbres plantats a la manera d'un decorat italià [...] el conjunt és íntim i petit cosa que em canvia les grans perspectives de Delfos i d'Atenes i em reposa una mica. El museu és al costat de l'hotel només quatre passos i entro per rebre la commoció més forta que l'escultura m'hagi fet sentir [...] comunico les meves impressions al comte Kessler.»

Diu Kessler al seu dietari, sense el testimoni del qual ens hauríem perdut moltes de les reaccions més immediates, sucoses i reveladores del seu company de viatge: «Maillol s'avança cap al museu; jo hi arribo al cap d'una estona. Es troba a la sala dels frontons i sembla parlar a contracor: «El primer aspecte és espantós. És més gran del que em pensava. I és una autèntica batalla [el frontó dels làpites, temple de Zeus] això ja no és la tranquil·litat dels grecs. És diferent de tot el que hem conegit de l'art grec fins aquí.» El comte se'n va cap a les altres sales per deixar l'escultor sol. Al cap d'una hora, torna al seu costat. Maillol: «Em sento completament atordit. No havia vist mai res de semblant. Aquesta escultura em destorata. Estic com estabornit. Em caldrien anys per a aclarir-me. Després us diré algunes observacions.» Maillol estira Kessler cap al racó de la dreta de la sala, des d'on es pot veure el frontó oest [temple de Zeus] i l'*Hermes* de Praxíteles: «Primer mireu l'*Hermes*, i després, de pressa, mireu tota sencera la Victòria [la *Niké* de

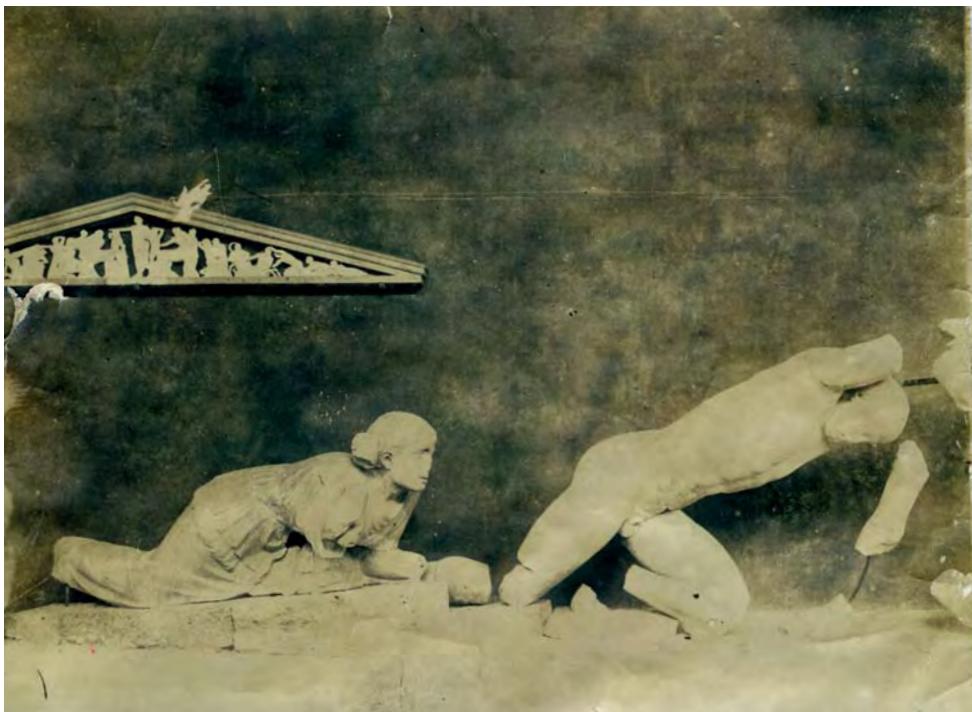
Peoni], i les tres primeres figures del temple [del frontó oest]... No veieu res? És claríssim, aquí hi ha l'ombra [l'*Hermes*] i allà la llum, aquí l'infern i allà el para-dís!... Aquest [Praxíteles] és l'home que ha copiat la natura sense pensar, i tot l'art del qual es troba en els dits, mentre que aquest art d'aquí [frontó] es troba tot aquí (picant-se al front), tot cervell.»⁴ Es tomba: «Mireu aquesta allau de formes [frontó dels làpites], com totes lliguen, cap no contradiu l'altra i sempre són belles. I que no em diguin que no són a prop de la natura: són motlles extrets d'allò que és natural. Toqueu això [el bust nu de la dona estirada al frontó dels làpites], sembla un ventre autèntic de dona. Sentim el mateix plaer que si toquéssim el pit d'una noia. I no pretenien buscar efectes il·lusoris, com els moderns [...] Aquí és com en la natura: no hi ha accents, tot és llis: tot llisca com en la vida. La vida, la vida potent: és això el que em deixa bocabadat. Fins n'hi ha massa, sembla que esclati.»

L'endemà, durant l'esmorzar, Kessler compara l'*Hermes* amb un Renoir, sobretot pel que fa a la seva carn tendra i càlida, però Maillol un cop més és concloent: «No, no és com Renoir, perquè Renoir ens dóna una síntesi, mentre que en l'*Hermes* és justament el que hi falta. Renoir no és que copii la pell sinó que fa una noia. Encaixa que només estampi tres cops de pinzell damunt la tela, tenim la dona, mentre que Praxíteles no ha fet cap home... No, ni un home efeminat: no ha fet més que detalls [...] Ha començat per fer la pell, però ha oblidat el caràcter, els grans aspectes de la natura: només veu el detall, el detall li nega les grans línies. Quan et poses davant seu, et preguntes què és, no veus res. Hi ha habilitat, un art decadent, tot i que si el poso al costat d'una escultura moderna evidentment diré que es tracta d'una obra mestra. Però els altres [els artistes del frontó], quan fan una dona és una dona, i si fan un home és un home: els grans aspectes hi són. En ells hi ha la vida, i aquí [Praxíteles] hi ha la mort.»

L'endemà, diumenge 17 de maig, cadascú va al museu per la seva banda. Mentre el comte està davant del noi ajupit de la dreta del frontó de Zeus, Maillol s'acosta: «És el fragment d'escultura més bell que hi ha aquí; no en coneix cap de més bell en escultura, o cap que ho sigui tant.» Kessler: «tanmateix és extremadament simple.» Maillol: «Sí, no han pas buscat tres peus al gat aquesta gent, com els moderns: és simple, com la natura. Quan Rodin hi posa cent mil facetes, no és en la natura que les ha trobat. Però aquí estem davant d'un motlle del natural, és ben bé la natura mateixa. Ells no pretenien pas sorprendre el món, com passa amb els artistes des del Renaixement.» Kessler: «Els grecs simplement han esculpit el nu, perquè els semblava una cosa simple i natural, mentre que nosaltres el sentim, per



Maillol al Museu d'Olímpia. Foto: Harry Kessler.



Escultures del frontó del temple de Zeus. Museu d'Olímpia. Foto: Harry Kessler.

culpa d'una religió contranatura, com una cosa extraordinària, com una excepció, com una cosa gairebé contranatura, com una mena d'oposició patètica a la realitat. El mateix Rodin el veu a través d'un estat d'esperit romàntico-revolucionari. Fins i tot per a Rodin el nu era una mena de repte.» Maillol: «Sí, això mateix. Rodin va dir: «Els antics vivien en la natura com un peix a l'aigua, mentre que nosaltres, quan ens la volem apropiar, abans l'hem de desentranyar.» Mireu, Rodin, quan vol fer una dona nua, abans l'ha de desentranyar, o altrament no la sent. És per això que, quan veig un Rodin, l'admiro però no l'estimo. De fet, quan començava a fer escultura i Bourdelle encara no em tenia mania, es veu que va dir-li a Rodin que hi havia un artista [Maillol] que feia una escultura naïf. Rodin li va respondre: «És impossible; en el nostre temps no hi pot haver cap escultor naïf.» Kessler comenta que «ell, Maillol, sí que és ben naïf amb el nu» i Maillol respon: «Sí, és exactament així: davant la natura, encara prefereixo ser beneit que savi. Vull ser un començament i no pas un final: obrir el segle; si tinc un paper en l'art, és aquest. I, fins i tot als joves artistes, els convé més ser beneits que savis. Enten-

guem-nos: vull dir fer com Maurice Denis, posar-se davant la natura i dibuixar tantament un peu tal com el veiem, un petit contorn, i l'endemà provar de fer-ho millor. Així un hi arriba lentament, i un no fa sinó el que ha comprès. Però després del Renaixement els joves artistes volen tots començar per ser Fídies... Volen fer com Miquel Àngel, unes ròtules espaterrants, Ciència! Són Miquel Àngel i Leonardo qui els ha perdut. Però Miquel Àngel era un final, com Fídies; avui ens cal tornar a començar l'ascensió, com ho han fets els grecs després dels egipcis, i els artistes del Renaixement després dels grecs.» Kessler el deixa sol durant un cert temps i després es retroben davant del nu d'un lluitador encorbat cap endavant del frontó dels làpites [temple de Zeus]. Maillol opina: «Miquel Àngel no ha fet mai res tan gran com això. *L'esclau encadenat* al seu costat és escarransit. Poseu-vos-hi com vulgueu, de genolls o de puntetes, el dibuix és generós pertot, no hi ha ni un sol defalliment en la línia, se segueix fàcilment sempre, es comprèn de seguida; mentre que, seguint Miquel Àngel, un es destrossa... I toqueu aquestes natges [del lluitador], sentiu l'os, i com aquí hi ha carn; certament és menys dur,



El Diadumen i el Dorífor de Policlet. Foto: Harry Kessler.



Maillol amb un model a Faleró, Atenes. Foto: Harry Kessler.

oliveres.» L'escultor està captivat pels camps conreats: «Veure aquest racó em tranquil·litza; m'agrada molt: la gran natura al final us cansa.» Observant alguns efectes del clar de lluna, li diu: «Quan s'és jove, són la primera cosa que aprenem de la natura: els efectes.» Kessler: «Està clar que pensa en el seu cas.» Maillol: «La segona, els accents, com Rodin. La tercera, la natura calma, sense accents, com els mestres de les escultures dels frontons d'aquí», i Kessler afegeix: «i ara ell mateix.»

Pel que fa als dies d'Olímpia, hi ha una gran desproporció entre les notes del dietari de Maillol —tan breus com telegràfiques o a penes esbossades— i les de Kessler, com sempre molt més exhaustives i detallades: és, doncs, gràcies a la cura amb què aquest transcrivia els comentaris de l'escultor de Banyuls, que hem pogut coneixer totes les reflexions que li va suscitar Olímpia, on va rebre «la commoció més forta que l'es-

mentre que ens atura la duresa de l'os. Canvia de plans pertot; no és pas geomètric com en els egipcis: és la natura mateixa, el motlle al natural... I la composició, tan diferent de l'execució! Car el difícil per a l'artista és inventar les seves figures, trobar les seves línies. Aquí ho seguiu tot: ni una sola línia que no porti enllloc. No s'arriba ni a entendre, com s'ho han fet per posar tot això junts... Sí, encara ho trobo més bell del que m'esperava, més gran. He après alguna cosa, crec. No he vingut per aprendre, però hauré après més que si hagués vingut per això.» Després de sopar, el comte baixa amb Maillol «cap a l'Alfeu al clar de lluna a través de camps de blat i

cultura [li] hagi fet sentir». L'endemà, dilluns 18 de maig, se'n van cap a Patres i, un cop arribats, Maillol es posa a dibuixar febrilment. Kessler li demana què està fent: «Acabo de veure un noi amb les cames nues, que m'ha donat de seguida la idea d'una estàtua que m'agradaria fer: una cosa esvelta i fina amb les cames afusades.» Maillol li mostra també un dibuix d'una noia asseguda damunt d'una pedra: «La idea d'una escultura, és a dir, les proporcions, un acord de masses.»

El dimecres 20 de maig ja es troben de nou a Atenes, on tornen a anar al museu. Maillol s'atura davant dels motlles del *Dorífor*, de Policlet, i de l'*Hermes*. Mentre es gira de l'*Hermes* al *Dorífor*, diu: «Aquest és un home, és algú, és arquitectura, les cames l'aguanten, mentre que aquestes (les de l'*Hermes*), fixeu-vos com les línies es trenquen als genolls.» Després, comparant-lo amb l'Apol·lo de l'Òmfalos: «Aquest ha estat fet amorosament, no ha buscat l'arquitectura, se sent que ha buscat la pell. Ha seguit la natura, com jo en l'estàtua del jove Colin [*El ciclista*]: és la natura qui li ha donat les seves línies, mentre que Policlet no ha pas trobat el seu model en la natura, és un home que ha fet ell mateix. A més veieu com, instintivament, aquí ens acostem per veure la pell, mentre que davant del Policlet ens hem allunyat per gaudir del conjunt.»

L'endemà, dijous 21 de maig, passa tot el matí a l'Acròpolis, i la tarda al Museu Nacional, assegut davant de l'Apol·lo de l'Òmfalos: «És una obra voluptuosa; un hi dormiria, com amb una dona. Mentre que el *Diadumen* [Policlet] és un home; ningú no pensaria a acaronar-lo. És això el que m'ha sorprès en els Apol·los arcaics, que els grecs havien trobat la idea general de l'home, les línies que l'expressen [...] En l'Apol·lo de l'Òmfalos, la idea general flaqueja una mica: l'artista hi ha afegit això [els flancs], per tal d'estar més a prop de la natura, ha accentuat un moviment lateral del tors; ja no té la forma d'un gerro. En canvi, Policlet ha retrobat la idea general: el *Dorífor* o



L'Apol·lo de l'Òmfalos. Foto: Museu Nacional d'Atenes.

el *Diadumen* expressen altre cop l'home: d'una manera diferent que els Apol·los arcaics, però malgrat tot es tracta del mateix, hi ha una idea general.»

Dissabte 23 de maig Kessler i Maillol passen el matí a la platja de Faleró, l'antic port d'Atenes fins al segle v a.C, i l'escultor dibuixa —escriu el seu company de viatge— febrilment els nois que es banyen despullats: «A França, enllloc es veuen nois amb aquest aire: nerviüt, generós, sòlid. Els grecs no han fet més que copiar la natura. Amb aquests models no m'estranya que hagin estat grans escultors.» Maillol s'engresca i fa demanar a Kessler si un dels adolescents estaria disposat a posar per a una escultura («ho deu dir mig en broma —escriu Kessler—, tal com tenim previst marxar demà»). Però quan, després de llargues deliberacions amb els seus companys, el xicot els diu que sí, llavors tots dos decideixen ajornar el retorn vuit dies amb l'objectiu que Maillol pugui treballar. L'endemà el xicot no apareix, però Maillol se'n va a la platja a dibuixar altres nois que es banyen. El quadern és ple de dibuixos: «Són estudis de proporcions. Això és probable que no us digui res, però per a l'artista és el tot.»

Dilluns 25 de maig Kessler se'n va a buscar el xicot a Kal·lithea; finalment el troba, i ell li promet que la mateixa tarda sí que anirà a posar. Mentrestant el propietari de l'hotel ha acordat amb Maillol d'acondicionar com a taller —amb taula, cadires i paravent inclòs— un racó isolat i ombrejat del jardí, on més tard ha estat treballant durant unes quantes hores, alhora que Kessler feia fotos de la sessió. L'endemà prossegueix la feina, però —ens diu Kessler— «entra en la fase d'insatisfacció amb el model» i voldria acomiadar-lo. Kessler li porta les fotografies del dia anterior: «Veieu, en les fotos passa el mateix: sembla llargarut i gros com un botifarró. Mai no hauria cregut veure el *Dorífor*, si hagués estat així al mar.» El comte li fa notar que «en les fotografies fetes al mar, és talment una escultura.» Maillol li respon: «Sí, ja és ben extraordinària la natura. Allà baix, bé donava la idea del *Dorífor*, però aquí és un jovenet tot rodanxó, i malgrat tot són les mateixes formes. Però els models mai no són la mateixa cosa quan els fem anar a casa nostra. És per això que més ens val dibuixar el model allà on l'hem vist, dibuixarlo durant quinze dies, fer centenars de dibuixos, fixar gruixos, proporcions, i aixecar l'escultura a partir dels dibuixos.»

Divendres 29 de maig Maillol cita Angelos —el noi que li fa de model— a la platja i li demana de moure's per l'aigua. Recupera el bon humor: «És aquí on hauria d'haver fet l'escultura. Si torno, hauré de fer-lo posar al mar.» I és que, segons Kessler, Maillol «pensa seriosament a tornar per veure els nombrosos i bells nus



Nois a la platja de Faleró, Atenes. Foto: Harry Kessler.



Noi a la platja de Faleró, Atenes.
Quadern de dibuixos de Maillol,
1908.

que cada dia es veuen a la platja i que li poden servir de model.» Fa una dotzena de dibuixos en diferents posicions fins que el noi agafa fred: «Amb això, les vostres fotografies, l'*Apollo* [de l'*Òmfalos*] i el *Dorífor*, faré un estudi que em servirà per al noi cap al qual em dirigeixo.» Kessler li demana: «Un estudi de què? De proporcions, de gruixos?» Maillol assenteix i compara aquests nois amb les estàtues: «Els grecs feien el que veien, això és tot. És per això que, els qui s'encaparen a fer art grec a França amb models francesos, mai no arriben a fer res de bo. Els grecs van aconseguir extreure una arquitectura de la natura; nosaltres hauríem de fer el mateix amb el que veiem al nostre país.»

Diumenge 31 de maig, cadascú puja per la seva banda a l'Acròpolis i després dinen plegats. Escriu Maillol: «el sol ha reaparegut — vent fort — pols encegadora — m'assec a l'ombra davant el petit temple de la victòria en dibuixó encara algunes figuretes del fris mutilat — cap personatge no té cap ni braços — aquest temple petitó damunt un precipici ressalta sobre el camp assolellat — és més agradable de veure'l en temps gris — l'esclat del marbre feia mal als ulls a ple sol — però els plecs



L'Acròpolis. Pintura a l'oli de Maillol, 1908.

de la roba de les figures semblen fets per al sol — em costa d'abandonar l'acròpolis — us haig de dir adéu — Partenó — propileus — erectèon — cariatides que em sembla el cim més alt on pugui arribar l'escultura — us dic adéu — però no per a sempre espero — me'n vaig però com que tinc intenció de tornar la meva recança és menys forta.»

Mentre dinen Maillol diu: «Sí, és el lloc més diví de la terra, justament perquè no s'han volgut separar de la natura, com els gòtics. Els grecs van inventar aquesta bella llegenda d'Anteu que recobrava forces cada vegada que tocava la terra.» Kessler esmenta l'orientalisme grec primitiu i Maillol continua: «Delacroix, que era un home perspicà, va dir: "Els grecs eren com els holandesos: no han fet sinó el que han vist. Han vist les noies pel carrer, els joves banyant-se, i ho han fet." És el que tracto de fer al meu país. Veig les dones joves pels carrers i miro d'extreure'n el caràcter.»

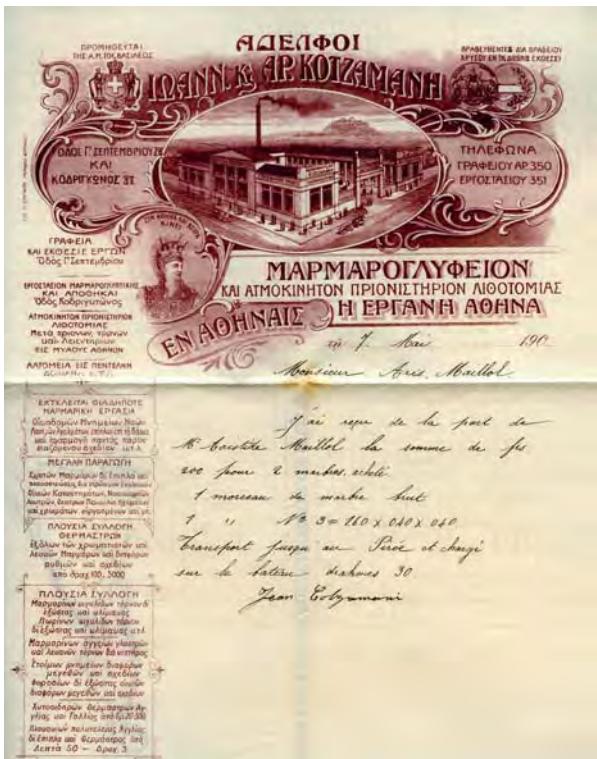
El dilluns 1 de juny s'embarquen al Pireu en direcció a Messina. L'endemà passegen fins al Campo Santo i Vil·la Rocca Guelfonia. Dimecres encara van al Museu

Arqueològic de Nàpols, on Maillol admira obres com el *Dorifor* de Policlet («val el viatge. És arquitectura pura... i és un home: sentim que és un home acostumat a guanyar», li dirà a Kessler), els torsos d'Ares i d'Afrodita o el retrat d'Homer, però en canvi, bo i fent sempre gala d'aquest esguard tan personal sobre l'art antic, rebutja obres com el *Narcís*, estàtua de Dionís («és cèlebre perquè no val res»), el *Toro Farnese* o l'*Hèrcules* de Glicó. Després Kessler l'acompanya fins al vaixell que el durà a Marsella i s'acomiadén (Kessler es quedarà uns dies més a Itàlia). Tot tornant, el cotxer del fiacre li diu: «de ben segur que el vostre amic que acabem de deixar és capità de vaixell.» I Kessler anota: «Certament, fa tota la pinta d'un vell marí. Així s'acaba el nostre viatge. No pas massa aviat, ja que compartir el temps amb ell a la llarga no és fàcil: és massa rústec i estret d'espiritu.»



Bust d'Homer, Museu Arqueològic Nacional de Nàpols.
Foto: Harry Kessler.

Del viatge a Grècia Maillol en tornarà a parlar amb un cert detall al llibre de Judith Cladel (*Aristide Maillol. Sa vie, son oeuvre, ses idées*, París, 1937) i, de manera més esparsa i inconnexa, al d'Enric Frère, pòstum (*Conversations de Maillol*, Ginebra, 1956). Tant en un cas com en l'altre, tot i que hagin passat vint-i-cinc anys des d'aquell llunyà viatge a Grècia, Maillol s'hi refereix amb els mateixos termes, arguments i passió, com si encara el tingués ben present a la memòria (i a la retina). Així doncs, molt més que per la perfecció o el miracle de l'escultura clàssica del segle V a.C., queda clara la seva flaca per la robustesa i la gràcia de les escultures del segle VI a.C. És a dir, prefereix de llarg l'art encara primitiu d'Olímpia al del Partenó, i Policlet molt abans que Fídies



Rebut de compra de dos blocs de marbre, Atenes, 1908.

savi és el més artista.» I a propòsit del célebre cànon de Policlet, Maillol serà igualment contundent, per si quedava cap dubte: «El cànon és una regla que varia amb cada artista. Tinc el meu: hi ha proporcions que estan en la natura i que coneix pertinentment. Tothom pot configuir-se un cànon, però no és pas això el que fa una escultura. L'objectiu és trobar un equilibri... No penso en el cànon de Policlet ni en el de cap altre escultor. No penso pas en els Antics, només penso en mi mateix.»

Al sucosíssim llibre de converses del seu amic i deixeble, l'escultor rossellonès Enric Frère (1908-1986), aquest ens parla cap al final d'una col·laboració de Maillol en un número del diari de presoners *L'Équipe*, el d'abril de 1944, en què a més d'unes fotos de l'obra *La muntanya* hi havia un escrit seu sobre l'ofici d'escultor en què acabava —significativament— parlant de Grècia: «Trobant-me a Atenes ja fa alguns anys, estava dibuixant una estàtua anomenada l'Apol·lo de l'Ómfalos: és una obra que magnifica l'estudi de la carn fins a un punt sorprenent, per consegüent lluny

o Praxíteles. Tot referint-se a Olímpia, Maillol dirà a Judith Cladel: «És el més bell que mai he vist, el més bell que hi ha sobre la terra. És un art de síntesi, un art superior a aquest treball de la carn que nosaltres, moderns, busquem. Si jo hagués viscut al segle VI, hauria tingut la sort de poder treballar amb aquesta gent... Fídies és un cim de la intel·ligència; mai més no assolirem aquestes alçades, però prefereixo Olímpia i les korés. Gide ha dit que són com crisàrides. Doncs bé, m'interessa més la crisàlide que la papallona; conté un escreix de misteri. La papallona l'entenem de seguida... Per què explicar-ho tot? És impossible... No sempre el més



Escultura grega al jardí de la casa de Maillol a Marly-le-Roi.
Foto: Harry Kessler.

gant-me a l'harmonia de les formes, al seu equilibri arquitectònic, i que a través d'aquest estudi podria assolir la grandesa. Me n'he sortit, però?» Serveixi aquest bell text datat a Banyuls de la Marenda el 23 de febrer de 1944 —és a dir, tot just uns mesos abans de la seva mort—, un dels pocs que va escriure juntament amb el quadern del viatge a Grècia, com a just colofó de tota una trajectòria i una obra amb què sens dubte va assolir el que s'havia proposat a Grècia el 1908: «Ser un començament i no pas un final: obrir el segle.»

de la grandesa i la majestat de les obres de Fídies. Un cop enllestit el dibuix, em giro i em trobo davant d'una estàtua primitiva molt gran, una obra d'estil egipci, sever i grandiós. Per fi l'estàtua d'un déu! De sobte vaig comprendre com aquest art sobrepassava el de l'Apol·lo de l'Òmfalos per la seva elevació espiritual. Aquesta comparació em va fer rumiar i em va deixar perplex. L'art del nostre temps ja era menys gran que el de l'Apol·lo en qüestió. Què havia d'escollar? El nostre temps no vol més déus. Em sembla que no puc sinó seguir la natura, però que podria trobar en l'estudi del cos humà un motiu de bellesa superior, bo i lli-

NOTES

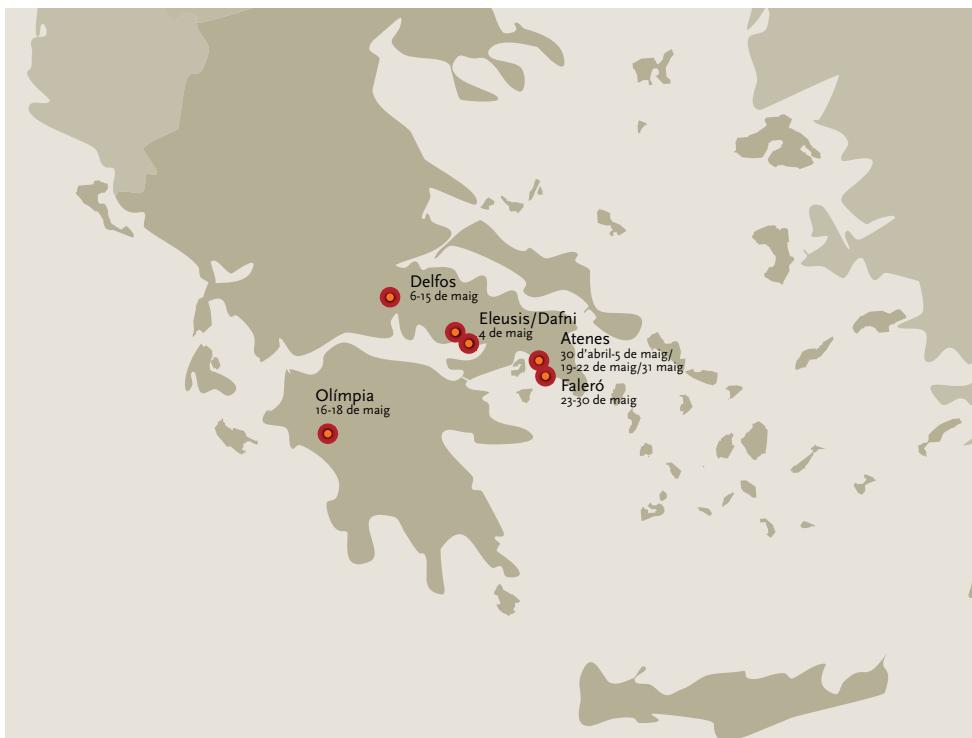
1. W. H. Auden, «A Saint-Simon of our Time», *New York Review of Books* (del 31 d'agost de 1972), tal com ens ho recorda Michael Peppiatt al seu text «Aristides Maillol i el comte roig», del catàleg de l'exposició a La Pedrera *Maillol* (Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2009).
2. Hofmannsthal encara anirà més lluny, i, en el mateix text, ens diu: «On és aquest món i què en sé?, vaig cridar. On el comprehension? On el crec? On m'hi puc lliurar plenament? Aquí!, o enllloc més. Aquí hi ha l'aire i aquí hi ha el lloc. No m'impregna res? Com que sóc aquí, se'm negarà sempre més? (...) És la teva pròpia debilitat, vaig cridar-me, no ets capaç de donar-li vida de nou. Tot això és una crida de l'eternitat –qui fos capaç de sentir-la! Com pots sentir-la? Tu mateix tremoles davant la transitorietat, submergeixes tot el que t'envolta al bany terrible del temps. Quan volies girar al voltant de la columna, volies només l'instant tot just desaparegut!- Em vaig posar dret instintivament. La meva presència afeixugava aquest lloc. A través meu moria altre cop tot el que ja era mort. Vull llegir, vaig dir-me, i vaig buscar un lloc a l'ombra.»
3. Al llibre d'Enric Frère *Conversations avec Maillol* (1956), l'escultor ens dóna una versió diferent –o complementària– d'aquesta crisi bo i al·ludint com a detonant seu a la sostracció per part de Hofmannsthal d'un llibre de la maleta de Kessler. Sigui com vulgui, Maillol diu que s'entenia bé amb Hofmannsthal: «Ens hem assegut, a l'Acròpolis, sobre una columna. Deia: "Amb Kessler això és impossible: sempre s'ha de caminar." Amb mi podia asseure's tranquil·lament. Gaudíem del paisatge. Vam anar plegats a la font de Castàlia. Hi hem begut de bocaterrosa. Després m'ha dit que Grècia l'havia decebut. Se la imaginava molt diferent. Se la imaginava com un alemany, oi. I els alemanys n'estan tan lluny!»
4. Al llibre de Judith Cladel sobre *Maillol* (1937), l'escultor insistirà en aquesta percepció extremadament negativa i personal de l'*Hermes* de Praxíteles: «Aquesta obra mestra famosa davant de la qual tothom s'estasia... és *pompier*, és horrorosa, s'ha esculpit en sabó de Marsella. Els grecs eren poderosament vius. Però, com tots els pobles, la vellesa els va afeblir [...] Els centaures i els làpites del temple de Zeus, heus aquí la pròpia natura [...]. En canvi, al fons de la sala, hi ha aquesta pomada «*Hermes!*» Praxíteles va fer una cosa tan fina, tan polida, que ja no té caràcter [...] Praxíteles ha esdevingut un déu pel gust francès. Jo el considero el Bouguereau de l'escultura, el primer *pompier* de Grècia, el primer membre de l'*Institut*.» Aquest comentari enverinat és el que anys després motivarà que l'historiador de l'art Cesare Brandi (1906-1988) li esmeni durament la plana al seu llibre *Viaggio nella Grecia antica* (1954): «Qui ha esculpit aquell cap no és un copista ni és un mediocre; la reducció del clarobscur a *sfumato* no és la pomada que van voler veure Barrès i Maillol, sinó la transformació de la matèria i del volum en un trànsit continu lluminós que està prenyat d'aire i llum.» I el final d'aquest capítol dedicat tot ell a l'*Hermes* conclou de manera ben contundent: «Els arqueòlegs no haurien [...] de deixar-se enlluernar pels qui, com Maillol, que va anar a Olímpia per amassar els seus pans de pessic amb les estàtues dels frontons celeberrims, van sentir la necessitat d'escopir sobre l'etern somriure de l'*Hermes*, que és com escopir sobre Virgili.»



Petit relleu de marbre, Maillol, 1908?



Itinerari d'anada i tornada del viatge, 1908.



Itinerari del viatge a Grècia, 1908.

“Aquests grecs, em preguntava, on són?”

Hugo von Hofmannsthal a Grècia

Sabine Walter

Col·laboradora científica del Departament de col·leccions d'Art.

Klassik Stiftung Weimar

L'escriptor austriàc Hugo von Hofmannsthal s'ocupava intensament de la literatura antiga. Igual que Maillol, que veia confirmat el seu personal llenguatge en les formes a través de les obres preclàssiques, el dramaturg s'inspirava en el teatre grec i feia servir temes arcaics per al seu teatre modern. Un viatge a Grècia, al lloc real d'allò imaginat, era ja a tocar el 1908. Les següents pàgines parlen de les grans expectatives que hi havia posat el poeta i de la seva decepció, com també de la realització literària de l'experiència.¹

Poques setmanes abans del viatge, el febrer de 1908, Hofmannsthal estava immers altre cop en els “grecs”. Assistia als assajos del muntatge de Max Reinhardt de la *Lisístrata* d'Aristòfanes, al Kammerspiele de Berlín, i escrivia un pròleg per aquesta obra. Allà el “dramaturg” envejava els actors pel seu talent per “posar-ho tot dins el domini del present”. Només amb els actors, amb els nens i amb els grecs és (ha estat) possible anul·lar la perspectiva històrica i situar-se dins un temps passat. El viatge, que ja era imminent, deuria fer que Hofmannsthal esperés experimentar a Grècia aquella atemporalitat anhelada, “com si no existissin uns quants mil·lennis”.²



Hofmannsthal i Maillol a Eleusis. Foto: Harry Kessler.

Al pròleg es demana a l'espectador/lector que “s'imagini el vent del mar grec, l'alè del safrà i la flor de safrà i el pol·len de les abelles del Mont Himet.³ L'expectativa d'un paisatge com aquest, també a ell l'inspirarà ben aviat, l'autor va escriure a Rudolf Alexander Schröder: “Estic content de fer aquest viatge, sol, exotisme i productivitat.”⁴ Durant l'estada que havia planejat per escriure, veia la presència de l'amic i mentor, el comte Harry Kessler, com un enriquiment benvingut, i a més Kessler sempre li havia fet costat en les propostes importants.

Arribat a Atenes, va sorprendre al poeta la realitat d'un paisatge polsegós i àrid, que no es corresponia de cap manera amb la seva visió d'un idili exuberant. L'extens programa cultural de Kessler impedia el desitjat recolliment a l'habitació de l'hotel, per treballar-hi amb tranquil·litat. Mentre les excursions previstes juntament amb Maillol tenien les arts plàstiques com a centre d'interès, això no era essencial per a l'escriptura de Hofmannsthal. Que a Grècia no es comprometés amb les converses estètiques especialitzades dels seus companys, pot haver residit també en l'escassa afinitat amb les obres de Maillol. A tot això s'afegia el carregós deure d'haver de parlar francès ininterrompidament amb els seus companys. Hofmannsthal, que anhelava retirar-se i escriure, devia sentir la dinàmica del grup com un càstig. Així ho confessava a Kessler, li deia que “no creia que es quedés gaire temps. Que mai no havia desitjat tant marxar d'enllloc com d'aquí. [...] Potser no aguantava anar contínuament amunt i avall al costat d'un artista plàstic, que aquí se sentia del tot en el seu element [...], mentre que ell, per dir-ho així, continuava sent un *outsider*.⁵



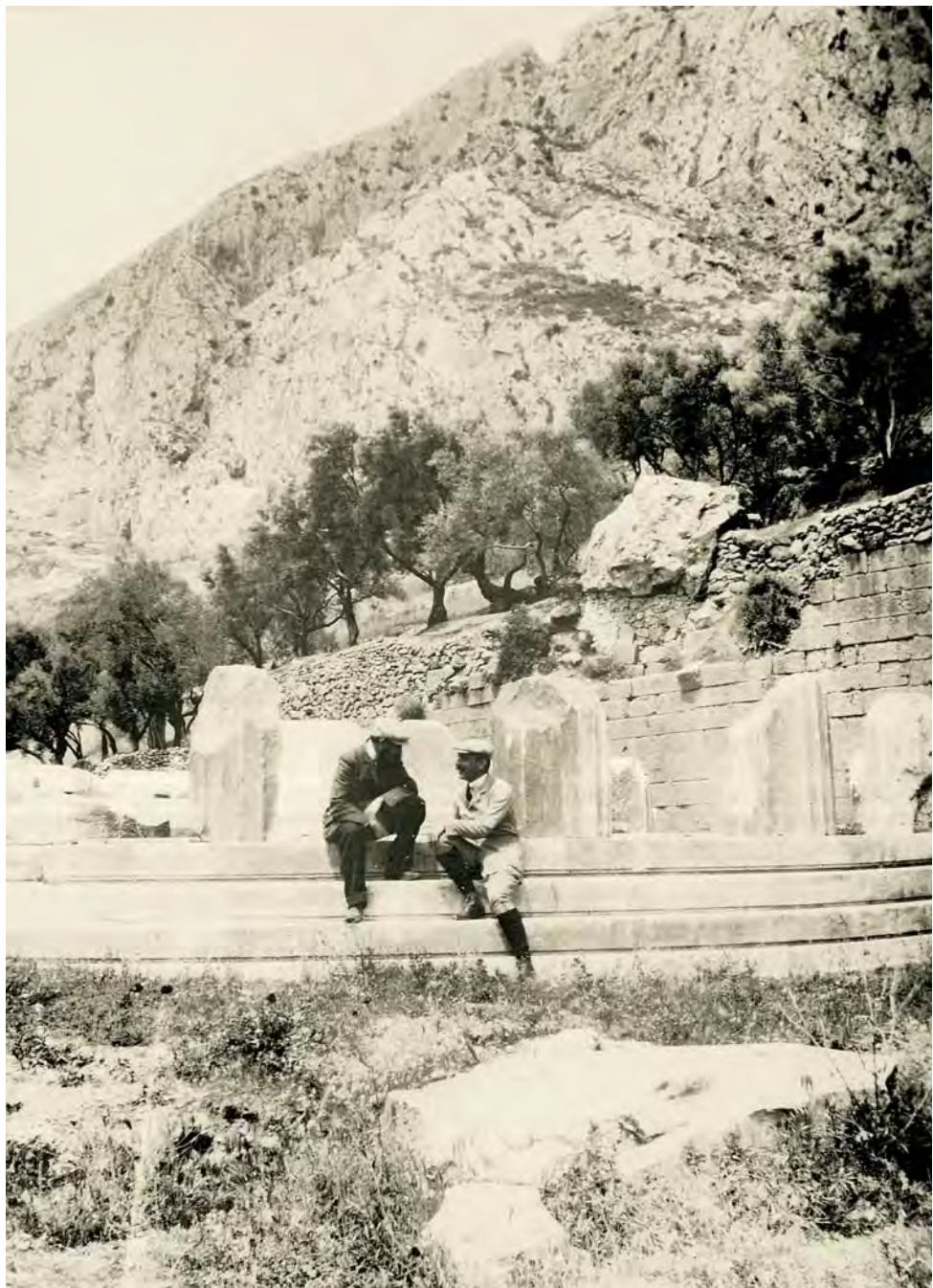
Hofmannsthal bevent de la font de Castàlia a Delfos.
Foto: Harry Kessler.

Si Hofmannsthal caminava sol o només amb un dels dos accompanyants i el deixaven estar tranquil i en repòs, podia gaudir plenament del paisatge. A Delfos, doncs, va visitar la Font de Castàlia, a la qual s'atribuïa una força inspiradora. Tal com va informar a Kessler, l'experiència solitària del lloc íntim l'estimulava a endinsar-se en altres temes de la tragèdia grega. Significativament va elaborar els dos motius esmentats aquí de Penteu i Ió, sense tancar-s'hi.

De fet, a Hofmannsthal, Grècia li interessava menys com a lloc concret. Les curiositats turístiques, a les quals accompanyava Kessler els companys, per a ell eren gairebé secundàries. El poeta buscava una experiència individual, de la qual, tal com va escriure a Dora Bodenhausen, en tenia prou amb la llum i el paisatge. Així, a Atenes s'entusiasmava per les cases senzilles i ignorava l'Acròpolis, cosa que tornava a irritar Kessler: “Hofmannsthal no veia ni l’Acròpolis ni l’Olimpièon, sinó sempre els turonets més enllà de l’Ilissos, les cases gregues aïllades pintades de color rosa i de color blau clar entre els xiprers: des de la seva arribada a Grècia no ha vist res que li fes tanta impressió com aquestes cases modernes; deia que sota aquesta llum, al costat dels xiprers, eren d’una bellesa indescriptible.”⁶

Al dietari de Kessler s’hi descriu un poeta malhumorat, que s’oposava obstinadament a l’alta cultura antiga. Hofmannsthal aviat va expressar la seva decepció i la seva incomoditat: segurament Goethe “hauria caigut de genolls i hauria besat el terra o alguna cosa semblant”. Es preguntava, “per què nosaltres no sentim la mateixa mena d’emoció tot i el nostre coneixement molt més ric del món grec?” Acceptant la incomprensió del dos companys de viatge, va reconèixer: “que a ell se li escapava l’essència, el contingut, d’allò grec: Per a ell allò grec ja no era una cosa abastable.”⁷

Hofmannsthal havia imaginat un lloc més lliure, més bonic. Però aquest lloc “seu”, tal com havia de comprovar a Atenes, ja no era a Grècia. La Grècia real, aquella desil·lusió, no s’adequava a l’espai interior on es desenvolupaven els seus somnis i fantasies. De tal manera que era conseqüent interrompre el viatge. És significatiu fins a quin punt el recorregut final fins a l’estació següent de tren va impressionar el poeta. Perquè el Parnàs amb els seus congostos feréstecs i les extenses planures verdes, els monestirs silenciosos, el viatge en comú amb el seu amic Kessler, que ara era l’únic que li feia costat,... totes aquestes experiències van inspirar finalment Hofmannsthal a escriure.



Hofmannsthal i Maillol a Delfos. Foto: Harry Kessler.

Els anys següents Hofmannsthal va elaborar literàriament el viatge. Tres assajos redactats per separat, que no són relats de viatge, van aparèixer el 1917 amb el títol *Instants de Grècia*.

Poc després del retorn d'Atenes Hofmannsthal va escriure les experiències dels últims dies del viatge grec a “Excursió a Fòcida. El monestir de sant Lluc” (1908). Aquí construeix –malgrat l'experiència frustrant– Grècia com un lloc d'unitat de l'home amb la natura, tal com ja l'havia imaginada quan era un poeta jove. S'imposa la sospita que al capdavall va col·locar l'experiència sota la mirada correcta. Segur que Hofmannsthal havia de sentir aquella unitat durant el recorregut en comú, perquè les anotacions del dietari de Kessler també reflecteixen l'estat d'ànim descrit en el text.

Al segon assaig, “El viatger” (1912), Hofmannsthal descriu els contratemps de l'idilli. Els dos caminants solitaris pel paisatge arcàdic topen inopinadament amb un viatger insaciable. La trobada amb el desconegut desencadena en el narrador un neguit existencial. Com testimonia el dietari de Kessler, ell i Hofmannsthal es van trobar de ben segur un viatger cap al Parnàs. Però no es tractava d'un estrany, sinó d'un compatriota extraviat. El narrador ja no s'hi pot reconèixer, es treu l'harmonia i es pregunta commòs: “ Qui sóc?”⁸

L'experiència de pèrdua dels somnis (de joventut) d'un idilli grec, viscuda durant el viatge a Grècia, la discrepància entre el lloc real i l'imaginari i la desorientació resultant es troben a la tercera història, “Les estàtues” (1914). Hofmannsthal escriu obertament sobre la ira desesperada, la seva lluita pel somni que s'ha trencat: “Aquests grecs, em preguntava, on són?”. Finalment troba repòs en cinc estàtues, que cobren vida i li somriuen. Desencantat conclou que l'art només sorgeix de la mirada creativa del contemplador que li confereix significat.

En un quart text, “Grècia”, redactat a una gran distància temporal, el 1922 Hofmannsthal va superar definitivament la decepció del viatge i va recompondre la seva imatge de Grècia en una forma íntegra. Com Barrès o Hauptmann fa sorgir un paisatge màgic davant els ulls interiors del lector, dins la llum brillant dels quals, el jo poètic experimenta la fantasia i sent l'encís de l'heroicitat extingida. Als *Instants de Grècia* va tematitzar com a mínim les falses expectatives, la interrupció de l'idilli, catorze anys després va reprendre la descripció literària tradicional i va reconstruir de nou la “seva” Grècia com a lloc anhelat.

Per a Hugo von Hofmannsthal el viatge a Grècia, per damunt de l'elaboració literària, s'ha mantingut com una experiència que el marca. Aquí, per primera vegada, es trobava molt lluny del seus llocs de confiança. En la certesa d'haver conclòs l'aventura de l'exploració d'un món desconegut, poc abans de la partida va escriure a casa orgullós i feliç, va dir que a Grècia s'estava “com fora de tota època”. I que “allò estrany, absolutament estrany, la llum estranya, l'aire estrany, [...], la gent estranya... sóc molt feliç d'haver-ho conegit finalment una vegada.”¹⁰



Hofmannsthal i Maillol en un camí entre Atenes i Eleusis. Foto: Harry Kessler.

NOTES

1. Agraeixo al Dr. Konrad Heumann els seus importants suggeriments, que han estat utilitzats en aquest text.
2. Pròleg per a *Lisístrata* d'Aristòfanes. In: Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Bd. 17. Hg. v. Gudrun Kotheimer u. Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt/Main, 2006, p. 309.
3. *Ibid.*, p. 308.
4. Carta del 27.4.1908. In: Hugo von Hofmannsthal. Brief-Chronik. Bd. 1. Hg. v. Martin E. Schmidt. Heidelberg, 2003, p. 1121 ss.
5. Harry Graf Kessler: Das Tagebuch 1880-1937. Bd. 4. Hg. v. Jörg Schuster. Stuttgart 2005, p. 457.
6. *Ibid.*, p. 453.
7. *Ibid.*, p. 453 ss.
8. Hugo von Hofmannsthal: Der Wanderer. In: Augenblicke in Griechenland. Frankfurt/M. u. Leipzig 2001, p. 78.
9. El mateix: Die drei Statuen. *Ibid.*, p. 84.
10. Carta a la princesa Marie von Thurn und Taxis, 11.5.1908. *Ibid.*, p. 124 ss.

Aristides Maillol: el català amb nom grec

Constantinos Papachristou

Historiador de l'Art. Museu Benaki d'Atenes

Fa uns cinquanta anys, el 1961 (23 de juny – 2 d'octubre), el Museu Nacional d'Art Modern de París organitzà una exposició que portava per títol *Homenatge a Aristides Maillol*, amb motiu del centenari del seu naixement. En el catàleg de l'exposició, el conservador en cap del MNAM, Jean Cassou, es referia a Aristides Maillol com *el català amb nom grec*. D'aquí el títol d'aquest text, ja que seria difícil trobar una altra frase que descrivis millor, literalment i metafòricament, l'esència de la personalitat d'aquest gran escultor.

Maillol neix el desembre de 1861 a Banyuls de la Marenda, un petit poble del sud de França amb un evident esperit català, a no més de 200 quilòmetres de Barcelona. Ja des de l'antiguitat, la seva pàtria natal sempre ha estat un punt d'encreuament de diverses civilitzacions que tenen en comú el mar Mediterrani. De fet, *Mediterrània* fou el títol de l'escultura que presentà en el Saló de Tardor de 1905 i que el situà en els cercles artístics com un escultor eminent. A més, a partir d'aquesta obra Maillol passà a focalitzar la seva feina quasi exclusivament en el cos femení. Una reproducció d'aquesta obra es col·locà sobre la tomba de l'artista en el jardí de casa seva a Banyuls de la Marenda.

Quan viatja a Grècia amb 47 anys, Maillol ja és un artista reconegut. Els crítics i els amants de l'art consideren que és un artista que se centra en valors nous, com la puresa de la forma, l'estabilitat i el dinamisme de les grans dimensions. A més, Maillol ja compta amb un mecenes, el comte Harry Kessler, de manera que té resoltes les dificultats financeres. Marxen junts de Marsella cap a Grècia el 25 d'abril del 1908, on es troben amb el tercer membre del grup, l'escriptor austríac Hugo Von Hofmannsthal (1874-1929). Durant la seva estada a Grècia visita el Partenó, Delfos i Olímpia, on l'embriaguen els paisatges, els monuments i les estàtues de l'art antic, tal com ell mateix expressa en el seu diari de viatge.

No podem pretendre que l'escultura de Maillol canviï de manera rellevant després del seu viatge a Grècia i després de conèixer de primera mà la cultura clàssica. Afortunadament, el seu contacte amb Grècia, la moderna i la clàssica, té un

efecte en un segon nivell més lligat a les seves pròpies idees i a la pròpia concepció de l'escultura. Per aquest motiu, el que en surt reforçat no és tant el seu amor per la bellesa clàssica o la idealització del que és bell, sinó el seu amor per la senzillesa de la forma i el dinamisme que deriva de la sensació de les coses. I és per això que ell admira especialment el període arcaic de l'escultura grega, quan es posa de manifest la recerca de la simplicitat, el caràcter dinàmic i el resultat monumental. Maillol no canvia després del viatge a Grècia, sinó que simplement es reafirma en la manera de treballar que havia escollit i evita així els esculls d'un classicisme estèril.

També és molt important l'estret contacte que mantingué amb la vida quotidiana de Grècia, amb el seu paisatge i amb la seva gent, és a dir, amb la quotidianitat d'un altre país mediterrani diferent del seu i, a la vegada, tan proper des del punt de vista espiritual. Així es reforça la sensació de cohesió dels pobles mediterranis i, en conseqüència, també s'intensifiquen les seves pròpies idees sobre la particularitat de la cultura mediterrània, que ja havia plasmat en l'obra *Mediterrània* el 1905. Resumint, es podria suggerir que Maillol, amb el viatge a Grècia, reafirmà la seva confiança en les idees i en les formes expressives que havien caracteritzat la seva obra: estabilitat, dinamisme, sensualitat, concisió i harmonia.

Després del viatge a Grècia, Maillol no adopta elements de l'escultura de l'antiga Grècia, però els entén millor, n'aprèn i en transmet l'aura a la seva obra. Per això, seria imprecís dir que només estava fascinat per l'escultura arcaica. Sens dubte, Maillol admira la monumentalitat, la forma pura i el dinamisme dels curos arcaics, tant és així que en transmet les característiques adaptant-les a les seves formes femenines nues, ja que evidentment les *Korai* arcaiques sempre eren representades vestides. Per altra banda, la sensualitat, la simetria i l'harmonia d'altres escultures de l'artista, com per exemple el *Tors de la Primavera* (1911), són característiques més aviat lligades a la concepció del període clàssic de l'escultura grega.

L'obra de Maillol influenciació diverses maneres la major part dels escultors grecs que es trobaven a París durant la postguerra. En general, en l'escultura grega d'aquest període aparegué el fenomen de la reintroducció de motius morfològics que els escultors europeus, especialment Bourdelle i Maillol, havien adoptat de l'art grec antic.

Michael Tombros (1889-1974), en aquell temps considerat el “modernista” per excel·lència de l'art grec, creà les seves obres completament impregnat d'aquest

esperit (*Dona forta*, 1926; *Les dues amigues*, 1929). En concret, es podria considerar que la primera d'aquestes obres representa un punt d'inflexió en l'escultura grega: per primera vegada se supera de manera decisiva no només el classicisme i l'academicisme predominants fins al moment, sinó també el romanticisme de Rodin, que també havia exercit una gran influència sobre altres escultors grecs que es trobaven a París. És cert que la influència de Maillol es limita a les obres que Tombros esculpí durant la seva estada a París (1925-1928) i durant els primers anys posteriors al seu retorn a Grècia. Més endavant, incorporà progressivament en la seva obra elements de moviments del modernisme (constructivisme, surrealisme), i fins i tot arribà en molts casos a l'abstracció. No obstant això, en els nombrosos encàrrecs públics que no es cansava d'acceptar, conservà un academicisme convencional i conservador.

El cas de Titsa Chryssochoides (1906-1990) és especial. Malgrat que no estudià mai en el taller de Maillol durant la seva estada a París (1929-1934), com sí que ho féu Tombros, fou una adepta fidel a la seva obra en totes les fases de creació artística, tant mentre es trobava a la capital francesa com un cop ja a Atenes. Chryssochoi-



Michalis Tombros, Les dues amigues, 1930. Foto: Museu Benaki - Galeria Ghika, Atenes.



Titza Chrysochoidi, Nu, 1955. Foto: Museu Benaki - Galeria Ghi-ka, Atenes.

per diversos elements que incorporaren seguint la seva pròpia idiosincràsia. Tant és així que diverses obres d'aquests dos artistes fan pensar en l'obra de l'artista català, encara que filtrada per característiques personals i eleccions artístiques conscientes. En certa manera, es podria considerar que l'obra d'aquests dos escultors és, amb relació a Maillol, exactament el mateix que l'obra de Maillol és amb relació a l'escultura grega antiga.

És cert que altres escultors grecs que durant l'època de la postguerra es trobaven a París també es veieren influenciats per Maillol, com per exemple grans escultors com Thanassis Apartis i Memos Makris; ara bé, la influència en aquests casos només es veu en algunes peces aïllades i no té una presència essencial en la globalitat.

des adoptà tant l'estil de Maillol (volums purs, concisió expressiva, harmonia, així com la resta de trets característics analitzats anteriorment) com la seva temàtica: la temàtica principal i més important és la de les formes femenines. A diferència de Tombros, Chrysschoides seguí fidel a la mateixa temàtica i al mateix estil en les obres que creà més endavant, fins als anys 80.

Més enllà de les diferències evidents d'estil, de temàtica i de morfologia entre l'obra de Tombros i la de Chrysschoides, els dos artistes tenen dos elements en comú importants: l'estimació envers Maillol i la inspiració que els aportà; els dos es veieren influenciats

litat de les seves obres. D'altres, com Nikos Perantinos i Kostis Papachristopoulos, adoptaren de Maillol elements morfològics sencers i models iconològics i els incorporaren a la seva obra sense donar-hi més importància.

En tots els casos, l'escultura de Maillol canvià la manera en què els escultors grecs de l'època tractaven l'art antic, el qual deixà de ser un tabú a partir del qual estaven obligats a avançar i passà a ser un tesaurus d'idees i de solucions que podien explotar. El grau d'èxit depèn de l'habilitat i de la dinàmica de cada un d'ells per separat. Igualment, en el cas d'aquells que seguiren fidels a la representació realista i no es veieren temptats pels moviments del modernisme, l'escultura de Maillol tingué un efecte d'alguna manera alliberador: a partir de llavors podien remoure i utilitzar idees clàssiques i arcaiques sense por a ser acusats d'academicistes. Sens dubte, la frontera entre el classicisme modern de Maillol i el classicisme conservador sovint és molt vaga, especialment en el cas de l'escultura grega, que mai ha deixat de portar sobre les espalles el pes del "gran passat". Però això ja és objecte d'un altre debat que s'allunya de l'objectiu d'aquesta publicació.



Titsa Chrysochoidi, Nu ajagut, 1975. Foto: Museu Benaki - Galeria Ghika, Atenes.

Per finalitzar, tanquem el cercle i retornem a l'exposició de Maillol de 1961 en el MNAM, a la seva obra *Mediterrània*, i a la introducció de Jean Cassou, que escrigué: “El Mediterrani és un mar immòbil. Ha pogut engendrar una immensa varietat de formes, de cultes, de cultures, però ofereix una imatge d'identitat pròpia perfecta, malgrat els canvis de segle i el transcurs del temps. Altres mars inspiraren impressionismes, però aquest mar no pot més que suggerir intencions de construcció”. Deixant de banda qualsevol aspiració metafísica, el Mediterrani ha estat per a tots els pobles molt més que un mar en comú, és aquest mar el que ha definit la diversitat amb relació als altres pobles del nord d'Europa i el que ha creat la magnífica sensació comuna de “pertinença”. I aquesta sensació ha existit des de l'antiguitat fins ara en part gràcies a l'art. Maillol, per la seva relació amb l'antiguitat i per la influència que exercí sobre els escultors grecs, és un exemple característic de la interacció constant entre els pobles del Mediterrani i dels resultats formidables que ha tingut aquesta interacció.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Hommage à Aristide Maillol*, catàleg de l'exposició, Museu Nacional d'Art Modern, París, 1961.
Sis escultors eminents conversen amb l'home, catàleg de l'exposició, edició Marina Lambraki-Plaka, Galeria National – Museu Alexandros Soutzos, Atenes, 2004.
Kosmadaki Polyna, Titsa Chryssochoides, Museu Benaki, Atenes, 2007.

Catàleg

**1. La parella o
L'home i la dona, 1896**

Terracota

16,5 x 16 x 8 cm

Col·lecció particular.

Cortesia de la Galeria Dina Vierny, París



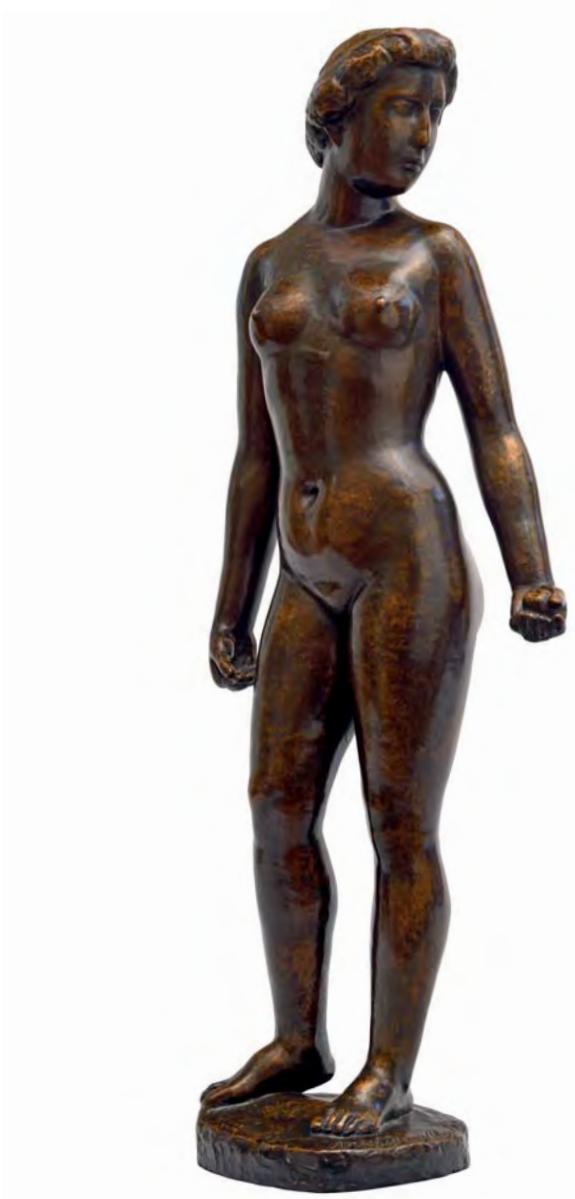
2. Eva amb la poma, 1899

Bronze. Alexis Rudier

58 x 22 x 14 cm

Col·lecció particular.

Cortesia de la Galeria Dina Vierny, París



3. Banyista dreta pentinant-se, 1898-1900

Terracota

23 x 17,5 x 15 cm

Fundació Dina Vierny-Museu Maillol, París



4. *Leda*, 1900

Terracota blanca
27,5 x 12,8 x 12,5 cm

Galeria Dina Vierny, París



5. *Dona pensant*, 1900

Bronze. Alexis Rudier, núm. 4/6

15,5 x 19 x 9 cm

Fundació Dina Vierny-Museu Maillol, París



6. Noia agenollada, 1900

Bronze. Claude Valsuani, prova d'artista

19,8 x 8,5 x 13,5 cm

Fundació Dina Vierny-Museu Maillol, París



7. Tors amb camisa, 1900

Bronze. Alexis Rudier, núm. 4/4

21,5 x 11 x 9 cm

Fundació Dina Vierny-Museu Maillol, París



8. *La Nit*, 1902

Bronze. Émile Godard, núm. 5/6

20 x 11,5 x 14 cm (peanya mòbil inclosa)

Galeria Dina Vierny, París



9. Tors, cap al 1905

Terracota

18,5 x 20,2 x 8,5 cm

Fundació Dina Vierny-Museu Maillol, París



10. Tors de Mediterrània, 1905

Bronze. Alexis Rudier, núm. 4/4

63,5 x 44 x 26 cm

Col·lecció particular.

Cortesia de la Galeria Dina Vierny, París



11. *Mediterrània*, 1905

Bronze. Alexis Rudier, s/núm.

107 x 115 x 78 cm

Col·lecció particular



12. L'Acció encadenada, 1905

Bronze. Claude Valsuani, prova d'artista

32,5 x 16,5 x 8 cm

Fundació Dina Vierny-Museu Maillol, París



13. *Dona amb colom*, 1905

Bronze. Alexis Rudier, núm. 5

24 x 17 x 16 cm

Fundació Dina Vierny-Museu Maillol, París



14. Noia ajaguda, 1912

Guix

34 x 12 x 22 cm

Col·lecció particular.

Cortesia de la Galeria Dina Vierny, París



15. *Dona mirant-se una espina clavada al peu,*
1920-1921

Bronze. Alexis Rudier, núm. 1/4
14,8 x 14,5 x 16,5 cm

Col·lecció particular.
Cortesia de la Galeria Dina Vierny, París



16. *Tors de boxejador*, 1930

Terracota blanca de Marly-le-Roi

27,5 x 8,5 x 5,5 cm

Fundació Dina Vierny-Museu Maillol, París



17. *Noi*, 1930

Bronze. Claude Valsuani, núm. 6/6

32 x 9 x 7 cm

Fundació Dina Vierny-Museu Maillol, París



18. *El pensament - Banyista ajupida*, 1930

Marbre

28 x 16 x 16 cm

Fundació Dina Vierny-Museu Maillol, París



19. *Banyista agenollada*, 1930

Bronze. Alexis Rudier, prova d'artista
16,5 x 24 x 12 cm

Fundació Dina Vierny-Museu Maillol, París



20. *Dona amb cranc*, 1930

Bronze. Alexis Rudier

16,5 x 15 x 12 cm

Galeria Dina Vierny, París



21. Dona dreta amb els braços separats del cos, 1930

Bronze. Alexis Rudier, núm. 1/6

30 x 17 x 8 cm

Col·lecció particular, Barcelona



22. Estudi per al monument a Debussy, 1930

Bronze. Alexis Rudier, núm. 4/4

23 x 15 x 20 cm

Col·lecció particular, París



23. *La Muntanya*, 1937

Bronze. Alexis Rudier, prova d'artista

27 x 28 x 13,5 cm

Galeria Dina Vierny, París



24. *Dina*, 1937

Terracota

16,5 x 17,5 x 16,5 cm

Fundació Dina Vierny-Museu Maillol, París



Présentation

Josep Maria Trullén i Thomàs
DIRECTEUR DU MUSÉE FREDERIC MARÈS

Nombreux sont ceux qui voient en Maillol le sculpteur le plus important du XXe siècle. Pour un artiste qui cherche l'essence de la beauté de la figure humaine, un voyage en Grèce est souvent vécu comme un véritable pèlerinage aux sources premières de l'art.

Maillol a entrepris son voyage en Grèce à l'âge de 47 ans, alors que son art atteignait sa pleine maturité. La lecture attentive de son bref carnet de notes nous éclaire sur son état d'esprit et son enthousiasme tout au long de son périple en terre grecque.

A peine embarqué au port de Marseille, il consacre de nombreuses heures de croisière à la lecture de l'*Odysée* d'Homère. Il décrit en détails son arrivée au port du Pirée : « Je n'ai eu aucune surprise en voyant le port – cela ressemble à mon village et à Port Vendres – mais démesurément agrandi ». Sur la route d'Athènes, il est captivé par l'immense beauté du paysage, de la mer, des oliviers... si proches et si familiers, qui lui rappellent tellement son Banyuls natal.

Dans ses notes, il décrit l'émotion qu'il ressent à l'Acropole en voyant pour la première fois les statues des Cariatides du temple de l'Erechthéion. Son séjour coïncide avec la Pâque grecque et Maillol vit intensément, à Daphni puis à Delphes, la joie des fêtes, la musique et les danses populaires. Il s'émeut devant l'immense beauté de la mer et des champs d'oliviers, un paysage qui s'ouvre devant lui depuis le temple d'Apollon du sanctuaire de Delphes. Au musée d'Olympe, il s'identifie pleinement à la beauté de la sculpture du Ve siècle av.J.C.

Homère, la fascination pour la beauté des paysages de Grèce, l'art de vivre de son peuple et surtout la possibilité d'admirer en direct ses sculptures, voilà en substance la teneur de ce voyage, qui nous offre une leçon de vie et sur la façon de profiter pleinement d'un voyage inoubliable en terres grecques.

Présentation

Olivier Lorquin

Président de la Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, Paris

Il a été dit – et écrit – tant et tant sur les rapports que l'on a cru déceler entre Aristide Maillol et la Grèce, entre l'artiste et l'art antique grec, entre l'homme et ses liens de parenté rêvés ou réels avec le peuple hellène. Beaucoup l'ont nommé « le Grec », croyant reconnaître en lui la réincarnation des plus grands sculpteurs de l'époque archaïque de ce pays pour les uns, de l'époque classique pour les autres. Maillol n'a pas vraiment démenti cette filiation, bien qu'il s'en méfiât en permanence, n'acceptant jamais de laisser croire à la suprématie d'une influence si prégnante sur l'originalité de sa création personnelle et affirmant haut et fort qu'il était de son temps, non du passé. Roger Claude sut déceler et affiner les fondements de cette appellation : « Un Grec, j'y consens, puisque ce mot signifie sage, stoïque sans effort, épicien dans le sens noble, et doué du goût le plus fin, aspirant au vrai, mais sans fièvre, et d'une patience admirable. Insistons sur ces caractères et sur ce don de sérénité que si peu de ses contemporains (...) ont reçu du ciel. »

Cette exposition est une délicieuse invitation au voyage aux côtés de Maillol, vers les rivages de la Grèce. Le choix subtil qu'Alex Susanna a fait des œuvres présentées révèle la proximité de pensée et d'être du sculpteur français avec cette Arcadie qui l'habite intimement. Sa rencontre physique, en ce printemps de 1908, avec un pays qui ressemble tant au sien, la Catalogne, se fait sous le signe d'une parfaite aptitude à la contemplation de la beauté la plus simple, à l'émerveillement permanent. Maillol ne cherche pas en Grèce la substantifique moelle de son geste artistique, ni aucune justification quelconque, mais bien le seul pur plaisir.

A l'abri du bruit du monde, bien qu'en plein cœur de la capitale catalane, le musée Frédéric Marès nous permet d'accéder, nous aussi, à cette capacité de jouissance silencieuse, pour peu que l'on prenne le temps de poser les yeux sur cette portée musicale de statuettes, pour “goûter à nouveau la candeur première” et dire, comme Maillol : « J'ai vu passer la beauté ».

Maillol, la Méditerranée et le XXe siècle

Àlex Susanna

Commissaire de l'exposition

Comme tout le monde sait, ou devrait savoir, c'est avec Maillol que démarre la sculpture moderne. Plus précisément, c'est avec la *Méditerranée* (1905) que la sculpture retrouve sa nature pleinement tridimensionnelle, se délest de tout superflu et se dirige vers une abstraction croissante. Cela peut sembler excessif mais c'est pourtant le cas, comme j'espère le démontrer ici. Contrairement à celle de ses prédécesseurs, l'œuvre de Maillol ne prétend rien nous dire : elle s'impose à nous telle qu'elle est, avec sa forme épurée et la possibilité d'en faire entièrement le tour. On peut la contempler sous tous les angles, la satisfaction est la même. L'œuvre nous parle tout au long de ses trois cent soixante degrés, sans préférence. Elle nous parle et nous interpelle, mais sans vouloir rien nous dire de particulier. Elle s'est libérée de tout message littéraire, mythologique, voire allégorique. Dans ce sens, on peut dire que les sculptures de Maillol se dressent ou gisent muettes, tout en étant porteuses d'une nouvelle forme de sens ; un sens glissant pour être plus précis. Avec cette œuvre, Maillol venait de dépouiller la sculpture de toute notion de thème, au profit d'une quête inlassable de la forme pure.

C'est d'ailleurs là le principe fondamental de la révolution déclenchée par le sculpteur au début du XXe siècle : s'affranchir de toute valeur qui ne soit pas purement sculpturale. Maillol rompt avec l'impressionnisme des sculptures de Rodin, encore tributaire des effets du clair-obscur bidimensionnel, et renoue avec une conception et une utilisation de la forme dans toute sa réalité spatiale. Il s'identifie à nouveau à son centre de gravité et assume pleinement son caractère tridimensionnel. L'un des premiers à s'en être rendu compte est Carl Einstein, qui écrivait dans son essai *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (1926) : « L'importance historique de Maillol (...) réside dans la clarification de la plasticité, dans sa séparation d'avec l'impressionnisme pictural [...]. Maillol retourna vers les courants plus anciens et médita les exigences plus pures de la tradition plastique, évitant les effets de l'écriture picturale et les complications du style tardif, qui résultent tous deux d'un mélange de peinture et de sculpture ».¹ Un autre fait décisif, donc : la relecture de la tradition grecque. Au lieu de Praxitèle, les archaïques, Polyclète en tête. Bien plus les Korès de l'Olympe que le statuaire classicisant du Parthénon. Rares étaient alors ceux qui partageaient ce point de vue, déconcertant pour l'époque. Cela prouve l'acuité du regard de notre sculpteur, qui allait totalement à contre-courant.

Avec sa *Méditerranée*, il contribua d'ailleurs comme personne à reprendre conscience des formes et à donner à la sculpture sa pleine autonomie. Cette œuvre, miraculeuse pourrait-on dire, s'il ne s'agissait d'un adjectif absurde et entièrement démenti par l'ardue démarche de recherche qu'elle recèle ; cette œuvre, donc, marque le début de la sculpture moderne, ouvre le XXe siècle : il se produit un avant et un après, un hiatus décisif. « *A kind of velvet revolution* »² pour reprendre l'heureuse expression du critique musical Alex Ross concernant l'œuvre de Ravel, qui ébranla les bases de la musique sans à peine en faire frémir la surface. Si Rodin avait

provoqué un véritable tsunami sur les eaux placides de la sculpture du XIX^e siècle, Maillol provoque un effet bien différent, en remuant ces mêmes eaux de l'intérieur et sans faire de bruit. C'est peut-être pour cela que Maillol a été si souvent mal interprété et qu'il est resté, presque toujours, un peu à part. Comme si les principaux courants esthétiques du siècle passé ne le concernaient pas, alors qu'en réalité il avait contribué à déclencher certains des plus décisifs.

Mais que recélait donc l'apparition hypnotique et déconcertante de la *Méditerranée*? Comment un tel saut avait-il pu se produire dans la conception de l'œuvre sculpté? À défaut de pouvoir l'expliquer, de savoir exactement ce qu'elle veut nous dire (d'où le sens glissant dont nous parlions), nous pouvons en retracer la généalogie, pour témoigner de sa gestation lente et ardue. Le résultat final ne le laisse en rien entrevoir, mais, comme il arrive souvent avec les œuvres les plus inspirées, la sculpture qui nous occupe cache une démarche de recherche particulièrement intense; la plus décisive, sans doute, de toute la trajectoire de l'artiste. Pendant la dernière décennie du XIX^e siècle, Maillol cheminait en parallèle dans les champs de la peinture, la tapisserie, la céramique et enfin la sculpture. Il n'avait pas encore de modèle mais il fut marqué par l'œuvre de Gauguin, notamment par l'un des rares nus que le peintre avait réalisé jusque-là, *Ondine I* (1889), auquel il répondit peu après avec *La vague* (1891). Dans cette œuvre, Gauguin juxtaposait les deux thèmes du nu : une transposition de l'onction wagnérienne et une allégorie de la femme fatale qui attire les hommes vers la mort, sur fond d'une nature traitée à la manière décorative d'un Hokusai ou Hiroshige. Avec Maillol, comme l'a bien analysé Bertrand Lorquin : « ce nu devient le point de départ d'une réflexion qui le portera jusqu'à son point culminant, la sculpture *Méditerranée*, qu'il achève en 1905 ».³

Une quinzaine d'années s'est écoulée entre cette première *Vague* et l'œuvre qui nous occupe. Pendant cette période, Maillol recrée ce motif à satiété, tout en le soumettant à des variations significatives dans les différents domaines où s'épanouit alors son œuvre : après l'huile, il le transpose à deux gravures sur bois : *Baigneuse en mer* (1895) et *La vague* (1895-98), un petit relief sur bronze (*Femme assise ou La vague*, 1896) et plus tard la tapisserie *La baigneuse ou La vague* (1899), dont nous conservons aussi le dessin préparatoire datant de la même année. Ce qui compte, c'est de réaliser qu'il était alors en train d'éclore dans l'imaginaire de Maillol ce qui allait être une vision essentielle pour son avenir de sculpteur : il établit d'abord une corrélation entre les formes du corps féminin et celles de la nature (bien visibles sur l'huile, les gravures, le relief, le dessin et la tapisserie), pour associer finalement à la beauté naturelle de ce corps une véritable transcendance des formes. Disons que sa grande vision a été de se rendre compte que la forme pouvait devenir le sens plénipotentiaire de l'œuvre. Quoi qu'il en soit, à partir de 1898, Maillol se voue corps et âme à la pratique de la sculpture. Il nous est possible de suivre toute la démarche de recherche qui en résulte, à travers ses dessins et ses très nombreuses statuettes : *La nymphe* (1900, bronze), *La Pensée* (1902-1905, bronze), *La Méditerranée* (1902, terre-cuite), *Étude pour la Méditerranée* (1902, bronze), pour n'en citer que quelques-unes. Ce travail le mène à la création de sa première œuvre monumentale sous différents états (dont deux ont été conservés : d'abord un plâtre : 1900-1902, puis un état définitif en bronze, 1902-1905), à partir de ce premier et déjà lointain stimulus gauguinien.

Observons la différence essentielle dans la position du corps, qui semble bien plus naturelle, détendue, sur le premier que sur le deuxième. Qu'est-ce qui a poussé notre sculpteur à persévéérer de la sorte dans sa recherche ? Il aspirait sans doute à trouver des formes bien plus construites et compactes encore. Une véritable architecture formelle. Mais il y avait peut-être encore autre chose : ne voulait-il pas au fond atteindre une rigueur constructive telle qu'elle éclipse tout sens du geste ? Si tel est le cas, le sculpteur abandonnait à tout jamais sa quête de représentation sensible du corps féminin au profit d'une recherche inlassable de formes pures. Quoi qu'il en soit, c'est ainsi que de *La vague* il passe aux variations sur le thème de la *Femme accroupie* (dont on conserve un impressionnant relief monumental en bronze de 1904-1905) avant de se centrer définitivement sur l'œuvre que l'on connaît comme *Méditerranée*, auparavant intitulée *Statue pour un jardin ombragé, Pensée et Pensée latine*. Peut-être la réplique de Maillol au *Penseur* de Rodin ?

N'allons pas pour autant penser que ce saut dans la conception de la sculpture est principalement dû à l'influence de Gauguin. L'influence est notable, certes, mais seulement dans le domaine de la peinture. Il le dit d'ailleurs sans ambages à Judith Cladel :⁴ « On a dit qu'au début de ma carrière j'ai été influencé par ses sculptures sur bois : c'est une légende, il m'a beaucoup servi mais seulement en peinture ». Les idées de Gauguin ont toutefois été essentielles pour que Maillol se décide une bonne fois pour toutes à partir en quête d'une expression personnelle où il s'épanouisse pleinement. Tous deux partagent la passion pour les arts premiers qui, au début du XXe siècle, ont permis à l'art moderne de se réinventer. En quelques années à peine, Maillol découvre la sculpture khmer, indienne, égyptienne et grecque, à l'occasion des Expositions universelles de 1889 et 1900 et lors de ses fréquentes visites au musée du Louvre. Entre l'élan indirect de Gauguin et la découverte de ces formes primitives et archaïques, Maillol dispose de la force, des éléments et des stimulations nécessaires pour mener à bien sa rénovation décisive du langage sculptural.

En fin de compte, Maillol a créé pour la première fois dans l'histoire une sculpture faite *seulement* de sculpture et qui voulait être *seulement* sculpture. Une œuvre de nature abstraite, qui n'aspire à rien nous dire de particulier mais qui signifie beaucoup ou signifie d'une autre façon, comme certaines œuvres picturales, musicales ou poétiques. L'équivalent, peut-être, de celle de Cézanne, Debussy ou Mallarmé, pour ne citer que quelques créateurs de la même époque, qui s'attachaient eux aussi à repenser les fondements de leur discipline respective. Ortega y Gasset a su en parler avec une finesse louable dans *La déshumanisation de l'art* (1925) : « L'art ne peut pas consister en une contagion psychique, parce qu'il s'agit d'un phénomène inconscient et l'art se doit d'être tout entier une pleine clarté, une mélodie d'intellection. Les pleurs et les rires sont esthétiquement des fraudes. Le geste de la beauté ne va jamais au-delà de la mélancolie ou du sourire. Et c'est encore mieux s'il n'y parvient pas. *Toute maîtrise jette le froid* (Mallarmé). »⁵

Autrement dit, face à l'ivresse chromatique des impressionnistes, la musique mélodramatique de Wagner ou les excès de la poésie romantique d'un Victor Hugo, un exercice dépuratif s'imposait, consistant en une reconversion drastique du subjectif en objectif. C'est pourquoi les deux hommages que Maillol a dédiés au cours de sa trajectoire à Cézanne et à Debussy sont si révélateurs, et en rien hasardeux : comme lui, tous deux ont contribué à débroussailler leur art,

afin d'emprunter un chemin radicalement différent. Le premier, pour reprendre les mots de John Berger dans *The Look of Things* (1972), à travers une nouvelle vision du visible : « *Cézanne, intensely introspective yet determinedly objective, propelled forward by continual self-doubt (...) who consciously strove towards a new synthesis between art and nature, who wanted to renew the European tradition, in fact destroyed for ever the foundation of that tradition by insisting, more and more radically as his work developed, that visibility is as much an extension of ourselves as it is a quality-in-itself of things.* »⁶ Laissons la parole à Ortega y Gasset, dans l'essai cité plus haut, pour nous parler de Debussy : « Il fallait extirper de la musique les sentiments privés, la purifier dans une objectivation exemplaire. Ce fut là l'exploit de Debussy. Grâce à lui, il est possible d'écouter sereinement la musique, sans ivresse ni sanglots. »⁷ Il me semble donc raisonnable de lier l'œuvre de Maillol à celle de ces deux grands créateurs. Comme eux, il a « déshumanisé » (dans le sens d'Ortega y Gasset) son art, tout en le dépouillant de tout élément illégitime (narratif, thématique ou personnel). Il a objectivé la sculpture comme Cézanne et Debussy l'avaient fait avec la peinture et la musique.

On le voit d'emblée : toute l'œuvre de Maillol est le fruit de la contemplation inlassable, insatiable si j'ose dire, du corps humain. Aussi bien dans ses formes basiques que dans son insondable intériorité. Une observation infatigable de l'extérieur, de tous ses accidents, ses ressorts, ses mouvements, ses gestes et ses rythmes (sa sculpture s'érite avant tout en une véritable science des rythmes) mais aussi de l'intérieur. Pour lui, l'un n'existe pas sans l'autre. Ils forment un tout et c'est ce tout qui l'a fasciné, contrarié et obsédé tout au long de sa vie. Le corps en tant qu'incarnation de certaines formes et d'une pensée basique, et à la fois décisif et révélateur de certaines valeurs, d'une sagesse : « Je me sers de la forme pour arriver à ce qui est sans forme. Je tends à dire ce qui n'est pas palpable, ce qui ne se touche pas »,⁸ dit-il à Judith Cladel. En tant qu'expression d'une matière et d'un esprit reliés. Ceux de son humanisme. C'est pourquoi chacune de ses œuvres est une synthèse de nombreux regards et observations, et la sorte de loi qui les soutient transmet une vérité plus grande que celle que l'on trouve dans la réalité. Une vérité faite de beauté et de calcul, d'émotion et d'analyse (« le plaisir esthétique doit être un plaisir intelligent »,⁹ disait Ortega y Gasset). Maillol façonne l'extérieur de ses figures depuis leur intérieur et atteint la plénitude de l'unité à travers une solidarité féconde et une interdépendance des parties. Il avait dit un jour : « Je cherche à ramasser les membres car on entre dans une sculpture comme dans une maison ».¹⁰ La sculpture comme architecture des formes.

Maillol incarne d'un côté le désir de pérennité de l'art, son incrustation consciente dans tout le substrat de traditions d'où il provient et avec lesquelles il dialogue, inlassablement, à sa manière, et de l'autre le désir de répondre à son temps, d'être pleinement contemporain (contemporain de lui-même, surtout, en ajustant du mieux qu'il peut stimulus et réaction). N'oublions pas qu'il aspire à renouveler le langage sculptural, à lui insuffler une vie et des énergies nouvelles. Lui-même nous dit, et dit à Judith Cladel, avec la lucidité qui le caractérise : « Quand les nations vieillissent, l'art se complique et s'amollit. Nous devons essayer de redevenir jeunes, de travailler avec naïveté ; c'est ce que cherche. C'est pourquoi j'ai eu du succès, car, à notre époque, on essaie de revenir au primitif. Je travaille comme si rien n'existant, comme si je n'avais rien appris. Je

suis le premier homme qui fait la sculpture ».¹¹ Que disait Merleau-Ponty dans son essai consacré au peintre d'Aix ? : « Les difficultés de Cézanne sont celles de la première parole »,¹² et aussi : « Il assume la culture depuis son début et la fonde à nouveau, il parle comme le premier homme a parlé et peint comme si l'on n'avait jamais peint. »¹³ Autres coïncidences de propos entre l'un et l'autre, donc, et révélatrices.

Cet élan le propulse vers la réalisation de ses œuvres les plus définies et définitives, celles qui nous accompagneront le plus longtemps, mais surtout celles qui incarnent un désir, une envie soutenue de célébrer la vie et de lui rendre grâce, rarement vue au long de l'histoire de l'art sculptural. Ce sont des œuvres chargées de temps et de savoir (qui n'en assure que la solidité) et d'autre chose encore, d'intangible, qui nous les rend à la fois proches et lointaines. Maillol laisse ses œuvres le dépasser et vivre par elles-mêmes. Il se sacrifie pour elles, en leur donnant tout ce qu'il faut pour qu'elles puissent rompre le cordon ombilical et s'émanciper autant que possible. Il est de ces auteurs qui s'effacent derrière leurs œuvres. C'est sans doute la raison pour laquelle il est plus difficile à comprendre et à cerner que son prédécesseur Rodin, bien plus littéral et évident dans le *pathos* de ses motifs thématiques. Il y a quelque chose qui nous échappe dans l'œuvre de Maillol. On le sait et c'est pour cela qu'on y revient encore et encore. Puis on réalise que l'on ne finira jamais d'en percer le secret et que c'est justement ce qui lui donne ce supplément de sens (un sens glissant et insaisissable, comme celui de certaines musiques et poésies) qu'elle ne perdra jamais et qui nous accompagnera toujours. Ce sont des abreuvoirs de sens où puiser en temps d'indigence. Maillol lui-même confiait à Judith Cladel : « mes statues ce sont des poèmes de la vie : au lieu de m'expliquer en vers, je m'explique par la sculpture ».¹⁴

NOTES

1. Carl Einstein, *L'Art du XXe siècle* (Éditions Jacqueline Chambon, Arles, 2011), p. 365-6.
2. Alex Ross, *The Rest is Noise* (Picador, Macmillan, 2007), p. 92.
3. Bertrand Lorquin, “Maillol i la concepció de la belesa en l'escultura moderna” (in *Maillol*, catalogue de l'exposition à La Pedrera, Caixa Catalunya, Barcelone, 2009), p. 27-28.
4. Judith Cladel, *Maillol* (Editions Bernard Grasset, Paris, 1937), p. 130.
5. José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 2006), p. 31.
6. John Berger, *The Look of Things* (in *Selected Essays*, Bloomsbury, London, 2001), p. 225.
7. Ortega y Gasset, *op.cit.*, p. 34.
8. Cladel, *op.cit.*, p. 146.
9. Ortega y Gasset, *op.cit.*, p. 32.
10. Cladel, *op.cit.*, p. 146.
11. Cladel, *op.cit.*, p. 130.
12. Merleau-Ponty, *Le Doute de Cézanne* (in *Sens et non-sens*, Collection Bibliothèque de Philosophie, Gallimard, 1996), p. 51.
13. Merleau-Ponty, *op.cit.*, p. 49.
14. Cladel, *op.cit.*, p. 147.

Maillol et la Grèce : le voyage de 1908

Àlex Susanna

Commissaire de l'exposition

« Je suis un sculpteur qui fait du nu devant la Méditerranée. »

MAILLOL

Avant qu'Aristide Maillol (1861-1944) ne devienne sans nul doute le plus grand sculpteur international de l'entre-deux guerres, son œuvre avait suscité à bien des égards le trouble et l'incompréhension, tant elle allait à contre-courant de l'œuvre et de l'enseignement de celui qui avait jusqu'alors imposé son règne : son maître, ami et protecteur, Auguste Rodin. Pour comprendre comment Maillol est parvenu à forger sa propre conception de la sculpture, quels étaient ses références et surtout ses objectifs, il sera très utile de nous en remettre à l'une des expériences les plus déterminantes de sa trajectoire : son voyage en Grèce du 25 avril au 3 juin 1908, en compagnie du comte Harry Kessler (1868-1937) et de l'écrivain viennois Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), un trio plutôt curieux, pour ne pas dire explosif, comme nous allons le voir.

Mais qui était donc Harry Kessler, cet étrange personnage, propriétaire d'une résidence à Weimar, qui devait son surnom de « comte rouge » à sa condition aristocratique mêlée de convictions socialistes ? Un homme cosmopolite et polyglotte qui ne cessait de voyager, de s'entretenir avec des artistes et des politiques, de lancer des projets (d'édition ou d'exposition), de collectionner des œuvres d'art, d'exercer comme mécène, ou de mener à bien des missions diplomatiques délicates, comme l'explique la biographie de Laird M. Easton, *The Red Count : The Life and Times of Harry Kessler* (2002). W. H. Auden le considère d'ailleurs comme « la personne la plus cosmopolite qu'il y ait jamais eu » doublée d'un « témoin exceptionnel de son temps ».¹ En témoignent ses journaux, particulièrement prolixes et très utiles pour comprendre ce moment de l'histoire de l'Europe, du point de vue politique aussi bien qu'artistique. Kessler y dépeint une infinité de personnages et y reproduit fidèlement bon nombre de conversations qui révèlent notamment ses dons d'orateur : ces notes constituent un document très précieux concernant les principales années de la trajectoire artistique de Maillol. C'est pourquoi nous les citerons souvent.

Harry Kessler rencontre Maillol le 21 août 1904 dans sa maison de Marly-le-Roi, en banlieue parisienne. À partir de là s'établit entre eux une relation durable et stimulante, d'une rare fécondité, dont le voyage en Grèce constitue l'un des points culminants. Kessler s'était décidé à aller lui rendre visite, poussé par les commentaires élogieux d'Émile Bernard, Maurice Denis et André Gide, ainsi que ceux de Rodin lui-même. Voici les premières impressions que l'artiste lui suscite : « [Maillol] habite une toute petite maison très simple et campagnarde au milieu d'un grand verger ouvert. Quand nous avons frappé à la porte (il n'y a pas de sonnette), [sa]

femme est apparue sur le petit balcon en appelant dans le jardin : Aristide, Aristide ! sur quoi un paysan en blouse bleue, un chapeau de paille d'ouvrier à large bords sur la tête, est arrivé et nous a salué tous les deux dans un fort patois paysan. Il ne s'est pas présenté davantage, ne s'est pas beaucoup plus intéressé à nos noms, c'était tout simplement Maillol : l'air d'avoir 40 ans environ, une longue barbe noire non taillée, des yeux bleus lumineux très expressifs, sec avec un long nez aquilin d'un type hispanique prononcé. »

À cette époque, Maillol n'était pas encore Maillol. Ou pour être plus précis, il commençait à peine à l'être. Jusqu'alors, il avait connu une trajectoire mouvementée et plutôt décourageante. Après avoir exercé comme peintre à Paris (signant au sein du groupe nabi une œuvre picturale très en phase avec l'époque et les postulats de ce mouvement), il avait installé à Banyuls un atelier de tapisserie, d'où était sorti un bon nombre de pièces notables, qui lui avaient ouvert les portes de certains grands collectionneurs. Cela faisait moins de cinq ans qu'il s'était réinventé comme sculpteur. Maillol constitue à cet égard un cas très curieux de polygénèse accidentelle. En effet, contraint d'abandonner son métier de tapissier à cause d'un grave problème de vue, il s'était retrouvé un beau jour avec une sculpture en bois entre les mains, faite de façon totalement imprévue et hasardeuse à partir d'un tronc d'olivier. Ses premières sculptures obtinrent une reconnaissance immédiate de la part d'un cercle d'admirateurs réduit mais distingué, qui poussèrent Harry Kessler à vouloir le rencontrer.

Son enthousiasme et sa générosité étaient tels que ce même jour, 21 août 1904, le comte lui acheta une statuette de la série préparatoire de la *Méditerranée* et lui fit même une première commande : ni plus ni moins que cette même *Méditerranée*, en version monumentale en pierre. Les deux hommes se revirent deux jours plus tard et l'on trouve déjà, épargillées dans la conversation, les premières réflexions de Maillol autour du statuaire grec, relayées par Kessler : « Il voulait d'abord rester proche des Égyptiens puis, sans l'avoir cherché directement, il s'est plutôt tourné vers les Grecs, en particulier les sculptures d'Olympie qui lui paraissent offrir, pour des sculptures individuelles, davantage d'enseignements que le Parthénon. Il connaît les deux par les plâtres de l'École des Beaux-Arts ». Il est curieux de voir comment Maillol exprime déjà un certain nombre d'idées très arrêtées sur la sculpture grecque et ses préférences ; preuve d'un point de vue absolument personnel et singulier, comme nous le verrons par la suite au cours du voyage en Grèce. Lors de leur troisième rencontre le 25 août, Kessler lui fait une nouvelle commande, de nature éditoriale cette fois-ci : illustrer les *Églogues* de Virgile avec des xylographies. Réponse enthousiaste et symptomatique de Maillol : « Je lis tout le temps Virgile. »

C'est ainsi que l'on arrive, sans plus de prolégomènes, à leur premier voyage en commun. Un peu plus d'une semaine après leur rencontre, du 2 au 9 septembre, les deux hommes partent pour Londres dans le but de visiter les collections d'art égyptien et grec du British Museum. À ce propos, Maillol explique au comte comment il est arrivé aux Antiques : « J'ai voulu voir comment les Anciens s'arrangeaient avec la réalité. Je regardais une tête de femme dehors, dans la rue, puis j'entrais au Louvre et je regardais un Antique ; et je voyais comment ils s'étaient arrangés pour tirer de la beauté de la vie. Quand je regarde un Antique, ça me paraît toujours tout facile de faire de la sculpture ; mais quand je regarde de la sculpture moderne, alors ça me paraît

compliqué, difficile ». Leur séjour est ponctué de visites au British Museum. Les conversations qui surgissent devant certaines œuvres nous montrent que Maillol avait déjà une idée assez précise et réfléchie de ce qu'il voulait faire comme sculpteur, bien qu'il ne se trouvât qu'au début de sa carrière. Ainsi, devant le buste d'Amenemhat III, il s'exclame : « C'est beau ! Comme c'est beau ! C'est tranquille, et ça vit plus que les choses qui représentent un mouvement. C'est pour ça que j'aime tant les poses tranquilles ; je trouve ça tellement plus vivant ». Et devant une caryatide de l'Érechthéion : « C'est une jeune fille amoureuse. Comme c'est plein de vie. La vie, la joie, il n'y a que ça, c'est ça que je cherche. Les Égyptiens ont bien fait quelque chose de semblable aux Grecs pour les volumes ; mais c'est sévère, c'est religieux ; les Grecs y ont mis la volupté en plus. Odilon Redon a dit une fois un mot de mes ouvrages qui m'a fait bien du plaisir : C'est sévère et voluptueux. Ça m'a fait bien du plaisir, parce que c'est bien ça que je cherche : sévère et voluptueux. C'est comme ça qu'est l'Art Grec ». À un autre moment, Maillol dit à Kessler : « C'est merveilleux quelquefois une statue antique abîmée. Il y a au Louvre un nu de femme de Carthage qui a été roulé, abîmé, et cependant aucune statue ne me donne une telle sensation du nu ; c'est étonnant, comme ça donne la sensation. Je peux dire que c'est cette statue qui m'a fait. Je l'ai beaucoup étudiée ». Une dernière note, sur Phidias cette fois-ci : « C'est très simple : il voit d'abord des masses, très simple ; et puis, là dessus, il peut mettre du détail à l'infini, il est sûr de ne jamais se tromper. Tandis qu'aujourd'hui, on commence par le petit détail. Moi, je n'irai jamais aussi loin que Phidias dans le détail ; ce n'est pas nécessaire ». Ces exemples de réflexions, cueillis presque au hasard, reflètent la rapidité et l'intensité avec lesquelles Maillol a mûri et s'est épanoui en tant que peintre. Dès le départ, il savait où il souhaitait arriver et pourquoi. À cet égard, la conclusion du voyage est claire : « Ce voyage à Londres aura été comme une éclaircie pour moi. J'ai mieux compris la sculpture et l'Art en général. À Paris, les Phidias m'avaient toujours un peu étonné ; mais ici, je les ai compris. »

Dans une note du 3 novembre, Kessler relate qu'il voit « sa » *Méditerranée* sans bras au sol et ajoute : « Grandeur et calme des masses, manifestement influencée par le Parthénon. Il me dit que ses petites statuettes ont provoqué une désagréable sensation auprès du jury du Salon d'Automne « parce qu'il n'y avait pas les muscles ». Ça lui est bien égal, d'ailleurs, « ce qui m'inquiète, ce sont les proportions, de trouver si ce point (le genou) doit venir ici ou là ». Nous verrons plus loin dans quelle mesure ces années-là furent décisives pour la recherche et la cristallisation de sa conception de la sculpture. À cet égard, nous ne nous priverons pas de dire que le journal de Kessler est un précieux document, indispensable pour se faire une idée de la progression de Maillol, avec son lot d'interrogations et de défis.

Dans une note consignée à Wiesbaden entre le 5 et le 8 décembre de la même année, on trouve la première allusion au projet de voyage en Grèce « avec Hofmannsthal, Van de Velde et Maillol ». Un an plus tard, le 26 décembre 1905 à Marly, ils décident de faire le voyage en 1907, Maillol ayant manifesté un grand enthousiasme pour Olympie. Le 25 mai 1907, Kessler lui commande le bas-relief *Le désir* à partir d'ébauches que Maillol vient de lui montrer sur le thème du couple nu, de profil et accroupis, le bras de l'homme sur le cou de la femme. « J'ai fait ça ce matin. Oui, c'est pas mal [...] C'est ce qu'il faut trouver ; pas une boule ici et un trou là. Il faut

que tous les points soient à une distance égale du fond. C'est ce que si peu de sculpteurs comprennent aujourd'hui. Mais on le voit bien dans ce bas-relief que vous m'avez envoyé de Londres [une métope du Parthénon]. Trois jours plus tard il y revient : « Un bas-relief est comme un dessin sur pierre ». Le comte lui demande pourquoi il expose cette théorie : « Mais ce n'est pas une théorie ; c'est la vérité ; c'est nécessaire par rapport à la distribution de la lumière. Il faut que les points principaux attrapent la lumière de la même façon. sans ça [...] il y a des trous. Cézanne a compris ça ; chez lui, il n'y a jamais de trous, tout se tient. Un bas-relief doit être comme un tableau de Cézanne. Il faut que tous les tons se balancent ». Un autre thème récurrent dans ses premières conversations était Rodin, dont Maillol se déclarait ouvertement admirateur tout en voulant à tout prix s'en démarquer. « Vous avez vu, comme Rodin copie la nature, morceau par morceau. Moi, je ne ferai jamais cela. Il croit que c'est la nature qui lui donne la vie. Mais ce n'est pas ça, c'est lui-même qui l'y met, c'est la fougue qu'il a en lui et qu'il fait entrer dans sa statue ; sans ça, tout le monde ferait du Rodin. Enfin, il faut bien que chaque artiste s'appuie sur quelque chose ; lui s'appuie sur la nature. Moi, ce qui m'intéresse, ce sont les idées générales ». Kessler : « Il pense apparemment *idées* au sens platonicien les formes générales typiques. »

À ce stade, je crois que l'on comprend déjà le rôle décisif de Kessler dans l'évolution de Maillol. D'une part, en lui passant des commandes que personne ne lui avait confiées jusqu'à là, le comte l'a sorti de l'état de misère dans lequel il vivait. De l'autre, il lui a apporté l'aide et la stimulation dont il avait justement besoin à cette époque pour faire mûrir son art. C'est à cette époque, ne l'oubliions pas, qu'il peut se livrer corps et âme à ses premières œuvres monumentales. Outre la *Méditerranée* (1902-1905) et le *Désir* (1904), il réalise *L'action enchaînée* (1905), *La nuit* (1907-1909) et *Pomone* (1908-1910), son premier ensemble de sculptures monumentales qui allait bientôt le consolider comme le sculpteur le plus décisif de son temps.

Le 2 août 1907, la question du voyage en Grèce ressurgit à Marly. Kessler écrit : « Un vin de pays et un bon repas mettent Maillol de bonne humeur [...] Nous tissons des plans pour notre voyage en Grèce. » Tandis que le comte parle de la Grèce, Maillol évoque ses habitants et ses artistes : « Il y a un nom que je m'étonne de n'entendre jamais prononcer : Paeonios. C'est lui, sans aucun doute, qui a été le maître de Phidias. Regardez les figures du temple d'Olympie ; il y en a que Phidias n'a fait que copier ». À propos des artistes grecs en général, le sculpteur affirme : « On sent que ces gens-là étaient heureux ». Quelques jours plus tard, le 22 août, Kessler consigne dans son journal une autre conversation révélatrice des intentions de Maillol : « J'ai demandé à Denis, qu'est ce que le « modelé » [...] Rodin parle toujours de modelé ; je ne comprends pas. Dans la nature, je ne vois pas de modelé, je vois des formes, des formes que je peux prendre comme ça, avec mes deux mains. Ce que je veux rendre, ce sont les belles formes que je vois. Évidemment, pour travailler, je m'aide de profils, de plans, d'épaisseurs ; mais ça ne regarde que moi : ce que je veux montrer, c'est la forme. Le sculpteur, c'est un homme amoureux de formes [...]. Pour moi, l'idéal c'est de travailler quinze jours sur un bras et qu'après ce soit tout simple, qu'on ne voie pas comment c'est fait, ni plans, ni modelé, rien que la belle forme comme dans la nature. Voilà ce qui est Grec. [...] C'est pour ça que Cézanne disait : « je ne

modèle pas, je module », pour bien établir la différence... Et, au dessus des formes, il y a encore l'architecture, ce qui réunit les formes. L'architecture, c'est encore plus fondamental que les formes ». Le lendemain, il revient à la charge avec des commentaires pleins d'éloquence : « Les Grecs ont dû donner un travail inouï à ce qu'ils faisaient ; le temps ne comptait pas pour eux ; c'est pour ça qu'ils ont fait de si belles choses. Le jour que j'aurai trouvé la statue rêvée, je resterai dessus dix ans. » Et à propos d'un Bouddha que Rodin a dans son jardin : « Voilà la sculpture que je trouve la plus belle de toutes ; c'est un art qui est au dessus de l'humanité, d'une gravité, d'une sérénité qui vous élève jusqu'au divin. Mais puisque j'en suis venu à travailler d'après nature, c'est que c'était là ce que je devais faire. Je suis un sculpteur qui fait du nu devant la Méditerranée. »

Enfin, le jour du voyage tant attendu arrive. Maillol et Kessler embarquent à Marseille le 25 avril 1908 en direction du Pirée, après une escale à Naples (où ils visitent Pompéi) et en Sicile (ils débarquent à Messine pour aller à Taormine, qui plaît particulièrement à Maillol : « c'est peut-être là si le sort m'est propice que je voudrais passer un hiver avec ma femme »). Le voyage se prolonge jusqu'au 3 juin. Ce sont des semaines intenses et mouvementées, qui nous sont rapportées par trois visions : le carnet de Maillol, à peine daté (dont l'original en français et la traduction en catalan par Miquel Desclot sont aujourd'hui publiés pour la première fois), le journal daté de Harry Kessler, qui complète à la perfection celui de Maillol (encore inédit en allemand, dont les extraits ont été traduits en catalan par Clara Formosa) et enfin un essai de Hofmannsthal intitulé *Heures grecques*, composé de trois volets : *Le monastère de Saint Luc* (1908), *Le voyageur* (1912) et *Les statues* (1914), trois textes réunis et publiés pour la première fois en 1917 dans *Die prosaischen Schriften*. Pour suivre, ne serait-ce que succinctement, le voyage en Grèce, nous nous référeront surtout aux deux journaux cités. Les textes de Hofmannsthal appartiennent en effet à un tout autre ordre. À l'exception du premier, on peut dire qu'ils constituent une recréation symbolique et alambiquée de certains épisodes de ce voyage commun, au point de paraître autre chose. Le triptyque de Hofmannsthal semble en effet se référer à d'autres péripéties, ou au même voyage vécu de façon bien différente et avec des effets secondaires aussi curieux que significatifs. Un voyage à trois qui, à dire vrai, ne dura que quelques jours, comme nous le verrons par la suite.

Quatre jours après avoir embarqué, lors du trajet de Messine à Taormine, Maillol affirme : « Il ne me semble pas être sorti de chez moi. L'Etna c'est le Canigou. Si vous étiez venu chez moi, je suis sûr que vous auriez aimé mon pays ». Kessler : « À chaque arbre, chaque fleur, il revient à Banyuls ; tout est aussi beau à Banyuls ». Maillol : « C'est tout à fait pareil : la même lumière, la même atmosphère, les mêmes couleurs dans la mer... Du reste, avant de partir, j'ai dit à mon ami Terrus, que s'il y avait chez nous seulement une colonne devant la mer, je n'irais pas en Grèce. Je vais en Grèce pour voir des statues dehors. Je ne vais pas en Grèce pour apprendre, je vais pour voir des statues devant la mer ». Ces mots, qui reflètent une confiance en soi déroutante, dans une certaine mesure, transmettent à merveille l'état d'esprit avec lequel Maillol se rend en Grèce et la clarté de ses idées, qu'il prétend « seulement » confirmer. C'est d'ailleurs ce qu'il fera sans cesse pendant le voyage.

Lors d'un déjeuner à Taormine, Maillol confie à Kessler la grande déception qu'il a ressentie devant le moule en plâtre de sa sculpture *Le cycliste*. « On croit avoir fait quelque-chose de bien ; et quand on voit le plâtre, ce n'est plus rien. C'est ça qui éreinte l'artiste [...]. C'a été la même chose pour votre bas-relief [*Le Désir*], quand je l'ai vu au Salon ». Le comte lui répond que là-bas, « l'éclairage est responsable ». Maillol : « Évidemment, l'éclairage n'était pas bon. Mais voyez les Antiques : on les brise, on les moule et on les remoule, on les place n'importe où, et ça fait toujours bien : pas moyen de les tuer. C'est pour ça qu'il faut toujours s'en tenir aux grandes qualités. » Kessler se lance ensuite dans la considération suivante : « Tandis que Rodin clôt manifestement une époque, il est, Maillol, un germe d'une nouvelle époque [...] C'est pourquoi autant de gens ressentent son art, contrairement à celui de Rodin, qui est génial mais maladif dans un certain sens, comme quelque chose de sain. » Maillol : « Oui, c'est ça que je voudrais. Puisque je ne peux rattacher mon art à rien dans mon temps, je voudrais le rattacher à l'avenir, faire quelque-chose qui se trouvera à sa place plus tard. C'est pour ça que je réfléchis tant avant de commencer une statue : je ne voudrais pas faire n'importe quoi, mais quelque-chose sur lequel je puis rester longtemps, pour que ça ait un sens profond. Mettre tout ce qui aurait pu me servir pour vingt statues dans une statue, pour donner une synthèse de tout ce que je sens : voilà comme je comprends la sculpture, voilà ce que j'ai fait dans votre statue de femme assise [*Méditerranée*]. »

Le jeudi 30 avril ils arrivent au port du Pirée. Maillol relate dans son carnet : « Je n'ai eu aucune surprise en voyant le port – cela ressemble à mon village et à Port Vendres – mais [...] démesurément agrandi. » Kessler explique que Maillol veut attendre le lendemain pour aller visiter l'Acropole et qu'il plaît de la sorte : « Il faut y aller bien reposé, bien tranquille, comme à une communion. » Le lendemain, Hofmannsthal arrive à Athènes. Dès le premier déjeuner, les trois hommes entretiennent une conversation animée qui reflète des différences peut-être insurmontables et que Kessler transcrit dans ses notes : « Hofmannsthal dit qu'il a réfléchi aujourd'hui, quand il est passé par Corinthe, à ce que Goethe aurait bien pu faire, s'il avait soudain découvert l'isthme : il serait sans doute tombé et aurait baisé la terre ou quelque chose de similaire. Il se demande pourquoi *nous*, nous ne ressentons plus du tout ainsi avec notre connaissance bien plus riche du Grec ? » Moi : « Mais mon cher, moi je sens toujours à peu près comme ça. » Maillol : « Moi aussi j'aurais voulu m'agenouiller et baiser la terre en touchant le sol de la Grèce ; c'est comme si on approchait tout à coup d'une femme qu'on a longtemps désirée : on ne sait plus ce qu'on ferait ». Hofmannsthal est bien persuadé que nous avons raison ; mais pour aimer quelque chose, on doit d'abord savoir *ce qu'on aime*, et il a perdu ce *qu'est-ce que* du grec, le contenu : le Grec n'est plus rien de palpable pour lui. Qu'est-ce qui est pour nous le concret, pourquoi aimons-nous la Grèce ? Maillol : « Mais c'est très simple : c'est l'endroit du monde où on a créé tout ce que j'aime ; alors je n'ai pu m'empêcher de ressentir une émotion quand j'ai vu l'Acropole, où sont ces figures de l'Érechthéion qui sont les plus belles statues qui existent. »

Ils se rendent à l'Acropole le lundi 4 mai. Maillol raconte : « Nous gravissons les marches faites pour des jambes de géant – nous traversons les propylées en silence – nous sommes dans

l'attente d'une plus forte émotion – enfin c'est le Parthénon on reste muet – silence religieux comme l'on ne peut rester sans rien dire longtemps on dit : que c'est beau ! et on continue vers le temple je regarde de tous les côtés cette merveille - je suis remué profondément je ne vais pas écrire ce que j'ai senti – ce serait inutile – mais je puis dire à mon tour ce qui a été dit et redit : que ce temple est la plus belle œuvre de l'humanité Je passe la matinée entre les colonnes regarde de la mer –avec l'île d'Égine – cela me rappelle tellement mon village quoique grandi démesurément – Il se peut qu'il y ait sur terre un plus beau paysage – je puis seulement dire que c'est ce que j'ai vu de plus beau – autour de l'acropole le paysage est immense les belles montagnes se déroulent avec une grande variété de formes [...] J'ai eu pourtant une peine c'est que l'Érechthéion est couvert d'échafaudages [...] J'avais fait le voyage pour voir les cariatides [...] aujourd'hui j'ai réussi à les voir – je confesse que c'est la plus belle des sculptures – ces six jeunes filles simplement debout et immobiles – c'est la dernière limite de beauté que mon esprit peut concevoir – je reviendrai là tous les jours de mon séjour à Athènes. »

Kessler relate que Maillol tente d'apercevoir les korès de l'Érechthéion à travers l'échafaudage, et qu'il dit à leur propos : « C'est sévère, c'est vivant, c'est immobile ; pour moi, je ne vois rien au-dessus de cela. Mais voyez comme ces statues sont impossibles sans celles que nous avons vues au Musée [les statues archaïques de femmes] c'est la même statue ; ils leur ont seulement donné de l'ampleur. » Les deux hommes se dirigent vers le Parthénon. En chemin, Maillol touche l'une des colonnes du Parthénon couchées au sol : « C'est comme des fesses de femme. C'est vrai ; sentez ça : chauffé par le soleil, c'est comme de la chair. » Maillol reprend cette réflexion un peu plus tard au Parthénon : « Ces colonnes, c'est comme des femmes ; on coucherait avec. On n'a pas besoin de femme dans ce pays ci : on a les colonnes. » Pour se faire une idée du gouffre existant entre la perception de Maillol et Kessler et celle de Hofmannsthal, il suffit de lire ce que l'écrivain viennois relatait plusieurs années plus tard dans *Les statues* (1914), le troisième volet de son triptyque *Instants de Grèce* : « Il y avait là les fouilles de l'agora, il y avait la Pnyx, il y avait la butte pour l'orateur, et les tribunes ; ici, les traces de leurs maisons, leurs pressoirs à vin ; là-bas, leurs tombes bordant la route d'Éleusis. C'était cela, Athènes. Athènes ? C'était donc cela, la Grèce ; c'était cela, l'Antiquité. La déception s'empara de moi. Je m'assis sur un de ces blocs tombés à terre, qui semblaient attendre la nuit éternelle ; [...] je m'assis sur l'un de ces fragments, le dos tourné à la colonne. Ces Grecs, me demandais-je, où sont-ils ? Je tentais de me souvenir, mais ne me souvenais que de souvenirs, comme lorsque des miroirs se renvoient leur image à l'infini. Des noms me revenaient, des personnages ; qui étaient interchangeables, sans beauté ; comme si je les dissolvais dans une vapeur verdâtre où ils se consumaient. [...] D'être révolus depuis longtemps, pour cela je les haïssais, et de s'être si vite évanouis. Leurs quelques siècles, ce misérable laps de temps, de l'autre côté de l'abîme monstrueux ; leur histoire, cet amoncellement de fables, d'inexactitudes, de commérages, de trahisons, de peurs, d'envies, de paroles ; cette perpétuelle vantardise en eux, cette angoisse perpétuelle en eux, ce dépérissement rapide. Tout n'était déjà plus, au moment même où cela croyait être ! ». C'est un texte brillant, certes, et qui reflète une déception énorme. Mais en cela justement, il ne semble en rien correspondre au voyage effectué par ses deux compagnons.²

Après le petit-déjeuner, les trois hommes partent en voiture à Éleusis. Ils admirent les mosaïques byzantines du monastère orthodoxe de Daphni (« aucune peinture ne peut valoir l'effet de ces mosaïques pourquoi a-t-on abandonné ce genre qui a tous les mérites de la fresque ? » écrit Maillol dans son carnet) puis sont conviés à un repas champêtre animé (le gigot de Pâques) qui fait les délices du sculpteur : « Cette scène dans un pays perdu au milieu d'un bois de pins m'a ému extraordinairement et je pense à l'Odyssée que j'ai relue de Marseille à Athènes journée que je n'oublierai jamais ». Hofmannsthal est moins enchanté. Une fois à Éleusis, ils visitent le temple et le musée. Maillol écrit : « La plus belle pièce est une statue de Déméter absolument semblable aux caryatides de l'Érechthéion quoique ayant moins de mesure et de rythme. » De retour à Athènes, la première crise de Hofmannsthal éclate, trois jours seulement après son arrivée en Grèce. Kessler écrit : « Il ne pense pas qu'il restera longtemps. Il n'a encore jamais souhaité autant partir de quelque part que d'ici [...] Peut-être ne supporte-t-il plus de marcher en permanence à côté d'un artiste plastique [Maillol], qui se sent entièrement dans son élément, comme un poisson dans l'eau, pendant qu'il demeure pour ainsi dire un *outsider*. Je ne dois pas oublier combien sa relation aux arts plastiques est précaire. Maintenant, il est ici avec deux hommes dont l'un est artiste, et l'autre entièrement pris par ses intérêts artistiques. »

Comme convenu la veille, le 5 mai, Kessler et Hofmannsthal vont se baigner à la plage de Phalère. Kessler : « En chemin, il commence de nouveau avec le même thème qu'hier soir [...] : la chose principale à cause de laquelle il se sent ici si malheureux, c'est bien la langue. Je ne peux absolument pas m'imaginer ce que la langue signifie pour un poète. Elle est comme la peau de son être ; lui prendre la langue, c'est presque tout lui prendre. [...] Il lui arrive maintenant le ridicule qu'il se parle soudain français à lui-même. Je lui dit que je trouve cela en partie tragique, et en partie comique ; mais comme Maillol ne parle pas allemand, que peut-on donc faire d'autre à part qu'il parte comme il l'a décidé la veille au soir ? »³

Le 6 mai, les trois voyageurs arrivent à Delphes. Au bout de quelques jours, Kessler et Hofmannsthal partent de leur côté faire une excursion à cheval qui les mène jusqu'au Monastère de Saint Luc. C'est d'ailleurs le titre du premier texte que l'auteur viennois écrit sur la Grèce, où il relate cette expérience. Pendant ce temps, Maillol reste seul à Delphes, parfaitement dans son élément : « Paysage grandiose – on entend la chute d'eau de la fontaine Castalie bruit rare en Grèce – j'ai ici dans les ruines la joie de voir enfin ce que j'étais venu chercher une statue en plein air – mais hélas complètement mutilée – c'est égal je la vois toute baignée de lumière l'ombre n'existe pas ici l'air est si limpide que l'ombre est aussi lumineuse que la lumière [...] je comprends pourquoi ils ont dû quelques fois creuser les plis des étoffes si fortement dans cette statue [...] voilà un peuple qui a su vivre – comme tout ici était organisé – tout est près tout se touche ils n'avaient pas deux pas à faire après s'être baignés à la fontaine Castalie pour aller au temple d'apollon – de là au théâtre ou au stade et tout était bien les temples les statues – les montagnes le peuple vivait joyeux comme il a l'air de vivre aujourd'hui qu'il n'a plus ni ses dieux ni ses temples ni ses statues la fontaine lui reste et la flûte et le travail paisible. »

On lui parle ensuite de danses au Parnasse et il s'y rend à dos d'âne. La bête est butée et aime frôler les falaises. Il est enchanté par ce qu'il découvre là-bas : « Les danseurs et les dan-

seuses commencent un pas très lent à peine visible toute la danse consiste dans le rythme – danse religieuse – c'est très émouvant – je sens la vérité de cette danse de cette musique très rythmée - un frisson me traverse tout le corps – j'ai vu passer la beauté comme je frissonne quand je lis Homère ou quelque autre grand poète Je m'explique pourquoi cette danse est la danse des vieux de mon village – les grecs avaient une grande ville près sitôt après la frontière d'Es ampurias (*anporum*) et nos pères étaient sûrement des grecs – d'ailleurs dans tout l'Ampurdan on danse les (*Sardanes*) qui ne sont autre chose que la danse grecque à peine modifiée – seulement en Espagne les danseurs femmes sont mêlées aux danseuses hommes tandis qu'ici les danseuses femmes sont à part dansent entre elles et les hommes entre eux. »

Cela fait quatorze jours qu'ils ont embarqué à Marseille et Maillol écrit : « Que de choses j'ai vues déjà - que de pays admirables j'ai visités sans jamais un moment de déception - nous avons l'intention d'aller à Olympie – de retourner à Athènes et de rentrer en France à la fin du mois de mai ». Il s'assoit sur un gros bloc de porphyre, face à la seule statue de marbre que l'on ait laissée dehors : « Ce bloc mutilé où il ne reste que quelques beaux plis me donne plus de joie que toutes les belles choses du musée – pourquoi ? – parce que c'est dans son milieu c'est dehors c'est dans l'air – dans l'air qui ne donne d'ombre que dans les creux profonds - quelle rage de mettre tout dans les musées où l'on s'ennuie où l'on voit mal où l'on est surveillé par des gardiens ici je resterai tant qu'il me plaira je puis attendre la nuit je puis me coucher à ses pieds – si je veux je peux l'embrasser [...] Les ruines en ce [monde] sont un véritable jardin. »

Au cours de ces quelques jours passés seul à Delphes, Maillol se promène sur la Via Sacra, le Portique des Athéniens, le Temple d'Athéna ou le stade du sanctuaire. Il déambule, cueille des fleurs, se rend souvent à la fontaine de Castalie, ébauche quelques dessins et cherche volontiers l'ombre d'un olivier pour échapper au soleil de plomb. Il visite également le musée où il reste captivé par les trois danseuses de la colonne d'acanthes : « Une sculpture d'une finesse incomparable les femmes sont grassement sculptées et donnent un ensemble élancé tout à fait séduisant. » En revanche, Maillol est déçu par la sculpture la plus célèbre et prisée du musée de Delphes, l'*Aurige* : « En général on élève beaucoup cette statue – j'avoue qu'elle ne m'a jamais produit une impression agréable. l'homme est raide et sa raideur n'a pas de liaison avec les statues archaïques du musée de l'Acropole qui dans leur raideur figurée sont si vivantes et dont la grâce des draperies est indiscutable et le rythme à dérouter n'importe qui dans l'avenir voudra essayer ce genre – l'aurige me paraît manquer de cette harmonie dans les formes de silhouettes – il ne me donne pas non plus le plaisir que donne l'observation de la nature [...] statue est morte elle me fait penser aux statues Espagnoles qui ont des yeux des cils et de vrais cheveux – l'exécution des bras et des pieds est très solide malgré le soin avec lequel elle est traitée elle ne me séduit pas – après cela je regarde une belle statue imitée des Égyptiens et là je me sens remué profondément – là la grandeur est évidente l'ampleur des formes est d'un dieu – l'art a touché son but. »

Le 12 mai au soir, le comte Kessler revient de sa excursion au Monastère de Saint-Luc et trouve un Maillol animé et loquace : « Il faut voir les choses à leur place. Ainsi, la Vénus de Milo : à Paris, elle a l'air d'une chose terrible, elle effraie par sa grandeur. Mais quand on se

l'imagine ici, près de ces rochers, elle paraît une chose gracieuse, intime, comme les paysannes d'ici. » Incise du comte : « Les paysannes ici le charment. Il retrouve en elles l'art grec ancien ». Maillol : « Aujourd'hui, j'ai vu trois faneuses qui étaient tout à fait les trois jeunes filles du bas-relief que j'ai dessiné : les Grecs n'ont fait que copier ce qu'ils avaient devant les yeux ». Le lendemain, ils se rendent ensemble au musée et Maillol lui montre deux kouroï représentant sans doute Cléobis et Biton. Il s'exclame : « Voilà de la sculpture ! Voilà ce que j'appelle de la sculpture ! » Il montre le bras gauche : « Ce beau dessin qu'on voit de partout ; et pas un trou, nulle part ! Regardez-moi ces reins, ces fesses, ces cheveux. C'est blond, c'est lumineux ; dehors ça devait être éblouissant. Et cette puissance : cette poitrine ; c'est Homérique. Gauguin aurait pleuré de joie, s'il avait vu cela. [...] Mais la plus belle chose qu'ils ont ici, ce sont les trois femmes à la colonne : ça c'est un chef d'œuvre. La trouvaille de l'artiste a été : avec des formes grasses de faire des femmes longues. »

Avant d'aller à Olympie, Maillol fait ses adieux à Delphes : « Je suis heureux d'avoir vu les ruines de Delphes – le sanctuaire de la Grèce – un vrai trésor – il suffit de s'être promené quelques jours avec attention au milieu de ce qui reste de monuments – de tout petits monuments pour avoir une idée de l'amour des grecs pour l'art – toute occasion était bonne pour envoyer à Delphes une statue pour construire un petit temple pour placer un trépied doré sur une colonne – tous les peuples de la Grèce avaient envoyé leur offrande au pied de ce rocher ». Ils repartent de Delphes à dos d'âne, comme à l'allée, et se rendent à Itéa, d'où ils embarquent pour Patras. Il arrive à Olympie le lendemain soir. Maillol relate dans son carnet : « J'avais toujours entendu dire que la Grèce est un pays sec et aride j'affirme que de Patras à Olympie tout est vert par moments on rencontre des aspects de Provence de mas les cyprès les oliviers toute la faune du midi – Olympie est très sympathique – une vallée bien ronde entourée de collines en formes de mamelons pointus ou arrondis avec des arbres plantés à la façon d'un décor italien [...] le tout est intime et petit ce qui me change des grands aspects de Delphes et d'Athènes et me repose un peu. Le musée est à côté de l'hôtel quelques pas seulement et j'entre pour recevoir la plus forte commotion que la sculpture m'ait faite sentir [...] Je communique mes impressions au comte Kessler. »

Le journal de Kessler nous livre un témoignage précieux des réactions les plus immédiates, succulentes et révélatrices de son compagnon de voyage : « Maillol part en avance au musée ; j'arrive quelque temps plus tard. Il se trouve dans la salle auprès des frontons et semble parler à contrecœur : « Le premier aspect de ça est terrifiant. C'est plus grand que je ne pensais. Il n'y a pas à dire, c'est une vraie bataille [le fronton des Lapithes - Temple de Zeus], ce n'est plus la tranquillité des Grecs. C'est différent de tout ce qu'on connaît de l'art Grec jusqu'ici. » Le comte part dans les autres salles pour laisser le sculpteur seul. Il le retrouve une heure plus tard. Maillol lui dit : « Je suis complètement abruti. Je n'ai jamais rien vu de pareil. Cette sculpture m'abrutit. Je suis terrassé. Il faudrait des années pour mettre tout ça au point. Tout à l'heure je vais vous faire part de quelques observations que j'ai faite. » Maillol tire Kessler à l'écart, dans le coin droit de la salle, d'où ils peuvent voir à la fois le fronton Ouest [Temple de Zeus] et l'*Hermès* de Praxitèle : « Regardez d'abord l'*Hermès*, et puis, vite, regardez tout ensemble la Victoi-

re (La Nike de Paionios]) et les trois premières figures du temple [du fronton Ouest]... Ne voyez-vous rien ? Eh bien, c'est là l'ombre [de l'*Hermès*], et, ici, c'est la lumière, c'est là l'Enfer, et ici le Paradis !... Celui-là [Praxitèle], c'est l'homme qui a copié la nature sans penser, dont tout l'art était dans les doigts : tandis que cet art-ci [fronton] est tout ici (se frappant le front), tout cerveau. »⁴ Il se retourne : « Regardez cette avalanche de formes [fronton des Lapithes] qui toutes s'emmangent, dont aucune ne contredit l'autre, ... et qui toujours sont belles. Et qu'on ne dise pas, que ce n'est pas près de la nature : c'est tout à fait des mouliges sur nature. Sentez ça [le buste nu de la femme allongée dans le fronton des Lapithes], on dirait un vrai ventre de femme. On a autant de plaisir à palper ça que si c'était un sein de jeune fille. Et ils ne cherchaient pas à faire illusion, comme les modernes [...] Ici, c'est comme dans la nature : il n'y a pas d'acents, c'est tout lisse, tout continué comme dans la vie. La vie, la vie puissante : c'est ça qui me terrasse ; il y en a même trop ; ça éclate. »

Le lendemain au petit-déjeuner, Kessler compare l'*Hermès* à un Renoir, notamment en raison de sa chair tendre et chaude. Mais Maillol, une fois encore, est catégorique : « Non, ce n'est pas Renoir, parce que Renoir donne une synthèse, tandis que chez l'*Hermès* c'est justement la synthèse qui manque. Ce qui fait Renoir, ce n'est pas qu'il copie la chair, mais qu'il fait une jeune fille. Qu'il ne mette que trois coups de pinceau sur une toile, il y a la femme, tandis que Praxitèle n'a pas fait un homme... Non, pas même un homme efféminé : il n'a fait rien, rien que des détails [...] [Il] a commencé par faire la peau ; il a oublié le caractère, les grands aspects de la nature : il ne voit que le détail, le détail lui noie les grandes lignes. Quand on arrive devant, on se demande, ce que c'est, et on ne voit rien. C'est de l'habileté, de l'art de pourriture ; quoique si je mets à côté une statue moderne, évidemment je dirai que c'est un chef-d'œuvre. Mais les autres [les artistes du fronton], quand ils font une femme, c'est une femme, et quand ils font un homme, c'est un homme : les grands aspects y sont. Chez eux c'est la vie, et là [chez Praxitèle], c'est la mort. »

Le lendemain, dimanche 17 mai, ils se rendent chacun pour soi au musée. Alors que Kessler se trouve devant le jeune garçon accroupi à droite du fronton de Zeus, Maillol s'approche et lui dit : « C'est le plus beau morceau de sculpture qu'il y a ici ; je n'en connais pas de plus beau en sculpture, ou plutôt, je n'en connais pas d'aussi beau ». Kessler : « il est pourtant extrêmement simple ». Maillol : « Oui, ils n'ont pas cherché midi à quatorze heures ces gens-là, comme les modernes : c'est simple... comme la nature. Quand Rodin met cent mille petites facettes, ce n'est pas dans la nature qu'il les a trouvées. Mais, ici, c'est un moulage sur nature, c'est absolument la nature même. Ils ne cherchaient pas à épater le monde, comme chez nous les artistes, depuis la Renaissance. » Kessler : « Les Grecs ont sculpté le nu simplement, car cela leur semblait comme quelque chose de simple et de naturel, pendant que nous le ressentons, en raison de notre religion contre-nature, comme quelque chose d'extraordinaire, comme une exception, comme quelque chose presque contre-nature, comme une opposition pathétique à la réalité. Rodin lui-même le voit à travers un état d'esprit romantico-révolutionnaire. Le nu est même pour Rodin une sorte de défi. » Maillol : « Oui, là vous êtes dans le vrai. Rodin lui-même a dit : « Les Anciens vivaient dans la nature comme des poissons dans l'eau, tandis que nous, quand

nous voulons nous l'approprier, il nous faut d'abord l'éventrer. » Vous voyez ça : Rodin, quand il veut faire une femme nue, il faut d'abord qu'il l'éventre, sans ça il ne la sent pas. C'est pour ça que, quand je vois un Rodin, je l'admire, mais je ne l'aime pas. Aussi, dans le temps que je commençais à faire de la sculpture, quand Bourdelle, qui à cette époque ne m'en voulait pas encore, dit à Rodin qu'il y avait un artiste, Maillol, qui faisait de la sculpture naïve, Rodin dit : « C'est impossible ; dans notre temps, il ne peut pas y avoir de sculpteur naïf. » Kessler : « lui, Maillol, est en effet de nouveau tout naïf avec le nu ». Maillol : « Oui, c'est tout à fait ça : je préfère encore être bête devant la nature que savant. Je veux être un commencement, et pas une fin : ouvrir le siècle ; si j'ai un rôle dans l'art, c'est celui-là. Et même aux jeunes artistes, je crois qu'il vaut mieux être bêtes que savants. Entendons nous bien ; je veux dire : faire comme Maurice Denis, se mettre devant la nature et dessiner bêtement un pied comme on le voit, un petit contour, et le lendemain tâcher de faire mieux. Comme ça on arrive lentement, et on ne fait que ce qu'on a compris. Mais, depuis la Renaissance les jeunes artistes veulent tous commencer par être Phidias,... ils veulent faire tout de suite du Michel-Ange, des rotules épataantes, de la Science ! Ce sont Michel-Ange et Léonard de Vinci qui les ont perdus. Mais Michel-Ange était une fin, comme Phidias ; aujourd'hui, il faut recommencer l'ascension, comme les Grecs l'ont recommencée après les Égyptiens, et comme les artistes de la Renaissance l'ont recommencée après les Grecs ». Kessler laisse Maillol seul pendant un certain temps avant de le retrouver devant un lutteur nu courbé en avant dans le fronton des Lapithes (Temple de Zeus). Maillol pense : « Michel-Ange n'a jamais fait aussi grand que ça. *L'esclave enchaîné* est étiqueté à côté. Mettez-vous comme vous voulez, à genoux, sur la pointe des pieds, le dessin est gras partout, il n'y a pas une défaillance dans la ligne, on la suit facilement toujours, on la comprend tout de suite ; tandis qu'à suivre Michel-Ange, on s'esquinte... Et, tenez, tâchez ces fesses [du lutteur], vous sentez l'os, et qu'ici c'est de la chair ; c'est vrai, c'est moins dur, tandis qu'on est arrêté par la dureté de l'os. Ça change de plans partout ; ça n'est pas géométrique comme les Égyptiens : c'est la nature même, le moulage sur nature... Et la composition ! Ça c'est encore toute autre chose que l'exécution. Car le difficile pour l'artiste, c'est d'inventer ses figures, de trouver ses lignes. Ici, tout se suit : pas une ligne qui ne fasse bien. C'est même à ne pas comprendre, comment ils s'y sont pris, pour mettre ça ensemble... Oui, c'est encore plus beau que je n'aurais cru, plus grand. J'ai appris quelque chose, je crois. Je ne suis pas venu pour apprendre ; mais j'aurai tout de même appris plus que si j'étais venu pour ça ». Après le repas, le comte descend « à l'Alphée avec Maillol au clair de lune à travers les champs de blé et les oliviers ». Le sculpteur est enchanté par les beaux champs cultivés : « Ça fait du bien de voir ce joli coin ; j'aime bien ça : la grande nature finit par vous fatiguer ». Observant quelques effets de clair de lune, il dit : « C'est la première chose qu'on comprend de la nature, quand on est jeune : les effets ». Kessler : « il pense chez lui manifestement ». Maillol : « La deuxième, les accents, comme Rodin, la troisième, la nature calme, sans accent, comme les maîtres des sculptures de frontons ici »... ; et Kessler d'ajouter : « et lui-même maintenant ».

Concernant les jours passés à Olympie, il y a un grand déséquilibre entre les notes de Maillol, brèves et télégraphiques, à peine ébauchées, et celles de Kessler, toujours aussi exhaus-

tives et détaillées. Grâce au soin avec lequel celui-ci transcrivait les commentaires du sculpteur de Banyuls, on découvre toutes les réflexions que lui a suscité Olympie, où il a reçu « la plus forte commotion que la sculpture [lui ait] faite sentir ». Le lendemain, lundi 18 mai, il se rend à Patras, où Maillol se met à dessiner avec fébrilité. Kessler lui demande ce qu'il fait : « J'ai vu là un jeune homme avec les jambes nues : et ça m'a tout à fait donné l'idée d'une statue [...] que je voudrais faire, une chose longue et fine aux jambes fuselées. » Il montre à Kessler le dessin d'une petite fille assise sur une pierre : « L'idée d'une statue, c'est-à-dire les proportions, un arrangement de masses. »

Le mercredi 20 mai, nos voyageurs sont de nouveau à Athènes et ils retournent au Musée. Maillol s'arrête devant les moulures du *Doryphore* (Polyclète) et de l'*Hermès*. Tout en se tournant de l'*Hermès* vers le *Doryphore*, il dit : « Ça c'est un monsieur, c'est quelqu'un, c'est de l'architecture, ses jambes portent, tandis que celles-là (celles de l'*Hermès*) voyez, comme les lignes sont brisées aux genoux ». Plus tard, comparant au bel Apollon sur l'*Omphalos* : « Ceci c'est fait amoureusement, il n'a pas cherché l'architecture, on sent qu'il a cherché la peau. Il a suivi la nature, comme moi dans la statue du jeune Colin [*Le Cycliste*] : c'est la nature qui lui a donné ses lignes, tandis que Polyclète, lui, n'a pas trouvé son modèle dans la nature, c'est un homme qu'il a fait lui-même. Aussi vous voyez, qu'instinctivement, ici nous nous approchons pour voir la peau, tandis que devant le Polyclète, nous nous sommes éloignés pour jouir de l'ensemble. »

Le jeudi 21 mai, il passe toute la matinée à l'Acropole puis l'après-midi au Musée national, assis devant l'*Apollon sur l'Omphalos* : « C'est une œuvre voluptueuse ; on coucherait avec, comme avec une femme. Tandis que le *Diadumène* [Polyclète], c'est un homme ; personne ne penserait à le caresser. C'est ça qui m'a frappé dans les Apollons archaïques, que les Grecs ont trouvé l'idée générale de l'homme, les lignes qui expriment l'homme. [...] Dans l'*Apollon sur l'Omphalos*, l'idée générale flanche déjà un peu : l'artiste a ajouté ceci [les flancs], pour être plus près de la nature, il a imprimé un mouvement de côté au torse ; ce n'est déjà plus la forme de vase. Polyclète, lui, a retrouvé l'idée générale : le *Doryphore*, le *Diadumène* expriment de nouveau l'homme : d'une manière différente que les Apollons archaïques, mais c'est tout de même la même chose, c'est une idée générale. »

Samedi 23 mai, Kessler et Maillol passent la matinée à la plage de Phalère, ancien port d'Athènes jusqu'au V^e siècle av. J.-C. Le sculpteur n'arrête pas de dessiner avec fébrilité les jeunes gens qui se baignent : « Nulle part, en France, on ne voit des jeunes gens d'un tel style : c'est nerveux, c'est gras, c'est solide. Les Grecs n'ont fait que copier la nature. Avec de tels modèles, c'est pas étonnant qu'ils aient été de grands sculpteurs. » Maillol s'anime et fait demander à Kessler si l'un des adolescents serait prêt à poser pour une statue (« C'est une demi-plaisanterie, écrit Kessler, puisque nous voulons partir demain »). Après de longues délibérations avec ses amis, le garçon accepte. Nos deux voyageurs décident alors de reporter leur retour de huit jours pour laisser à Maillol le temps de travailler. Le lendemain, le garçon n'est pas au rendez-vous mais Maillol se rend à la plage pour dessiner d'autres jeunes baigneurs. Le cahier est truffé de dessins : « Ce sont des études de proportions. Vous, ça ne vous dit rien ; mais l'artiste y voit tout ce qu'il lui faut. »

Lundi 25 mai, Kessler part en quête du jeune garçon à Kallithéa et finit par le retrouver. L'adolescent lui promet qu'il viendra poser l'après-midi même. Pendant ce temps, le propriétaire de l'hôtel a aménagé un atelier pour Maillol dans un coin isolé et ombragé du jardin, avec une table, quelques chaises et un paravent. Plus tard, Maillol y travaille pendant plusieurs heures. tandis que Kessler prend des photos de la séance. Le travail se poursuit le lendemain mais, d'après Kessler, Maillol « est entré dans sa phase d'insatisfaction avec le modèle » et aimeraient le renvoyer. Kessler lui montre les photos prises la veille. Maillol s'exclame : « Vous voyez, sur les photographies c'est la même chose : il paraît tout long, tout rond, comme un boudin. Jamais je n'aurais cru voir le *Doryphore*, s'il avait été comme ça dans la mer ». Le comte lui faire remarquer que « sur les photographies faites dans la mer, c'est bien une statue ». Ce à quoi Maillol répond : « Oui... c'est bien extraordinaire la nature. Là-bas, ça donne l'idée du *Doryphore*, ici, c'est un bonhomme tout rond ; et cependant ce sont les mêmes formes. Mais jamais les modèles ne sont la même chose, quand on les fait venir chez soi. C'est pourquoi il vaut mieux dessiner le modèle, où on l'a vu, le dessiner pendant quinze jours, faire des centaines de dessins, fixer les épaisseurs, les proportions, et faire sa statue avec les dessins ».

Le vendredi 29 mai, Maillol retrouve à la plage Angelos, le jeune homme qui lui sert de modèle. Il lui demande de faire des mouvements dans l'eau. Il retrouve sa bonne humeur : « C'est ici, qu'il aurait fallu faire la statue. Si je reviens [...] il faudra que je fasse poser dans la mer ». Kessler explique en effet que Maillol « pense fortement revenir ici à cause des nombreux beaux nus que l'on voit [...] à la plage tous les jours et que l'on peut engager comme modèles. » Il fait une douzaine de dessins dans différentes positions jusqu'à ce que l'adolescent ait froid. « Avec ça, et vos photographies, et l'*Apollon [sur l'Omphalos]* et le *Doryphore*, je ferai une étude qui me servira pour le bonhomme vers lequel je me dirige. » Kessler lui demande : « Étude comment, de quoi ? De proportions, d'épaisseurs ? » Maillol acquiesce et compare ces jeunes hommes aux statues : « Les Grecs faisaient ce qu'ils voyaient, tout simplement. C'est pour ça que ceux qui s'esquinent à faire de l'art grec en France avec des modèles français n'arrivent jamais à rien faire de bien. Les Grecs sont arrivés à tirer une architecture de la nature ; il faudrait arriver à faire la même chose avec ce que nous voyons en France. »

Dimanche 31 mai, chacun monte de son côté à l'Acropole, où ils se retrouvent pour déjeuner. Maillol écrit : « le soleil a reparu – grand vent – poussière aveuglante – je m'assieds à l'ombre en face le petit temple de la victoire dont je dessine encore quelques figurines de la frise mutilée – aucun personnage n'a sa tête ni ses bras – ce tout petit temple sur un précipice se détache sur la campagne ensoleillée – il est plus agréable de le voir par le temps gris – l'éclat du marbre faisait mal aux yeux en plein soleil - mais les plis des étoffes des figures paraissent faites pour le soleil – j'ai peine à quitter l'acropole – je vais vous dire adieu – Parthénon – propylées – Érechthéion - caryatides qui me paraissent être le plus haut sommet où puisse arriver la sculpture – je vous dis adieu – mais pas pour toujours j'espère – je pars mais comme j'ai l'intention de revenir mes regrets sont moins forts. »

Pendant le repas, Maillol dit à Kessler : « Oui, c'est l'endroit le plus divin de la terre, parce qu'ils n'ont pas voulu se séparer de la nature, comme les gothiques. Les Grecs ont bien inven-

té cette belle légende d'Antée qui gagnait des forces chaque fois qu'il touchait la terre. » Kessler mentionne l'orientalisme grec primitif et Maillol continue : « Delacroix, qui était un homme perspicace, a bien dit : « Les Grecs étaient comme les Hollandais ; ils n'ont fait que ce qu'ils ont vu. Ils ont vu les jeunes filles dans la rue, les jeunes gens qui se baignaient, et ils les ont faits. » C'est ce que j'essaie de faire pour mon pays. Je vois les jeunes filles dans les rues et j'essaie d'en tirer le caractère. »

Le lundi 1er juin, ils embarquent au Pirée en direction de Marseille. Le lendemain, ils se promènent jusqu'au Campo Santo et à la villa Rocca Guelfonia. Le mercredi, ils se rendent encore au musée archéologique de Naples, où Maillol admire des œuvres comme le *Doryphore* de Polyclète (« Ça vaut le voyage. C'est de la pure architecture... et c'est un homme : on sent que c'est un homme accoutumé à vaincre », dit-il à Kessler), les torses d'Arès et d'Aphrodite et le portrait d'Homère. En revanche, tout en se targuant toujours de son regard si personnel sur l'art antique, il rejette des œuvres comme le *Narcisse* [statue de Dionysos] (« c'est célèbre, parce que ça ne vaut rien »), le *Taureau Farnèse* ou l'*Hercule* de Glycon. Kessler l'accompagne ensuite jusqu'au bateau en partance pour Marseille et les deux hommes se font leurs adieux, Kessler restant quelques jours de plus en Italie. Sur le chemin du retour, le cocher du fiacre lui dit que l'on voyait clairement que l'ami qu'il venait d'accompagner était un capitaine de navire. Et Kessler d'affirmer : « Il a l'air en effet d'un vieux marin. Ainsi s'achève notre voyage. Pas trop tôt, car le temps passé avec lui n'est pas facile à la longue : il est trop rustre et étroit d'esprit. »

On trouve encore des détails sur le voyage en Grèce de Maillol dans le livre de Judith Cladel (*Maillol, Sa vie - Son œuvre - Ses idées*, Éditions Bernard Grasset, Paris 1937) et de façon plus éparses et sans lien, dans l'ouvrage posthume de Henri Frère *Conversations de Maillol*, P. Cailler, Genève, 1956). Dans les deux cas, Maillol se réfère à ce lointain séjour en Grèce avec les mêmes mots, les mêmes arguments et la même passion, comme s'il était encore bien présent dans sa mémoire (et sur sa rétine), vingt-cinq ans après. Ainsi, bien plus que la perfection ou le miracle de la sculpture classique du V^e siècle, c'est sa faiblesse pour la robustesse et la grâce des sculptures du VI^e siècle qui est manifeste. Il préfère largement l'art encore primitif d'Olympie à celui du Parthénon, et Polyclète bien plus que Phidias ou Praxitèle. Au sujet d'Olympie, Maillol confie à Judith Cladel : « C'est ce que j'ai vu de plus beau, ce qu'il y a de plus beau dans le monde. C'est un art de synthèse, un art supérieur à ce travail de la chair que nous, modernes, nous cherchons. Si j'avais vécu au VI^e siècle, j'aurais eu le bonheur de travailler avec ces gens-là... Phidias est un sommet de l'intelligence ; on n'atteindra jamais plus à de telles hauteurs ; mais je lui préfère Olympie, je lui préfère les Korès. D'elles, Gide a dit que ce sont des chrysalides. Eh ! bien, la chrysalide m'intéresse plus que le papillon ; elle contient un mystère en plus. Le papillon, nous le comprenons tout de suite... Pourquoi tout expliquer ? C'est impossible... Ce n'est pas toujours le plus savant qui est le plus artiste. » À propos du célèbre canon de Poly-

clète, Maillol est tout aussi catégorique : « Le canon est une règle qui varie avec chaque artiste. J'ai le mien : il y a des proportions qui sont dans la nature et que je sais pertinemment. Tout le monde peut se composer un canon , mais ce n'est pas ça qui fait une statue. Le but, c'est de trouver un équilibre... Je ne pense pas au canon de Polyclète, ni à celui d'un autre sculpteur. Je ne pense pas à l'Antique, je ne pense qu'à moi-même. »

Dans le livre de conversations de son ami et disciple, le sculpteur roussillonnais Henri Frère (1908-1986), un ouvrage très savoureux, celui-ci évoque une collaboration de Maillol à un numéro du journal de prisonniers *L'équipe* en avril 1944. Outre quelques photos de l'œuvre *La Montagne*, on y trouve un texte où Maillol parle du métier de sculpteur et finit par parler, de façon significative, de la Grèce : « Me trouvant à Athènes il y a déjà quelques années, je dessinais au musée une statue que l'on nomme l'*Apollon à l'Omphalos* ; c'est une statue qui magnifie l'étude de la chair à un point surprenant, par conséquent loin déjà de la grandeur et de la majesté des œuvres de Phidias. Mon dessin terminé, je me retourne, et me trouve en face d'une très grande statue primitive, une œuvre dans le style égyptien, sévère et grandiose. Enfin la statue d'un dieu ! J'ai compris combien cet art surpassait l'*Apollon à l'Omphalos* par son élévation spirituelle ; cette comparaison me fit réfléchir profondément et me laissa perplexe. L'art de notre temps était déjà moins grand que celui de l'*Apollon*. Que devais-je choisir ? Notre temps ne veut plus de dieux. Il me semble que je ne pourrai que suivre la nature, mais que je pourrai trouver dans l'étude du corps humain une raison de beauté supérieure, en m'attachant à l'harmonie des formes, à leur équilibre architectural, et que par cette étude je pourrai parvenir à la grandeur. Ai-je réussi ? » Ce beau texte signé à Banyuls-sur-Mer le 23 février 1944, soit quelques mois à peine avant sa mort, est, avec son carnet de voyage en Grèce, l'un des rares écrits que nous a laissés du sculpteur. Puisse-t-il servir de point d'orgue à sa trajectoire et à son œuvre, à travers laquelle il a sans nulle doute atteint ce qu'il s'était proposé en Grèce l'an 1908 : « Être un commencement, et pas une fin : ouvrir le siècle. »

NOTES

1. W. H. Auden, “À Saint-Simon of our Time”, *New York Review of Books*, 31 août 1972, comme nous le rappelle Michael Peppiatt dans son texte « *Arístides Maillol i el comte roig* » (Aristide Maillol et le comte rouge) issu du catalogue de l’exposition de La Pedrera : *Maillol* (Fundació Caixa Catalunya : Barcelone, 2009).
2. Hofmannsthal va encore plus loin et dit, dans le même texte : « Où est-il, ce monde, et que sais-je de lui ! m’écriai-je. Où le saisir ? Où croire en lui ? Où me donner entièrement à lui ? Ici ! ou nulle part. Ici, il y a l’air et il y a le lieu. Est-ce que rien ne pénètre en moi ? Alors que je suis ici même, cela me sera-t-il à jamais refusé ? [...] C’est ta propre faiblesse, tu n’es pas capable d’insuffler la vie à tout cela. Cet appel à l’éternité – qui pourrait l’entendre ! Comment le percevais-tu ? Tu trembles déjà devant la fragilité se choses, tu plonges tout ce qui t’environne dans le bain terrifiant du temps. En voulant contourner la colonne, tu tentais seulement de poursuivre l’instant qui vient de fuir ! – Machinalement je me levai. Ma présence pesait sur ce lieu. Le monde mort mourrait une fois encore à travers moi. Je vais lire, me dis-je, et je chercherai une place à l’ombre. »
3. Dans le livre d’Henri Frère *Conversations avec Maillol* (1956), le sculpteur livre une version différente (ou complémentaire) de cette crise, tout en évoquant comme détonateur pour lui la soustraction de la part d’Hofmannsthal d’un livre de la valise de Kessler. Quoi qu’il en soit, Maillol dit qu’il s’entendait bien avec Hofmannsthal : « Nous nous sommes assis, à l’Acropole, sur une colonne. Il disait : « Avec Kessler, c’est impossible. Il faut toujours marcher. » Avec moi il pouvait s’asseoir tranquillement, Nous jouissions du paysage. Nous sommes allés ensemble à la fontaine Castalie. Nous y avons bu à plat ventre. Il a dit ensuite que la Grèce l’avait déçu. Il l’imaginait autrement. Il l’imaginait comme un Allemand, n’est-ce pas. Les Allemands en sont tellement loin. »
4. Dans le livre de Judith Cladel sur *Maillol* (1937), le sculpteur insiste sur cette perception étrangement négative et personnelle de l’*Hermès* de Praxitèle : « Ce fameux chef d’œuvre devant lequel tout le monde s’extasie... C’est pompier, c’est affreux, c’est sculpté comme dans du savon de Marseille. Les Grecs étaient puissamment vivants. Mais comme tous les peuples, ils se sont affadis en vieillissant (...) Les Centaures et les Lapites du temple de Zeus, voilà la nature même (...) Par contre, dans le fond de la salle, il y a cette pommade, *Hermès* ! Praxitèle a fait une chose si fine, si polie, que cela n’as plus de caractère (...) Praxitèle est devenu un dieu pour le goût français. Pour moi, c’est le Bouguereau de la sculpture, le premier pompier de la Grèce, le premier membre de l’Institut ! » Ce commentaire acerbe lui vaudra, des années plus tard, une dure critique de l’historien de l’art Cesare Brandi (1906-1988) dans son ouvrage *Viaggio nella Grecia antica* (1954) : « Celui qui a sculpté cette tête n’est ni un copiste ni un médiocre. La réduction du clair-obscur au *sfumato* n’est pas la pommade qu’ont voulu y voir Barrès et Maillol, mais la transformation de la matière et du volume en un transfert lumineux continu porteur d’air et de lumière » Et à la fin de ce chapitre entièrement consacré à l’*Hermès*, il conclut de façon aussi catégorique : « Les archéologues ne devraient pas [...] se laisser aveugler par ceux qui, comme Maillol, qui est allé à Olympie pour amasser ses brioches avec les statues des célèbres frontons, ont sentit le besoin de cracher sur le sourire éternel de l’*Hermès*, ce qui revient à cracher sur Virgile. »

« Ces Grecs, demandé-je en moi-même, où sont-ils ? »

Hugo von Hofmannsthal en Grèce

Sabine Walter

Collaboratrice scientifique du département de collections d'art. Klassik Stiftung Weimar

L'écrivain autrichien Hugo von Hofmannsthal s'est beaucoup intéressé à la littérature antique. Comme Maillol, qui voyait la confirmation de son propre langage formel dans les œuvres du classicisme précoce, le dramaturge s'est inspiré du théâtre grec et a utilisé des thèmes archaïques dans ses œuvres modernes. En 1908, l'idée d'un voyage en Grèce, jusqu'au véritable lieu de son imagination, paraissait alors évidente. Nous allons aborder ici les attentes démesurées et les déceptions du poète ainsi que la transposition littéraire de son vécu.¹

Quelques semaines avant son départ, en février 1908, Hofmannsthal se confronta de nouveau au monde grec. Il assista à des répétitions de la mise en scène par Max Reinhardt de *Lysis-trata* d'Aristophane dans les Kammerspiele du Deutsches Theater à Berlin et écrivit un prologue pour cette pièce. Dans celui-ci, le dramaturge envie aux comédiens leur capacité « à tout ramener dans la violence du présent. » Seuls les comédiens, les enfants et les Grecs auraient (eu) la capacité de lever la perspective historique et de se placer dans un temps révolu. Son voyage imminent à l'esprit, Hofmannsthal espérait sans doute vivre cette intemporalité tant convoitée, « comme si quelques milliers d'années n'avaient pas existé ».²

Dans le prologue, le spectateur/lecteur est invité à s'imaginer « le vent de la mer grecque, la senteur du safran et du crocus et du pollen des abeilles de l'Hymette ».³ Dans l'espérance qu'un tel paysage viendrait aussi l'inspirer prochainement, l'auteur écrivit à Rudolf Alexander Schröder : « Je me réjouis de ce voyage, du soleil, de l'exotisme et de la productivité ».⁴

Pendant son séjour d'écriture, il considéra la présence de son ami et mentor Harry Graf Kessler comme un enrichissement bienvenu, Kessler l'ayant toujours soutenu par ses suggestions opportunes.

Arrivé à Athènes, le poète fut surpris de la réalité de ce paysage austère, poussiéreux, qui ne correspondait en rien à sa vision d'un paradis opulent. Le programme culturel exhaustif de Kessler l'empêchait de se retirer dans sa chambre d'hôtel pour y travailler au calme. Lors des excursions entreprises avec Maillol, les beaux-arts occupaient une place centrale, alors qu'ils n'apportaient rien d'essentiel à l'écriture de Hofmannsthal. S'il ne s'ouvrait pas aux débats sur l'esthétique de ces compagnons, cela était sans doute lié à son manque d'affinité pour l'œuvre de Maillol. À cela s'ajoutait la lourde obligation de devoir parler constamment en français. Pour Hofmannsthal, qui aspirait à la retraite et à l'écriture, la dynamique de groupe dut être particulièrement éprouvante. Il avoua ainsi à Kessler qu'il ne pensait pas rester longtemps et qu'il n'avait jamais ressenti l'envie, comme ici, d'être ailleurs. Kessler commente : « Peut-être ne supporte-t-il plus de marcher en permanence à côté d'un artiste plastique [Maillol], qui se sent entièrement dans son élément, comme un poisson dans l'eau, pendant qu'il demeure pour ainsi dire un *outsider* ».⁵

Si Hofmannsthal se retrouvait seul ou avec un seul de ses deux compagnons et si on lui laissait du temps et de la tranquillité, il réussissait à profiter pleinement du pays. Ainsi, il visita à

Delphes la fontaine de Castalie à laquelle on attribue un pouvoir d'inspiration. Comme il le rapporta à Kessler, l'expérience solitaire de ce lieu intime l'encouragea à se confronter à d'autres thèmes de la tragédie grecque. Il est intéressant de noter qu'il n'a pas mené à terme son travail sur les personnages de Penthée et d'Ion qu'il évoquait ainsi.

En réalité, Hofmannsthal s'intéressait moins à la Grèce en tant que lieu concret. Il considérait comme complètement accessoires les monuments touristiques vers lesquels Kessler le guidait. Le poète était à la recherche d'une expérience personnelle et, en cela, comme il l'écrivit à Dora Bodenhausen, la lumière et le paysage lui suffisaient. Ainsi, à Athènes, il s'émerveillait devant de simples maisons et ignorait l'Acropole, ce qui irritait Kessler : « Hofmannsthal ne regardait ni l'Acropole, ni l'Olympéion, mais la petite colline au-delà d'Ilissos, sur laquelle se trouvaient quelques maisons grecques, peintes de bleu clair et de rose, au milieu de cyprès : depuis son arrivée en Grèce, il n'avait rien vu de tel que ces maisons modernes qui lui eût fait une telle impression ; elles étaient pour lui, dans cette lumière, à côté des cyprès, indescriptiblement belles ».⁶

Dans son journal, Kessler décrit un poète de mauvaise humeur et hermétique à la haute culture antique. Hofmannsthal mit lui-même rapidement des mots sur sa déception et son malaise : Goethe « serait sans doute tombé et aurait bâisé la terre ou quelque chose de similaire. Il se demande pourquoi nous, nous ne ressentons plus du tout ainsi avec notre connaissance bien plus riche du Grec ? » Au sujet de l'incompréhension de ses deux compagnons de voyage, il reconnaissait avoir « perdu ce *qu'est-ce que* du grec, le contenu : le Grec n'est plus rien de palpable pour lui ».⁷

Hofmannsthal avait imaginé un lieu plus libre, plus beau. Ce lieu qui lui appartenait ne se trouvait pourtant pas en Grèce, comme il devait le constater à Athènes. La Grèce réelle, comme le voulait sa désillusion, ne pouvait servir de toile de fond à son espace intérieur, espace dans lequel se déroulaient ses rêves et ses fantasmes. Sur ce point, il fut cohérent et interrompit son voyage. Il est intéressant de noter à quel point son dernier voyage à cheval jusqu'à la gare la plus proche l'impressionna. Le Parnasse, avec ses gorges sauvages et ses vastes flancs verdoyants, le monastère tranquille, le voyage avec son ami Kessler, qui lui était maintenant entièrement dévoué : l'ensemble de ces expériences poussèrent enfin Hofmannsthal à l'écriture.

Les années qui suivirent, Hofmannsthal travailla son voyage d'un point de vue littéraire. Trois essais, rédigés séparément et qui ne constituaient pas des comptes rendus de voyage, parurent en 1917 sous le titre *Augenblicke in Griechenland [Heures Grecques]*.

Peu après son retour d'Athènes, Hofmannsthal coucha par écrit les expériences de ses derniers jours de voyage en Grèce dans *Ritt durch Phokis. Das Kloster des Heiligen Lukas* [Traversée de la Phocide. Le monastère de Saint-Luc] (1908). Malgré la frustration de son expérience, il y décrit la Grèce comme le lieu de l'union de l'homme avec la nature, comme il l'avait déjà imaginée plus jeune. On serait tenté de supposer qu'il a reconsidéré son expérience de manière rétrospective. Cependant, Hofmannsthal a vraisemblablement ressenti cette sensation d'unité lors de ce voyage, car le journal de Kessler reflète également l'atmosphère décrite dans ce texte.

Dans le deuxième essai, *Der Wanderer* (1912) [Le Voyageur], Hofmannsthal décrit la perturbation de ce moment idyllique. Les deux voyageurs, évitant seuls à travers un paysage arca-

dien, tombent soudainement sur un voyageur affamé. La rencontre avec cet étranger provoque chez le narrateur un malaise existentiel. Comme en atteste le journal de Kessler, Hoffmannsthal et lui ont bien rencontré un voyageur sur le Parnasse. Cependant, celui-ci n'était pas un étranger, mais un compatriote égaré. Le narrateur ne peut plus se retrouver en lui, l'harmonie est brisée, et il se demande, secoué : « Qui suis-je ? ».⁸

L'expérience, vécue pendant ce voyage en Grèce, de la perte des rêves d'une Grèce idyllique, l'écart entre le lieu réel et le lieu imaginé ainsi que la perte d'orientation qui en résulte sont relatés dans le troisième essai, *Die Statuen* [Les Statues] (1914). Hofmannsthal y écrit ouvertement au sujet de la colère désespérée, de sa lutte face au rêve évanoui : « Ces Grecs, me demandé-je en moi, où sont-ils ? ».⁹ Il trouve finalement la paix auprès de cinq statues, qui prennent vie et lui sourient. Revenant à la réalité, il en conclut que l'art ne peut naître que du regard créatif du contemplateur qui lui donne sens.

Dans un quatrième texte publié à une plus grande distance temporelle, en 1922, *Griechenland* [La Grèce], Hoffmannstahl surmontait enfin la déception de son voyage et réussissait à rendre une image plus positive de la Grèce. Comme Barrès et Hauptmann, il fait surgir devant le regard du lecteur un paysage magique, dans la lumière éblouissante duquel le moi poétique fait l'expérience du fantastique et ressent la présence des héros disparus. Si, dans *Heures Grecques*, il avait abordé les attentes faussées et la perturbation de l'idylle, il reprit quatorze ans plus tard la description littéraire et reconstruisit sa Grèce comme lieu de refuge idéal.

Pour Hoffmannsthal, ce voyage en Grèce resta, au-delà du travail littéraire, une expérience marquante. Pour la première fois, il était loin de tout ce qu'il connaissait. Dans la certitude d'avoir vécu l'aventure de la découverte d'un monde inconnu, il écrivit, fier et heureux : « L'étrangeté, l'étrangeté absolue, la lumière étrangère, l'air étranger [...], les hommes étrangers – je suis très heureux d'avoir enfin pu connaître cela ».¹⁰

NOTES

1. Je remercie Dr. Konrad Heumann pour les nombreuses suggestions importantes reprises dans ce texte.
2. Prologue de *Lysistrata* d'Aristophane. In Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke. Bd. 17. Hg. v. Gudrun Kotheimer u. Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt/Main, 2006, p. 309.
3. *Ibid.*, p. 308.
4. Lettre, 27.4.1908. In: Hugo von Hofmannsthal. Brief-Chronik. Bd. 1.Hg. v. Martin E. Schmidt. Heidelberg, 2003, p. 1121 ss.
5. Harry Graf Kessler: Das Tagebuch 1880-1937. Hg. v. Roland S. Kamzelak, Ulrich Ott. Stuttgart 2004-2010, Bd. 4, p. 457.
6. *Ibid.*, p. 453.
7. *Ibid.*, p.453 ss.
8. Hugo von Hofmannsthal: Der Wanderer. In: Augenblicke in Griechenland. Frankfurt/M. u. Leipzig 2001, p. 78.
9. Die drei Statuen, *Ibid.*, p. 84.
10. Lettre à la princesse Marie von Thurn und Taxis, 11.5.1908. *Ibid.*, p. 124 et ss.

Aristide Maillol : le catalan au prénom grec

Constantinos Papachristou

Historien d'art. Musée Bénaki d'Athènes

Il y a une cinquantaine d'années, en 1961 (du 23 juin au 2 octobre), le musée national d'art moderne de Paris a organisé une exposition intitulée *Hommage à Aristide Maillol*, à l'occasion du centenaire de la naissance de l'artiste. Dans le catalogue de l'exposition, le conservateur en chef du MNAM, Jean Cassou, faisait référence à Aristide Maillol comme *le Catalan au prénom grec*. C'est donc à lui qu'est dû le titre du présent texte, puisqu'il serait difficile de trouver une autre phrase pour décrire littéralement et métaphoriquement l'essence de la personnalité de ce grand sculpteur.

Maillol est né en décembre 1861 à Banyuls-sur-Mer, une petite ville provinciale du sud de la France, à l'esprit catalan manifeste, à seulement 200 kilomètres de Barcelone. Dès l'Antiquité, sa patrie natale est un carrefour de civilisations ayant comme résultante commune la Mer Méditerranée. *Méditerranée* est d'ailleurs le titre de la sculpture présentée par Maillol au Salon d'Automne de 1905 et qui l'a imposé au sein des cercles artistiques en tant que sculpteur éminent. C'est à partir de cette œuvre que Maillol finit par s'adonner presque exclusivement au corps féminin. Une reproduction de la sculpture fut placée sur la tombe de l'artiste, dans le jardin de sa maison à Banyuls-sur-Mer.

Quand il voyage en Grèce à l'âge de 47 ans, Maillol est déjà reconnu : les critiques et les amants de l'art voient en lui un artiste qui place au cœur de l'intérêt des valeurs nouvelles, comme la pureté de la forme, la stabilité et le dynamisme des grands volumes. Par ailleurs, Maillol a déjà trouvé son mécène en la personne du conte Harry Kessler, ayant ainsi résolu ses difficultés financières. Ils partent ensemble de Marseille pour la Grèce le 24 avril 1908, où ils rejoignent l'écrivain autrichien Hugo Von Hofmannsthal (1874-1929). Durant son séjour en Grèce, il visite le Parthénon, Delphes et Olympie. Dans ses notes de voyage, Maillol exprime l'exaltation ressentie devant les paysages, les monuments et les statues de l'art antique.

On ne saurait prétendre que ce voyage en Grèce et la rencontre avec la culture classique aient marqué un tournant décisif dans la sculpture de Maillol. Et bien heureusement : son contact avec la Grèce, moderne et classique, opère à un second plan, lié à ses propres idées et sa conception personnelle de la sculpture. Ainsi, ce qui se renforce, ce n'est pas son amour pour la beauté classique, ou l'idéalisme du Beau, mais pour la simplicité de la forme et le dynamisme qui dérive de la sensation des choses. C'est pour cela qu'il aime tout particulièrement la période archaïque de la sculpture grecque, où se manifeste la poursuite de l'imposition par la simplicité, le caractère dynamique et la performance monumentale. Maillol ne change pas après son voyage en Grèce ; il revient simplement beaucoup plus sûr de sa façon de travailler, en évitant l'écueil d'un classicisme infertile.

Son contact étroit avec la Grèce contemporaine, son paysage et son peuple, est tout aussi important ; il découvre ainsi la quotidienneté d'un autre pays méditerranéen, différent du sien et

cependant si proche sur le plan spirituel. Ainsi se renforce la sensation de consistance des peuples méditerranéens et par conséquent sa propre pensée sur la particularité de la culture méditerranéenne, qu'il avait déjà fixée sur sa *Méditerranée* de 1905. En résumant, on pourrait suggérer que Maillol, après son voyage en Grèce, réaffirme sa foi dans les idées et les modes d'expression qui ont déterminé son œuvre : la stabilité, le dynamisme, la sensualité, la concision et l'harmonie.

Après son voyage en Grèce, Maillol n'emprunte pas d'éléments à la sculpture de la Grèce Antique, mais il les comprend mieux, il en tire un apprentissage et il intègre leur aura à son œuvre. Il serait donc imprécis de dire qu'il n'est fasciné que par la sculpture archaïque. Évidemment, Maillol est enchanté par la monumentalité, la forme pure et le dynamisme des Kouroi archaïques, au point de transmettre leurs caractéristiques à ses formes féminines nues, les Korai archaïques étant toujours représentées vêtues. Par ailleurs, la sensualité, la symétrie et l'harmonie d'autres sculptures de l'artiste, comme le *Torse du Printemps* (1911), sont plutôt liées à la conception de la période classique dans la sculpture grecque.

L'œuvre de Maillol a influencé à différents égards la plupart des sculpteurs grecs qui ont résidé dans le Paris de l'après-guerre. À cette période, on observe une tendance de la sculpture grecque à réintroduire des motifs morphologiques que les sculpteurs européens, et notamment Bourdelle et Maillol, avaient emprunté à l'art grec antique.

Les œuvres de Michael Tombros (1889-1974), considéré à son époque comme le « moderniste » par excellence de l'art grec, répondent totalement à cet esprit. C'est le cas de *Femme forte* (1926) et *Les deux amies* (1929). La première de ces œuvres, en particulier, pourrait être considérée comme un point de référence pour la sculpture grecque. Pour la première fois, il y a un dépassement décisif non seulement du classicisme et de l'académisme prédominants jusqu'alors, mais également du romantisme de Rodin, qui avait lui aussi exercé une forte influence sur d'autres sculpteurs grecs résidant à Paris. Certes, l'influence de Maillol se limite aux œuvres que Tombros a sculptées lors de son séjour à Paris (1925-1928) et dans les années suivant son retour en Grèce. Plus tard, il intègre progressivement à son œuvre des éléments de certains mouvements du modernisme (constructivisme, surréalisme), aboutissant même dans de nombreux cas à l'abstraction. Néanmoins, pour les commandes publiques qu'il entreprenait à satiété, il conserve un académisme conventionnel et conservateur.

La figure de Titsa Chryssochoides (1906-1990) est un cas à part. Bien qu'elle n'ait jamais étudié dans l'atelier de Maillol pendant son séjour à Paris (1929-1934), tout comme Tombros d'ailleurs, elle a été une adepte fidèle de son œuvre dans toutes les phases de sa création artistique, aussi bien lors de son séjour dans la capitale française qu'après son retour à Athènes. Chryssochoides adopte le style de Maillol (volumes purs, concision expressive, harmonie, ainsi que le reste des traits que nous avons analysés auparavant) tout autant que sa thématique, et notamment les formes féminines. Contrairement à Tombros, Chryssochoides est restée fidèle à la même thématique et au même style dans les œuvres qu'elle a créées plus tard, jusque dans les années 80.

Au-delà des différences manifestes de style, de thématique et de morphologie entre l'œuvre de Tombros et celle de Chryssochoides, les deux artistes ont un point en commun non négligeable : ils ont aimé l'œuvre de Maillol et s'en sont inspirés, tout en intégrant ces éléments d'influence à

leur propre idiosyncrasie. Ainsi, de nombreuses œuvres de ces deux artistes évoquent immédiatement l'œuvre de l'artiste catalan, filtrée à travers des choix personnels et des paris artistiques conscients. D'une certaine façon, on pourrait suggérer que ces deux sculpteurs ont opéré par rapport à Maillol exactement comme celui-ci avait opéré par rapport à la sculpture grecque antique.

Certes, d'autres sculpteurs grecs s'étant trouvés à Paris pendant la période de l'après-guerre, ont été influencés par Maillol, comme les grands sculpteurs Thanassis Apartis et Memos Makris. Mais cette influence ne concerne que certaines de leurs réalisations, sans occuper une place essentielle dans la totalité de leur œuvre. D'autres, comme Nikos Perantinos et Kostis Papachristopoulos, ont emprunté chez Maillol des éléments morphologiques entiers et des modèles iconologiques en les intégrant à leurs œuvres sans se préoccuper davantage.

Quoi qu'il en soit, la sculpture de Maillol a changé la manière dont les sculpteurs grecs de l'époque traitaient l'art antique, qui a ainsi cessé d'être un tabou sur la base duquel ils étaient obligés d'avancer, pour devenir un thésaurus d'idées et de solutions qu'ils pouvaient désormais exploiter. Le degré de réussite dépend de l'habileté et de la dynamique de chacun d'entre eux. De la même façon, pour ceux qui sont restés fidèles à la représentation réaliste et n'ont pas été tentés par les mouvements du modernisme, la sculpture de Maillol a eu en quelque sorte un effet libérateur : ils étaient maintenant en mesure d'agiter et d'utiliser des idées classiques et archaïques, sans craindre d'être accusés d'académisme. Bien sûr, la limite entre le classicisme moderne de Maillol et le classicisme conservateur est souvent floue, en particulier pour la sculpture grecque qui n'a jamais cessé de porter sur ses épaules le poids du « passé grandiose ». Mais c'est le sujet d'un autre débat qui dépasse l'objet de cette publication.

Pour conclure, retournons à l'exposition Maillol de 1961 au MNAM, à la *Méditerranée* et à l'introduction de Jean Cassou, qui écrit : "La Méditerranée est elle-même une mer immobile. Elle a pu engendrer une prodigieuse variété de formes, de cultes et de cultures, mais elle offre une image de parfaite identité à soi-même en dépit du changement des siècles et du changement des heures. D'autres mers inspireront des impressionnismes, celle-ci ne peut suggérer que des intentions de construction". En laissant de côté toute aspiration métaphysique, la Méditerranée était pour ses peuples plus qu'une mer commune. C'est elle qui définissait la diversité par rapport aux peuples de l'Europe du Nord, en créant la sensation précieuse d'une « appartenance » commune ; une sensation restée vivante de l'Antiquité jusqu'à présent, en partie grâce à l'art. Maillol, sa relation avec l'antiquité et son influence sur les sculpteurs grecs constituent un exemple caractéristique de l'interaction constante entre les peuples de la Méditerranée et de ses résultats éminents.

Références bibliographiques

- Hommage à Aristide Maillol*, catalogue d'exposition, Musée National d'Art Moderne, Paris 1961.
Six sculpteurs éminents conversent avec l'homme, catalogue d'exposition, éditions Marina Lambraki-Plaka, Pinacothèque nationale -Musée Alexandros Soutzos, Athènes 2004.
Kosmadaki Polyna, Titsa Chryssochoides, Musée Bénaki, Athènes 2007.

Crèdits fotogràfics

Fotografies de Harry Kessler:

© Arxiu Fundació Dina Vierny-Museu Maillol, París, amb l'excepció de:
© Deutches Literaturarchiv Marbach: coberta, p. 24, 38, 47-48, 68 i 70

Altres fotografies:

© Arxiu Fundació Dina Vierny-Museu Maillol, París: p. 21, 28-29, 40, 57dreta, 60
Arxiu Fundació Dina Vierny-Museu Maillol, París © Jean-Louis Losi: p. 62, 82, 85-88, 92-100 i 103-104
Arxiu Fundació Dina Vierny-Museu Maillol, París © Jean-Alex Brunelle: p. 16-18, 33, 58, 81, 83-84,
89-90 i 102
Museu Benaki – Galeria Ghika © Ioanna Moraiti: p. 75-77
© DR: p. 101
Société Arts-Franc SA © Jean-Alex Brunelle: p. 91

Aquest llibre
s'ha acabat d'imprimir
a Barcelona
el dia 23 d'abril de 2015,
diada de Sant Jordi.



Manolo, *Retrat de Maillol*, 1925
Col·lecció Subirachs



MUSEU
FREDERIC
MARES



Ajuntament
de Barcelona