Quelques réflexions sur les Salons

Henry Cochin

1903

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LES SALONS 1

Lorsqu'en 1389, chez un peuple « de marchands et de soldats », en la ville de Sienne, toute hérissée de tours et toute remplie de boutiques, on dressa la liste des maîtres inscrits à l'Art de la Peinture, on en trouva une bonne centaine. Le nombre était important, au regard d'une population qui ne comptait pas cent mille âmes. Il ne s'agissait là d'ailleurs que des maîtres, et autour de chacun d'eux il faut bien supposer encore quelques élèves et quelques apprentis. Si, consultant les mêmes documents siennais, vous ajoutez au compte une centaine encore de *maestri di Pietra*, de ciseleurs, de peintres verriers, vous vous assurerez que plusieurs centaines de citoyens siennois gagnaient leur vie, en la fin du xiv^{e} siècle, par la pratique des arts du dessin. On me fera observer que l'artiste, en ce temps, se distinguait mal de l'artisan, et que les confins étaient mal tracés entre l'art et le métier ; je n'y contredis pas. Et je note, par exemple, que parmi les peintres, alors, on ne refusait pas d'inscrire « deux Allemands » qui enluminaient des cartes à jouer ; je vois aussi que le seul travail qui fut formellement interdit par les statuts était la peinture des « enseignes 2
de cabaret ». Mais tout cela n'empêchait pas ces braves peintres d'estimer très haut la destinée de leur art et d'écrire en tête de leurs statuts ces paroles magnifiques : « Nous avons, par la grâce de Dieu, mission de révéler aux hommes grossiers et illettrés les choses miraculeuses qui s'opèrent par la vertu et en la vertu de la Sainte Foi. »

Nos peintres modernes ne sont plus de ces chevaliers de la Foi, mais chevaliers, diront-ils sans doute, d'un idéal, qu'ils veulent enseigner, ainsi

que le prétendaient les ancêtres, aux cerveaux grossiers et obtus de leurs contemporains. J'observe donc que le nombre des artistes du dessin à Paris, en 1903, est à peu près en même proportion au chiffre de la population de la ville qu'il l'était à Sienne en 1389. Je n'aurais garde de serrer de trop près la comparaison ; les statistiques n'ont de saveur que par leurs résultats généraux. C'est aussi un résultat général que je donne, et s'il y a erreur, elle est bien plutôt en faveur de Paris et du xx^e^ siècle que de Sienne et du xiv^e^. Je tiens compte de tout : je retranche, *grosso modo*, les provinciaux qui viennent ici faire nombre. Je retranche surtout les œuvres étrangères, qui représentent presque un tiers de la production totale, pour la peinture du moins. Car nous n'avons pas soin, comme les prudents Siennois dans leurs antiques règlements, de faire payer l'amende à tout étranger faisant un tableau parmi nous (*che qualunque forestieri volesse lavorare paghi un fiorino*). Je déduis tous ces chiffres, et je reste encore en présence de ce monde sans cesse croissant d'artistes qui inonde les deux Salons, sans parler encore du Salon des Indépendants, des innombrables expositions particulières, et en oubliant, hélas ! le peuple des refusés, — car on refuse encore, quelque surprenante que la chose paraisse.

Cette continuelle augmentation du nombre de ceux ou de celles qui se vouent, plus ou moins complètement, à une occupation plus ou moins digne du nom d'Art, est un phénomène social, l'indication d'un état d'esprit particulier dans une classe relativement cultivée de notre société, l'occasion pour l'art véritable et les véritables artistes d'une confusion fâcheuse et d'un encombrement nuisible.

Comment vivent ces milliers d'artistes ? Que deviennent ces milliers d'œuvres ? Questions annuelles et questions sans réponse. Elles ne se posaient même pas pour le peuple siennois. Un Salon à Sienne, s'il avait pu se concevoir, eût été une chose délicieuse, d'une exquise monotonie, une assemblée de figures graciles et expressives, profilées 3
sur un véritable empyrée de fonds d'or. Car c'était là qu'il ne fallait pas tricher : le peintre avait promis de louer Dieu, la Madone et les Saints, et de les louer en or fin et en couleurs fines ; gare à lui s'il donnait de l'« or à moitié » pour or fin, de l'étain pour argent, du « bleu d'Allemagne » pour outremer ! Il lui fallait peindre en couleurs loyales,

suivant les principes inviolables d'une seule école, et représenter de pieuses, touchantes et invariables histoires. Et puis, il devait être de bonne vie, respecter les statuts de son art, rendre honneur au recteur et aux camerlingues qui gouvernaient ledit art, ne jamais s'emporter contre eux en paroles violentes ; continuer ainsi jour par jour, an par an, à vivre, à peindre,

> … en croyant fermement
> Voir son œuvre et sa foi vivre éternellement !

[Gravure : La Meuse à Dordrecht, par M. A. Stengelin (Société Nationale des Beaux-Arts.)]

Les Salons modernes sont plus composites. Les documents sociaux qu'ils nous fournissent sont d'une si prodigieuse multiplication, que je défie quiconque d'en faire seulement un dénombrement passable. Et d'abord, les œuvres dites d'art — et dont quelques-unes sont d'art véritablement — se doivent loger où elles peuvent, et non plus, comme jadis, aux temps lointains des Expositions du Louvre, en des « salons » ; car, chose bizarre, ce mot élégant, intime, aristocratique est resté ! Salons ! ironie des mots : 4
la double et difforme gestation des flancs arrondis du Grand-Palais, les espaces vitrés de ces serres qui déshonorent le charmant Cours-la-Reine ! Ce ne sont que recoins et coins, éclairés à droite, à gauche, par-dessus, par-dessous, vitrés, dallés de verre, murés de plâtras, cintrés de fer, fleuris de fleurs de stuc et de feuillages de staff ; et, là dedans, l'art ingénieux des tapissiers a beau, heureusement parfois, dessiner des semblants de salons aux tentures moelleuses, aux tapis épais, les œuvres s'alignent souvent, comme aurait dit Banville,

> Dans quelque astucieuse et vague galerie,

sur les paliers ou sous les pourtours des escaliers, dans des espaces innomés dont les tentures n'arrivent pas à dissimuler l'aspect natif de champignonnières, de gares de chemin de fer ou de *boxes* d'écurie.

Grâce aux Dieux et aux passions humaines, un fil nous est accordé pour diriger nos pas, une ligne, une frontière, et c'est la division qui s'est formée entre les deux Sociétés rivales dites Nationale et des Artistes fran-

çais. Cette division, notre repos et notre sécurité, il est certaines gens qui bien méchamment la voudraient faire cesser. Ils n'y réussiront pas. Ce n'est pas sur la haine, mais sur la sagesse qu'est fondée cette division. Ce n'est pas en tous cas sur des passions d'école ou de méthode artistique. À ce sujet nous trouverons ici une preuve remarquable de la confusion que je notais tout à l'heure : par-dessus cette heureuse barrière qui sépare le Salon démocratique et l'autre, débordent largement les genres, les principes, les écoles, telles des ondes surabondantes qui se mêlent en bouillonnant, par-dessus l'étiage d'une écluse trop basse. Un flot va et vient par-dessus les tourniquets : les écoles se passent et se dépassent, se quittent et puis se retrouvent. Les notabilités mêmes des écoles se distribuent suivant une sorte de hasard : d'un côté, est M. Gérôme, mais, de l'autre, M. Jean Béraud ; à droite, M. Bouguereau, mais, à gauche, M. Dagnan-Bouveret. Des deux côtés on trouve donc des réactionnaires, et, de même, des révolutionnaires.

Dès le début, d'ailleurs, cette confusion existait, et parmi les auteurs aujourd'hui disparus du grand schisme on rencontrait côte-à-côte Meissonier et Puvis de Chavannes. Pour vrai dire, une séparation fondée sur des principes d'école et de manière serait chose impossible à concevoir. Essayez un peu, pour voir, de tracer une ligne de démarcation. Si même vous la pouviez tirer, le public la trouverait fausse, et il faut bien penser à lui.

Les jugements que la masse moyenne des spectateurs porte sur les artistes sont sommaires et insuffisants. Où sont bien nos classiques et nos romantiques, nos idéalistes ou nos réalistes, nos modérés ou nos « avancés » ? Déjà Delacroix s'indignait d'être traité de romantique, et s'affirmait classique, en quoi il avait raison. Mais, je prends, par exemple, ce peintre solitaire, semble-t-il, et personnel entre tous : M. Eugène Carrière, absent cette année du Salon, mais heureusement rappelé à notre souvenir par les poétiques peintures de sa fille, M^me^ Lisbeth Delvolvé-Carrière. Je ne saurais, quant à moi, le classer qu'auprès des grands maîtres classiques du clair-obscur, et pas très loin de Rembrandt. Et par contre, si vous cherchez ici des admirateurs de Ingres, vous en trouverez un en M. Degas ; vous en trouverez un autre en M. Maurice Denis ; il vient d'écrire dans l'*Occident* une belle et enthousiaste étude sur l'école d'Ingres, à la-

quelle M. Albert Besnard a ajouté un épilogue charmant et précieux, et non moins enthousiaste. Voici donc nos classiques ; disons-le au public, et voyons s'il nous croira.

[Gravure : Chaumière du Limbourg belge, par M. Jules Breton (Société des Artistes français.)] 6

Il le croira dans vingt ans. La confusion n'est que momentanée. La postérité finit toujours par s'y retrouver. Le temps, qui est, disent les Italiens, « *un gran galantuomo* », a vite fait son départ et reconnu les siens. Quand nous nous reportons par l'esprit aux grandes luttes épiques qui ont divisé les artistes et les critiques au cours du xix^e^ siècle, nous sommes tout surpris de voir qu'elles sont déjà terminées : éteint l'incendie, oubliée la bataille. Car les générations d'artistes se succèdent avec une rapidité surprenante ; elles ne se succèdent pas, mais se marchent sur les talons, mais s'empiètent, mais se chevauchent. Il y a longtemps déjà, Stendhal l'avait justement remarqué pour les écoles italiennes, dans cette *Histoire de la Peinture italienne* dont la chronologie raisonnée reste encore très utile : il est toujours bon de ne pas perdre de vue que Léonard de Vinci était déjà un enfant grandelet que Fra Angelico n'était pas mort.

Plus rapides encore peut-être se sont succédé les générations pendant le xix^e^ siècle. L'école d'Ingres, à l'heure où j'écris, est à peine éteinte. Le vénérable Paul Flandrin est mort l'an passé, et un fils d'Hippolyte Flandrin nous donne la joie de voir ce noble nom noblement porté. M. Balze expose encore cette année. La génération que j'appellerai « romaine », celle qui compte dans ses ancêtres Granet et vante comme siennes les gloires passées de la Villa Médicis, est représentée près de nous par ce séduisant nonagénaire, M. Hébert, dont la grâce un peu morbide nous reporte aux jours de sa célèbre *Mal'aria*. Cependant, Ingres lui-même flotte au loin dans la paix du passé et la gloire des apothéoses. Les ennemis d'Ingres reposent, eux aussi, dans la même paix et jouissent du même triomphe. Et certes, entre eux et lui la lutte fut terrible et sans merci. En possession du pouvoir et de l'Institut, Ingres oubliait bien qu'il avait lui-même passé pour révolutionnaire, aux yeux sévères des disciples de Louis David ; Ingres et ses disciples exerçaient, pendant des années, un pouvoir despotique, lançant les foudres d'un Olympe académique contre les rebelles de toutes sortes. En vain, ardents à l'assaut, entassaient Pélion sur

Ossa des combattants divers, d'une part Delacroix, et d'autre part la vigoureuse race populaire des paysagistes. On se massait pour la poussée au seuil des Salons, alors bien gardés ; on répondait aux coups de tonnerre par les coups de sifflet, par les railleries, les satires et les injures. On en venait dans les deux camps, comme il arrive dans toutes les luttes vraiment passionnées, non plus seulement à déprécier le goût ou le jugement de ses adversaires, mais à soupçonner leurs motifs, à incriminer 7
leur honneur, presque leur probité et leurs vertus domestiques.

On en était là aux environs de 1850, lorsqu'on chassait des Salons annuels, avec ignominie, ces mêmes peintres qui, pacifiquement installés aujourd'hui au Louvre même, quoique sous les toits, y font, dans le legs Thomy-Thiéry, honnête et digne figure de classiques incontestés. Ils sont là, les excommuniés d'avant-hier ; les uns subissent la loi du temps, et supportent mal la vieillesse qui s'avance, tels Diaz et Troyon ; d'autres se défendent mieux et s'acheminent doucement vers l'immortalité : Decamps, Jules Dupré, Daubigny, Millet ; d'autres, enfin, s'installent dans la gloire, pour n'en plus sortir désormais : tels Delacroix et notre divin Corot.

[Gravure : Croissant de lune par une nuit d'hiver, par M. Émile Breton (Société Nationale des Beaux-Arts.)]

La lutte est finie. Les couronnes éternelles sont données. Et pourtant 8
quelques vétérans de la grande bataille sont encore en vie et bien en vie ; nous les rencontrons aux Salons cette année, et ce ne sera pas à beaucoup près, s'il plaît aux Muses, la dernière fois ; c'est M. Jules Breton, ancêtre vénéré de tous pour sa laborieuse vieillesse et pour l'honneur de sa longue vie, poète et peintre, debout sur le bord de la tombe à peine fermée de son frère Émile Breton, heureux de saluer une nouvelle génération de peintres en ses enfants, M. et M^me^ Demont-Breton.

Puis, c'est M. Harpignies, qui, d'une main ferme et d'un dessin serré, profile toujours ses arbres bien français dans l'air limpide de nos vallées françaises ; il aime, je le sais, à rappeler qu'un temps fut où ces mêmes beaux arbres, bien classiques, passaient pour romantiques et étaient, sept fois de suite, consignés à la porte du Salon.

Après cette lutte-là, c'en fut une autre, plus violente, s'il est possible,

soutenue d'une part par des sagesses exaspérées, de l'autre par des paradoxes d'atelier et des gageures d'enfants terribles. Ce fut la lutte des idéalistes contre ceux qu'on appelait réalistes, naturalistes, plein-airistes, luministes, impressionnistes, et de divers autres vocables en *istes*, tous aussi incorrects et tous aussi mal définis. Ce fut après le second Empire, vers 1872. On avait, tant bien que mal, amnistié les précédents rebelles : il y avait un Théodore Rousseau au Louvre ; on ne discutait plus guère Delacroix qu'à voix basse. On ne s'apercevait pas encore que Puvis de Chavannes étendait peu à peu son action dominatrice, jusqu'à faire, un peu plus tard, tout oublier et presque tout détester, dans l'attente d'une grande évolution qui, à sa mort, devait brusquement s'arrêter. Alors on en riait. Oui, vraiment. Mais on ne riait pas des impressionnistes. C'était au contraire de la fureur ! On allait les voir, groupés autour de Manet, soit dans les fameux Salons des Refusés, soit dans d'étranges Expositions particulières, disposées Dieu sait comme, le plus souvent dans des appartements vacants. Je m'en souviens. C'était vraiment de la rage, et c'étaient de véhémentes et vertueuses indignations.

Que reste-t-il de ces cris de colère ? Peu de chose. Les tableaux, exposés alors dans ces terribles entresols, et que l'on regardait comme défiant le bon sens et subversifs de l'ordre public, se vendent aujourd'hui de fort bons prix, chez les plus bourgeois des marchands de tableaux, et de préférence en vue de l'Amérique ; et les peintres sont devenus ou célèbres, ou au moins connus honorablement : c'est Degas, le rare et précieux ; Forain, si justement populaire, qui, cette année, pour notre joie, a recommencé à exposer de robustes tableaux ; Claude Monet ; Renoir ; Pissarro ; 9
Sisley ; Berthe Morizot ; c'était encore, — le croirait-on ? — ce peintre sincère des brumes légères et blanches de Paris, de nos rues et de nos pâles arbres, M. Raffaëlli. Arrêtez-vous, je vous prie, devant les tableaux de ce révolutionnaire, et dites s'il vous remue la bile ou vous trouble les sens.

Ils ne sont pas entrés tout à fait, si vous voulez, dans ce que j'appelais ambitieusement la paix des apothéoses, et lorsqu'on traverse la salle du legs Caillebotte, au Luxembourg, de persistantes protestations, sans cesse renouvelées, témoignent que quelque chose des anciennes haines gronde encore. Mais que la paix est donc proche ! L'influence de cette école si décriée, si volontairement insurgée, s'est établie tout doucement, sans que

le public s'en aperçût beaucoup. Moins d'attitudes pudiques et de vertus effarouchées d'un côté ; moins de truculences et de fumisteries d'atelier de l'autre, et l'on a fini par s'entendre. Ce qu'il y avait de vrai, de sincère, de lumineux, dans les procédés de la terrible école, s'est imposé, comme la vérité s'impose toujours. Et, pour tout dire, il est maintenant bien peu de bons paysagistes qui ne tiennent quelque chose des féroces impressionnistes, terreur hier des bourgeois courroucés. Entre beaucoup d'exemples, des centaines, je citerai, pour mémoire, d'une part un paysagiste très estimé, M. Lebourg, et d'autre part un jeune peintre fort habile et qui ne m'était pas encore connu, M. Bourdon.

[Gravure : Bords de l'Allier, par M. Harpignies (Société des Artistes français.)]

J'observe, en continuant, que le public est devenu très calme et très prudent. On peut l'affronter, et l'on ne s'en prive pas. Il ne crie plus. Observez l'attitude des passants devant un tableau, plein de mérite d'ailleurs, mais étrange assurément, invention vraiment très extraordinaire d'un cerveau nourri d'une bizarre poésie. C'est l'*Orphée* de M. Henry de Groux : un être s'avance, malingre, anguleux, pâle, saisissante image, en son corps grêle, de la faiblesse humaine parmi l'affreuse immensité de la création hostile ; il s'avance, et de sa main nerveuse, de son bras raidi, il soutient sa seule arme, sa lyre aux trois cordes tendues, et devant lui tout s'écarte : les entrelacements fantastiques d'une forêt vivante, où les courbes des lianes et des troncs d'arbres se résolvent en volutes atroces de reptiles, en contorsions de lézards, en nœuds de serpents monstrueux. Le spectacle est singulier ; la peinture plus singulière : terne, pâle, triste. — Le spectateur regarde, dit un mot, fait un geste, et passe.

Les mœurs des hommes s'adoucissent. Je ne sais s'il faut s'en louer, car il y avait quelquefois pour les arts un singulier stimulant dans les haines vigoureuses, si injustes même qu'elles aient pu être. Le coup de couteau d'Andrea del Castagno au cœur juvénile d'Antonello de Messine est une belle histoire, fausse d'ailleurs, mais un beau symbole d'histoire de l'art. Et puis, j'ai peur que l'apaisement moderne ne soit d'un mauvais aloi. J'ai peur que la paix ne se fasse au nom quelquefois, non pas d'un idéal commun, mais d'intérêts communs. J'ai peur qu'une influence ne

s'exerce un peu ici, dont ce n'est pas le lieu de narrer les méfaits, et qui se nomme l'Art administratif. Les passions endorment si bien, à la faveur des concours, des associations, des expositions, au son émollient des rapports et des procès-verbaux, dans le sein tiède des Commissions, sous la pluie grasse et continue des croix et des commandes ! Mais je n'insiste pas.

J'aperçois un autre motif du calme plat des passions artistiques. Le voici : mettez à part, dans toutes les branches, une poignée d'artistes, les rares, les privilégiés, ceux que l'on appellerait en anglais « *the happy few* », et observez seulement la foule ; vous découvrirez alors les progrès étonnants de l'enseignement artistique parmi les médiocres. Presque tous le sont au même niveau, ou à peu près, et possèdent à un degré presque uniforme la technique de leur art. Et, véritablement, il y a tant de gens aujourd'hui qui savent passablement peindre ou sculpter, que c'est presque une originalité de n'en rien savoir, et que c'est devenu une rareté appréciée dans nos Salons, qu'une *très* mauvaise peinture. Faites le tour, allumez votre lanterne, et cherchez avec soin ce que nos pères appelaient 11
(je ne sais pourquoi d'ailleurs) une « croûte », une vraie, authentique « croûte », un monument incontesté de naïveté, maladresse et ignorance humaines, devant lequel c'est un repos de s'arrêter et de rire un bon moment. Chez les Indépendants seulement, en vérité, cette joie honnête nous est libéralement accordée.

Le public n'est pas seulement devenu prudent, mais méfiant ; il s'est aperçu qu'il s'était fort souvent trompé et que le goût, en ses évolutions, le force un peu trop souvent à saluer des œuvres devant lesquelles il s'était un peu vite esclaffé. Car, souvenez-vous en, jamais devant les plus grandes simplicités de l'aile gauche des Indépendants on n'a vu rire à ventre plus déboutonné que jadis devant le sublime *Pauvre pêcheur* de Puvis de Chavannes. Aussi le public se range volontiers aujourd'hui à cette disposition que Joubert recommandait philosophiquement comme « la plus louable » pour une « honnête ignorance », à savoir : « regarder une mauvaise peinture avec respect et une bonne avec délices… » C'est encore le plus sûr ; mais encore faudrait-il savoir ce qui distingue la bonne de la mauvaise. Aussi une générale indifférence est-elle plus sûre et plus philosophique encore.

[Gravure : Bords du lac de Genève, par M. A. Lebourg (Société Nationale des Beaux-Arts.)]

Cette indifférence gagne un peu les artistes. En quoi je les louerai, mais pour partie seulement. Je ne trouve plus chez eux, même chez les plus 12
originaux, le désir de surprendre et comme de défier l'attention. En les temps passés, il fallait à toute force passer pour « avancé », et le public d'ailleurs, plein de facilité, tenait pour « avancé » tout artiste qui sortait un peu de l'ordinaire. Dans la musique, avant Wagner, Schumann et Beethoven, on avait tenu pour « avancés » Méhul et Haydn, et l'on avait dit d'eux qu'ils manquaient de mélodie, ainsi que, dans les autres arts, on affirme toujours que les « avancés » ne savent pas dessiner. « Avancés », nous l'avons vu, furent tour à tour Ingres, puis Delacroix, puis Corot. Mais ce que l'on oublie trop, c'est qu'à la fin de l'Empire la rude et puissante précision de M. Bonnat était tenue pour « peinture avancée » ; bien plus « avancée » encore la virtuosité de M. Carolus Duran, dans l'éclat chatoyant des satins aux larges cassures.

Hier encore, c'est un nouvel exemple : tout le monde a entendu traiter d'« avancé » M. Jacques Blanche ; songez-y bien en passant devant le mur où sont suspendus tous ensemble ses sobres et délicats portraits. Comment, dès le début, et dans les succès variables de ses premières tentatives, n'apercevait-on pas l'effort médité, continu, parfois pénible, toujours finalement heureux, vers la conquête d'une technique savante et d'une intelligence profonde de l'expression humaine ? « Il faut, disait Diderot, qu'un portrait soit ressemblant, pour moi, et bien peint, pour la postérité. » Je garantis, autant qu'on peut faire, l'aveu de la postérité aux portraits de M. Blanche ; je conçois sur les murs honorables d'un grand musée de l'avenir la toile où se groupe, pleine d'honnêteté et de grâce, la belle famille du digne poète Vielé-Griffin, en cette attitude générale, à moitié artiste et à moitié *gentleman-farmer*, que la tapisserie d'un conventionnel paysage anglais encadre à souhait. Au même musée, plus loin des Anglais et plus près de certains Flamands du xvii^{e} siècle, je conçois le portrait du musicien Claude Debussy, où l'on admirera toujours la touche blanche, ivoirine, qui couronne d'une douce, vague et incertaine auréole un front large et tourmenté, sous lequel se cachent profondément les yeux.

En somme, bien libres sont aujourd'hui les artistes de marcher de l'avant. Ils ne soulèveront plus d'émeute. Ils ont un bon public. Ils ne semblent plus, d'ailleurs, eux-mêmes disposés à troubler les âmes par des procédés excessifs et des sujets exaspérants. Aussi je considère comme digne de note, en cette année 1903, le fait qu'un artiste, d'ailleurs fort habile, s'attarde encore à l'ancienne pratique qui consiste à étonner les bourgeois et — si j'osais user d'une métaphore qui décrit bien, quoique non 13
encore académique, — à se « payer leur tête » : M. Bonnard a peint d'une touche légère, d'un dessin un peu paradoxal, et dans une jolie teinte grise, l'*Après-midi bourgeoise*; on y voit, décrits avec une férocité joyeuse, de hideux bourgeois, débraillés, vulgaires, dans l'horreur des allées caillouteuses d'une vilaine petite villa, près de Pantin ou bien d'Aubervilliers, laids à ravir en leurs personnes, leurs habits, leurs enfants, et jusqu'en leurs meubles, leurs fleurs, leur chien et leur chat. Ah ! combien sots, vicieux, vaniteux, égoïstes, ces bourgeois ! et combien nobles, purs et généreux les artistes que le peintre fréquente, issus pourtant sans doute, ô mystère, de bourgeois, eux aussi !

[Gravure : Portrait de M. Claude-A. Debussy, par M. J.-E. Blanche (Société Nationale des Beaux-Arts.)]

J'ai pris plaisir à m'arrêter ici : l'état d'esprit que révèle ce tableau est 14
assurément rare, et présente à l'observateur un phénomène d'archaïsme qui se rencontre parfois dans l'histoire des arts. On se sent emporté vers les jours disparus de la vie de bohème, jours héroïques où l'étudiant, le rapin, le poète inédit, rompaient des lances contre ce monstre, ventripotent et obtus : le propriétaire ; où un lien semblait établi entre l'idéal des arts, d'une part, et, de l'autre, les cheveux longs, les chemises de flanelle et le velours à côtes. Je m'émeus à ces souvenirs d'un monde en sa fleur, d'un passé à jamais perdu : ô Mürger, ô Schaunard ! ô jeunesse, printemps de la vie !

Pour tout dire sur les dernières luttes artistiques, il me faut parler encore des indignations soulevées récemment par une dernière tentative « avancée », celle des « pointillistes ». Cette école, si particulière, eut pour berceau, comme plusieurs autres, la petite boutique de la rue Le Peletier, précieuse aux débutants il est quelque quinze ans, que tenait un brave homme, mort depuis et mort pauvre, ami de la peinture en somme,

quoiqu'il la connût peu, et dont le nom ne doit pas être tout à fait rayé de l'histoire des arts en ce temps, car il y joua son petit rôle : Le Barcq de Bouteville. Plus d'un, parmi les peintres bien classés d'aujourd'hui, fut heureux d'abriter ses débuts dans la boutique de Le Barcq, — et n'aime plus en parler maintenant. Je n'ai pas oublié les propos de Le Barcq à ses rares clients, au sujet des pointillistes : « Achetez-en, nous disait-il : ils gagneront, ils vieilliront bien » ; — en quoi il avait raison, car il est des tableaux de Seurat, par exemple, le créateur du genre, qui ont déjà acquis un grand charme. Et Le Barcq ajoutait : « D'ailleurs leur école ne durera pas : cela leur prend trop de temps pour poser tous leurs petits points ! » En quoi il n'eut pas tout à fait raison, ni tout à fait tort non plus, ainsi que nous l'allons voir.

Le pointillisme n'est pas un fait négligeable, et les pointillistes sont des artistes très sérieux, dont l'influence n'a pas été sans utilité. Si opposé que l'on puisse être à la rigueur absolue de leur système, il en faut reconnaître l'importance, et rire d'eux n'est pas, je pense, faire preuve d'un très grand jugement. Leur système est la conséquence excessive, mais logique, de la doctrine des impressionnistes et de l'école de Manet. Cette doctrine était en somme celle de la division des rayons lumineux. L'école académique n'avait connu qu'une distribution artificielle de la lumière, qu'un jour d'atelier, comme on dit, fait de lumière blafarde ou artificiellement dorée, en contraste avec des ombres trop absolues, bistrées ou bitumineuses. En réaction contre ces procédés démodés, les écoles qu'on appela impressionnistes (ce fut le nom le plus usité) s'efforcèrent d'ana- 15
lyser la lumière, d'en isoler les éléments, d'en croiser les rayons sans les fondre toujours, en observant sincèrement la nature, de les faire pénétrer par reflets dans toutes les parties des tableaux, pour animer même les ombres de vibrations lumineuses, puisque, après tout, le noir vrai n'existe pas et n'est que la négation de toute vue. Telle fut, en un rapide résumé, la recherche de cette école, qui s'y absorba trop, jusqu'à oublier parfois et les formes et les lignes, mais dont les services ne sont plus guère niés aujourd'hui par personne.

On voulut aller plus loin encore, et, d'après certaines règles empruntées presque autant à l'optique qu'à l'art de la peinture, diviser absolument tous les éléments de la lumière, et juxtaposer seulement et rigoureuse-

ment les couleurs. On procède ainsi : le peintre observe un effet de la nature ; il le note, en une aquarelle rapide et largement lavée. Cette « notation » (c'est l'expression technique) n'est pour lui qu'un renseignement. Il y distingue les couleurs, et, les ayant distinguées, il se sert de gros points ou de gros carrés, en damier, de diverses couleurs, les disposant côte à côte, les brouillant avec habileté et science comme une sorte de mosaïque, de façon que l'œil soit confondu pour qui regarde de près, mais très véritablement charmé, de loin, par la sensation vive des vibrations de la lumière.

Très peu de pointillistes sont absolument fidèles à l'observance rigoureuse du système. La plupart trichent plus ou moins. Il me paraît évident que, suivant la prophétie de Le Barcq, la tentative n'est pas durable. Mais il est non moins certain qu'elle a servi de leçon très profitable à plusieurs peintres de ce temps, et les a fait avancer dans l'étude et l'expression de la lumière. Le pointillisme est la fin des « jours » d'atelier, la mort du bitume et de la momie. Il succombera lui-même sur la tombe de ses victimes. Je n'en doute pas. Mais il ne sera pas oublié, et ce serait injuste, en effet.

Son aventure mérite, d'ailleurs, réflexions. Sa condamnation, c'est qu'il est lui-même factice et conventionnel. Finalement, il n'est qu'un procédé. Or, on doit professer, je pense, que, dans les arts, un procédé n'est rien en lui-même ; il sert à exprimer et non à sentir. Or, tout est là. Un procédé nouveau est vite imité, copié, reproduit ; car nos artistes sont adroits : ils ne le sont que trop. C'est une grande erreur de croire qu'on a fait une révolution dans les arts quand on a inventé un nouveau procédé. On possède le procédé de Rembrandt, puisqu'on fabrique des Rembrandt. L'aventure de la tiare de Saïtapharnès nous vaut de constater par nous-mêmes au Salon qu'un M. Rouchomowski possède assez bien le procédé 16
des ciseleurs antiques. Il est des gens qui font des accords comme Wagner, de la peinture comme Manet ou Renoir, des vers comme Heredia. Ils ont saisi leurs procédés ? Ont-ils leurs âmes ?

Ne parlez pas tous à la fois,

eût répondu Banville.

Et observez encore ceci à propos des petits points : plusieurs peuvent peindre également avec des petits points et avoir une pensée artistique toute différente. Je rencontre d'abord parmi les pointillistes le plus consciencieux observateur de leur système, celui de tous aussi dont le talent est le plus incontestable : M. Signac ; c'est un large et somptueux décorateur, aux vastes et poétiques paysages, aux ciels embrasés. Et un peu plus loin, voici M. van Rysselberghe, un des chefs de la Libre Esthétique belge, qui me semble n'être révolutionnaire que par le procédé. Oubliez les petits points, et vous trouverez en lui un artiste sage et gracieux, doux et un peu pâle. Il est donc avéré que les esprits les plus divers peuvent s'exprimer par le procédé le plus exclusif.

Mais il est aux systèmes et aux procédés une autre objection qui est plus grave. Le grand, le profond charme des arts, et de la peinture surtout, c'est, si je puis dire, le procédé personnel, spontané de l'artiste, son geste, sa touche, sa main. Laissons les pointillistes, qui nous ont été une bonne occasion de raisonner, et nous allons avancer peut-être en ces propos vagabonds où, à propos des Salons, il nous est donné de toucher à quelques-uns des bons et inestimables lieux communs qui font, après tout, la seule solide et saine nourriture des esprits.

Or, revenant à la postérité, dont nous avons déjà tant parlé, nous pouvons dire que son jugement favorable sera fixé assurément, par cette touche personnelle, cette « main » que nous venons de dire ; cela, c'est le « je ne sais quoi » du xvii^{e} siècle. C'est la forme d'une ligne, d'un trait, d'un coup de lime ou d'un coup de pinceau, qui éveillera justement après des siècles, dans l'âme d'un spectateur, l'ensemble de pensées et de sentiments qui est nécessaire pour recevoir la jouissance esthétique que l'artiste a éprouvée lui-même. C'est une communication directe et personnelle, et elle est ineffable, car si elle pouvait s'exprimer en mots, peindre ou sculpter seraient désormais choses vaines. Et c'est ici qu'éclate l'absurdité de ce qu'on appelle réalisme. Si l'homme pouvait absolument reproduire la réalité des choses sans aucune variante, ce serait la plus niaise des entre- 17
prises ; car la réalité des choses suffirait sans qu'on s'évertuât à en tirer laborieusement des doubles. Mais l'esprit de l'homme ne conçoit et n'exprime que des relations. Les peintres le savent bien, et rien n'est plus juste que ces mots qu'ils se plaisent à employer : valeurs, rapports.

La main du peintre, sa touche, son « je ne sais quoi », c'est par excellence sa relation personnelle aux choses. Le dessin est surtout personnel et subjectif. La nature ne donne point de dessin, et ne connaît point de lignes ; le dessin est la conception qu'a le peintre des interruptions et des intersections de la nature, c'est la droite ou la courbe qui rend exactement sa pensée, c'est la signature de son esprit, c'est, a-t-on dit, le « paraphe de l'artiste ». Car l'œuvre d'art est mixte : le corps et l'âme y ont tous deux leur part. Ce qu'a conçu la pensée, elle l'a reçu des yeux, elle l'exprime avec des muscles et des nerfs.

[Gravure : Sisteron, par M. Signac. Dessin de l'artiste d'après son tableau (Société des Artistes indépendants.)]

Quand Simone di Martino (je reviens à mes Siennois) dessina et enlumina pour Pétrarque le portrait de Madame Laure, amante idéale, toujours aimée, toujours admirée, malgré la fuite des mois et des années, Pétrarque nous a dit où et comment il en conçut l'image. Pendant mille ans, il eût pu la contempler sur terre, sans jamais entièrement comprendre son ineffable beauté. Il fallut qu'il montât jusqu'au Paradis, en un ciel 18
platonicien, où siègent, éternelles, les Idées :

> Ivi la vide, e la ritrasse in carte.

« Il la vit face à face, et puis la dessina ».

Voilà certes bien des embarras pour nos peintres de tous nos Salons, et une bonne étude ou de plein air ou de modèle à l'atelier leur paraît bien suffisante, sans faire visite aux Idées dans les Paradis philosophiques. Et pourtant dessiner ou peindre un objet sensible, un arbre, une maison, un être humain, c'est le distinguer de tous les autres, l'isoler et le considérer suivant ses caractères absolus. Voir ainsi l'objet et le peindre en telle façon que les lignes et la couleur aient aussi de l'absolu et semblent les seules possibles, les seules appropriées à l'expression de ses caractères, ce sera sans doute avoir fait un chef-d'œuvre, — le « chef-d'œuvre inconnu » de Balzac peut-être, un chef-d'œuvre rêvé. Mais toute œuvre simplement bonne tient, en quelque chose, de ce chef-d'œuvre-là.

Aussi, si encore une fois nous venons aux exemples, nous nous apercevrons que la conception d'un véritable artiste variera, et son exécu-

tion aussi, suivant les types des objets qu'il lui faut représenter. Oui, sa « main » même, cette « main » dont nous avons loué et dont nous savons reconnaître les lignes et les touches, voudra trouver des détours et des adresses nouvelles, suivant les pensées et les images qui sollicitent son opération. Je vous proposerai d'examiner, à ce point de vue, les beaux tableaux qu'a envoyés cette année M. Besnard. Vous vous plairez aux fraîches verdures de ces petites toiles décoratives, aux frissons d'eau courante déchirés de sillages de cygnes, et exprimés d'un pinceau si alerte. Devant les deux portraits, vous apprécierez une fois de plus les qualités spéciales du peintre, son habileté prestigieuse à baigner de lumière et les figures, et les objets, et les lieux ; vous aimerez à deviner, si ferme, si grandement classique, son dessin sous les coulées lumineuses de sa couleur souple et chatoyante, sous les longs coups de pinceau soyeux, sous les jours frisants qui illuminent les contours.

Mais regardez mieux, et vous remarquerez que ces deux portraits ne se ressemblent pas entre eux par les qualités de la peinture, pas plus qu'ils ne ressemblent à tous les portraits que M. Besnard a exposés depuis dix ans. Mais observez surtout un des deux portraits : c'est une dame drapée dans une robe flottante de satin noir, assise dans un large fauteuil, sur les bras duquel retombent les deux mains, et dans l'une des mains un livre à peine quitté, où le doigt marque encore une page. La tête s'est redressée ; nous l'apercevons en profil perdu, rêveuse encore un peu, mais déjà souriante. Il semble que quelqu'un soit venu interrompre la lecture et la méditation, et que la liseuse, encore grave, détende ses lèvres déjà pour répondre.

[Gravure : La Leçon de piano, par M. E. Moreau-Nélaton (Société Nationale des Beaux-Arts.)]

Aucun meuble auprès, aucun détail qui vienne détourner l'attention ; mais partout, tout autour, comme seul accompagnement à cette douce et sereine image, une copieuse lumière qui circule, dorée, mystérieuse et cordiale, qui fait reluire les cassures de la soie, caresse la blancheur nacrée des belles mains, et s'épanouit en nimbe délicat de poussière argentée sur le visage et sur la masse neigeuse d'une belle chevelure blanche.

Telles sont les pensées qu'inspire cette peinture. La tête bienveillante et

pensive, les mains habiles à modeler des œuvres délicates, l'attitude, l'expression, tout cela forme un type harmonieux, aperçu en un ensemble complet par l'artiste, au fond de cette région cachée de notre esprit, qui est bien, pour chacun de nous, semblable au Paradis de Pétrarque ; là il l'a vue, cette image chère, pour la dessiner ensuite à nos yeux.

Ivi la vide, e la ritrasse…

[Gravure : La Table, par M. Le Sidaner (Société Nationale des Beaux-Arts.)]

Un des plus grands artistes de ce temps, Vincent d'Indy, a récemment enseigné, ce qui est toute une philosophie des Beaux-Arts, qu'un art, suivant un des sens primitifs du mot grec Τέχνη, n'est autre chose qu'un moyen. C'est tout l'opposé de la conception que l'on a appelée : l'Art pour l'Art. Si d'Indy a raison, et si l'art est un moyen, il doit servir à exprimer quelque chose. Il en résulte donc que l'artiste doit avoir quelque chose à dire. Voilà qui soulève des objections. Et Chardin ? qu'avait-il à nous dire ? Une vieille fontaine, un escabeau, un mur, un balai dans un coin ; cela lui suffisait, c'était exquis. Il parlait de ces choses que l'on a coutume d'appeler « natures mortes », mais qui vivent pourtant. Car rien 21
n'est plus vivant que l'air, la couleur et la lumière. Qui nous amène cependant en plus de pensées que Chardin, et qui a plus de choses à nous dire ? Pour un peu on en pleurerait de tendresse. C'est que les choses qu'un artiste doit nous dire sont choses de peintre, ou choses de sculpteur, ou de 22
musicien. Et je ne prétends certes pas que nos artistes doivent s'encombrer, comme ils ne font que trop, d'idées de littérateurs, de poètes ou de philosophes.

[Gravure : Une Infante (Château de Versailles), par M. Maurice Lobre (Société Nationale des Beaux-Arts.)]

J'aime à rencontrer même, ici, comme un exemple encore, — c'est Chardin qui m'y amène — de probes et sincères artistes qui ne s'embarrassent pas de chercher des sujets, mais les prennent devant eux, autour d'eux, chez eux, chez leurs amis, dans les grandes demeures du passé. Ils ne peuplent même pas toujours leurs tableaux de figures humaines. Ils se contentent d'éveiller en nous de bonnes et belles associations d'idées. M. Moreau-Nélaton, tendre et mélancolique coloriste, nous promène parfois

dans des chambres d'enfants désertes, parmi les petits lits et les jouets répandus sur les tapis. M. Le Sidaner, dans une couleur toujours brumeuse et légère, met le couvert sur une nappe blanche, dans un jardin, un soir d'été. M. Lobre, habile et ingénieux évocateur des royautés d'autrefois, fait resplendir les marbres, les cristaux et les dorures de Versailles en leur grandiose et taciturne splendeur : je n'oublierai pas la petite *Infante* en robe bleue, dans son cadre doré, au-dessus d'une gracieuse console. Enfin, c'est M. Walter Gay, ce charmeur, peintre au pinceau libre et doux, poète des vieilles maisons françaises, des intérieurs des châteaux d'autrefois. Il sait jeter, par les fenêtres ouvertes, un regard sur les parterres, les statues et les canaux. Mais il goûte surtout l'intimité des demeures : un lit, une cheminée, une chaise, tout ce qui encadre notre vie au point d'en faire partie, tout ce qui fait cette demeure, ce chez soi, cette maison qui, pour me servir à rebours de l'image d'Hugo, me regarde et me connaît bien.

Il est, dans toute digne œuvre d'art, un autre sens que celui qu'elle semblait exprimer au premier abord, un mystère qui se cache et se révèle seulement à qui sait voir, quelque chose que le spectateur y découvre, — je n'ai pas dit : y ajoute, car tout ce qui sort d'une œuvre d'art y était implicitement contenu à l'insu même parfois du peintre. Et si mon idée du mystère vous effraie, vous serez sans doute rassurés de la trouver toute pareille dans ce maître parfait de nos clairs esprits français du xvii^{e} siècle : le classique, le trop oublié Bouhours.

« Ce petit mystère, dit-il, est comme l'âme de la délicatesse des pensées, en sorte que celles qui n'ont rien de mystérieux ne sont pas délicates proprement… D'où l'on peut conclure que la délicatesse ajoute je ne sais quoi au sublime et à l'agréable, et que les pensées qui ne sont que nobles 23
ou jolies ressemblent en quelque façon à ces héroïnes ou à ces bergères de roman qui n'ont sur le visage ni masque ni crêpe. »

[Gravure hors texte : La Promenade au jardin (Salon de 1903 — Société Nationale des Beaux-Arts.) — Gazette des Beaux-Arts. — Lebasque pinx et lith — A Clot Imp]

Bouhours s'arrête là et ajoute : « Je ne sais si vous m'entendez ; je ne m'entends presque pas moi-même, et je crains à tout moment de me

perdre dans mes réflexions ! »

[Gravure : Le Balcon (Château de Courances), par M. Walter Gay (Société Nationale des Beaux-Arts.)]

Et qui donc ne craindrait de s'y perdre avec lui ? Il reste pourtant qu'il est dans l'art quelque mystère, fût-ce un « petit mystère », ainsi que timidement l'avance notre auteur. Mais petit, ou bien grand, il a dû être admis par ceux-là mêmes qui furent les maîtres et les régulateurs du xvii^e^ siècle, le moins mystérieux des siècles.

En d'autres temps on a donné à ce « mystère » le nom de symbole. Et il me semble que le sagace et profond grammairien du xvii^e^ siècle nous 24
induit lui-même à avancer cette dangereuse maxime : que toute œuvre d'art est symbolique, et que le symbole est l'essence même de l'œuvre d'art.

Puisque la chose est dite, il faut nous y tenir et tâcher de l'expliquer en l'appuyant de raisons. Le mot « symbole » n'a pas bonne réputation ; c'est un de ceux dont on a le plus abusé ; je comprends qu'une certaine prévention soit restée dans les esprits par le souvenir confus de quelques-uns des poètes qui se sont dits symbolistes, parents un peu maladifs des esthètes anglais, et dont leur patron, Verlaine, grand poète quant à lui et vrai symboliste, disait : « *symbolistes* ou *cymbalistes* ? » Ceux-là gâtèrent le grand rêve de Verlaine et de Mallarmé ; mais leur fugace renommée fut vite balayée au vent du matin avec leurs Palais illusoires et leurs Paradis nomades. D'ailleurs ce n'est pas d'eux que je parle : il ne s'agit ni d'une école ni d'une théorie ; il s'agit d'un fait. Je prends *symbole* en son sens propre, et je m'explique, en reprenant les choses de loin, pour planter ici un apologue instructif.

Childéric, roi des Francs de Tournai, exilé dans la Thuringe, où seul le consolait l'amour de la reine Basinne, rêvant, de retour en son royaume, de pouvoir, de richesse et de joie, gardait par devers lui, comme un précieux trésor, la moitié d'une monnaie d'or brisée. Un jour, un messager lui vint mettre en la main la moitié tout égale de la même pièce d'or, et les deux fragments rapprochés formèrent, à n'en pas douter, un tout parfait. Ce fut une allégresse : Childéric comprit le message muet du fidèle soldat, qu'il avait laissé dans sa ville, pour attendre, veiller, avertir. Il re-

vint, il retrouva ses Francs, ses armes, sa couronne, et triomphalement il ramena sa reine.

L'érudition allemande vous dira que c'est là une histoire inventée à plaisir, ou bien un morceau de *folk-lore* germanique, restauré par les chroniqueurs gallo-romains en l'honneur des Mérovingiens leurs maîtres. Je le veux bien, et peu m'importe. Ce qui me touche, c'est la pièce rompue en deux, et la signification donnée à l'assemblage des deux morceaux. Car voici le sens primitif du mot symbole : σύμβολον, assemblage. Et désormais nous allons nous entendre : le symbole est l'assemblage d'un signe et d'une idée qui correspond au signe ; c'est un *signe de reconnaissance*, c'est un message convenu, c'est encore un *mot d'ordre*.

Et les arts sont-ils donc autre chose que des signes, que les mots d'une langue immortelle en même temps qu'universelle ? Telle est la merveilleuse faculté de l'artiste : il nous fait un signe, et nous reconnaissons sa pensée par sa ressemblance à la nôtre ; il nous dit un mot, son mot d'ordre, et nous saluons le drapeau de notre commune humanité ; il nous présente sa demi-pièce d'or, et elle s'enchâsse à miracle au métal de notre pensée.

Un de mes amis, récemment, non loin de Périgueux, a pénétré en rampant dans une des grottes où l'on vient de découvrir sur le roc des dessins à l'ocre rouge, laissés là, depuis des centaines de siècles peut-être, par un de nos mystérieux ancêtres de l'âge quaternaire. Ce sont des cerfs, des bovidés, des oiseaux, des éléphants velus ; les dessins sont admirables et témoignent d'une vérité vivante. « Ce sont des Degas ! » s'écriait mon ami. Et il me parut étrange de voir ainsi mis en parallèle avec l'artiste mystérieux des cavernes le peintre dont le dessin nerveux et sincère fait vibrer à nos yeux les plus vivantes et modernes des images. C'est que le symbole a parlé, par delà la tombe, l'argile, la tourbe, le rocher, l'abîme. Le sauvage inconnu nous présente à travers les âges son signe de reconnaissance, sa pièce brisée : elle a cours encore pour nos esprits. Notre pensée rejoint la sienne, s'y ajuste et la complète.

Il ne faudrait surtout pas confondre le symbole avec l'allégorie ; c'est une erreur que l'on fait souvent. L'allégorie peut être belle ou ridicule ; elle n'a en elle-même rien à voir avec l'art ; elle lui donne seulement un su-

jet ; elle procède, je pense, de l'usage des anciennes mythologies et de l'habitude qu'elles nous ont laissée de déifier toutes choses. Les Vertus, les Arts libéraux, ont pris des traits de dieux, de déesses, de héros, munis d'attributs appropriés ; on divinise de même, avec plus ou moins de bonheur, la patrie, le courage, la science, la poésie, l'agriculture, et jusqu'à l'électricité, la phonétique et même, que sais-je ? l'industrie des automobiles (comme on peut s'en assurer en voyant le bel objet construit avec art par M. Rozet et l'orfèvre Christofle, pour être offert à M. le marquis de Dion). Cela n'a rien à voir avec le symbole.

J'en demande la démonstration complète à M. Luc-Olivier Merson, le peintre rare et parfois exquis que nous retrouvons ici, comme à ses débuts, avec sa pensée profonde et sa forme si pure. Le tableau qu'il expose est de fort petites dimensions, mais fait pour charmer tristement et l'œil et la pensée. C'est une belle et mélancolique allégorie à laquelle le peintre a donné pour titre cette interrogation anxieuse : « Mortes ? »

Car c'est bien une allégorie : deux femmes sont étendues sur le sol ; l'une est tombée en avant et l'on ne voit pas sa face ; dans son dos est planté un 26
couteau, et de ses mains crispées se sont échappées des tables de marbre brisées, une balance. L'autre femme est nue, et l'on conçoit qu'elle fut dépouillée et dévalisée ; elle est couchée sur le dos, écrasant de son poids ses deux grandes ailes froissées ; d'une main restée libre, elle tâche d'arracher de son cou un subtil lacet qui le meurtrit, tandis que ses yeux pleins d'angoisse cherchent tout autour, cherchent en vain, un secours qui ne vient pas. Derrière les deux victimes, le long du mur au coin duquel elles ont été assaillies et terrassées, s'étend une plaine désolée ; et sur le pan du mur, on déchiffre, en de grossiers grafittes populaires déjà tout raturés, ces mots : « Vive la Justice ! » et : « Vive la Liberté ! »

Il est besoin de peu de réflexion pour comprendre, trop aisément, hélas ! le sujet de l'allégorie ; mais ce qui la fait poignante, c'est que le peintre l'a exprimée au moyen de signes sensibles, qui par les yeux pénètrent l'âme. Ces signes symboliques, ce sont les lignes pures et pourtant tourmentées des deux beaux corps violés, la couleur livide ; ce sont les teintes souillées des plâtras du mur banal, et cette boue de carrefour en laquelle les nobles Déesses sont tombées. Le symbole a exprimé l'allégorie. Nous avons compris. Le peintre et nous, nous nous sommes reconnus.

Voilà, je pense, le symbole défini, et distingué de l'allégorie. Et si j'ai pu dire que toute œuvre d'art est nécessairement symbolique, j'ai bien volontairement étendu cette affirmation à toute œuvre d'art quelconque, peinture ou sculpture, gravure ou architecture, et bien plus encore, haute ou basse, sublime ou médiocre, bonne ou mauvaise. Toute œuvre d'art est un signe qu'un homme présente à un autre homme pour solliciter sa pensée et obtenir son assentiment. Toutes les pensées ne sont pas nobles, ni belles ; tous les signes non plus ne se valent pas. Il est, dans cette monnaie des esprits dont les moitiés se cherchent pour se rejoindre, il est de l'or et il est de l'argent, — bien moins : de l'affreux nickel même ; il est de beaux drachmes, à la mystérieuse empreinte de la chouette d'Athéné, et des médailles syracusaines où sourit la Nymphe mystérieuse ; il est de pittoresques testons du moyen âge ; il est des louis et des napoléons, à figure encore antique et traditionnelle ; il est aussi des livres sterling et des dollars ; il est aussi de vilains sous, noirs et effacés. Il peut y avoir aussi de fausse monnaie.

Mais il faut un signe de valeur et d'échange. La valeur que le signe représente ne varie pas moins que le signe lui-même. Le symbole de la plus haute méditation : poésie, philosophie ou mysticisme, peut être établi, sans aucun élément humain, par les formes générales, les lignes et les couleurs de la nature, eau, ciel, arbres, nuages. Telle était la langue que parlait ce rare et délicieux Marie-Charles Dulac, dont le génie, si tôt disparu de cette terre, a laissé sa trace dans l'esprit fidèle de trop peu nombreux amis, mais aura trouvé une expression parfaite, aux yeux de nos descendants, au moins dans ses grandes suites lithographiques. La mémoire de cet ami cher et de ce grand artiste m'est un garant et un témoin des vérités que je tâche d'établir. Pour comprendre Dulac tout entier, il faudra quelque jour lire ses lettres. On verra alors comment ce mystique et ce symboliste était avant tout un scrupuleux observateur de la nature, et ne la voyait qu'en peintre. Toute forme de la nature lui semblait l'expression d'une pensée, mais jamais aussi il ne cherchait l'expression d'une pensée ailleurs que dans les formes de la nature. La nature était son livre, son guide et sa voie. 27

[Gravure : L'Abreuvoir, par M. Lucien Griveau (Société Nationale des Beaux-Arts.)]

Avec la pensée dirigée vers un tel être, il est dur de revenir pour voir défiler l'interminable suite de nos paysagistes. Ce sont gens, croyez-le, que j'estime ; je révère la modestie de leurs prétentions, et, en tous les cas, je les préfère cordialement à ces artistes qui n'attendent leurs succès que de la surprise, par le choix voulu de sujets excentriques ; car ceux-ci sont 28
les derniers des êtres, et ne méritent aucune pitié. Observer la nature, vivante ou morte, c'est être digne déjà de quelque indulgence. Je suis de l'avis du gendre de M. Poirier : deux petits oignons, un couteau… cela tire les larmes des yeux. Mais si j'approuve, en principe, les hommes laborieux qui s'efforcent de copier… même des petits oignons, mais surtout des champs, des arbres, des maisons, des rivières, il faut bien constater que fort peu, parmi eux, trouvent dans ces formes le signe d'une pensée un peu haute, qui leur pousserait la main vers une exécution un peu personnelle. Ce qu'il y a de pire, c'est de voir qu'ils s'y efforcent quelquefois jusqu'à l'étrangeté. N'y a-t-il pas un pauvre chercheur qui, pour donner à ses couchers de soleil l'illusion de la réalité, va jusqu'à figurer matériellement les petites lunes vertes que l'éblouissement nous laisse dans la rétine ? Aller à de si bizarres excès, ce n'est peut-être que sentir combien banales, combien monotones, combien indifférentes sont, en immense majorité, les peintures de paysage. Mais si elles sont telles, c'est que de tels esprits les conçoivent. La loi du symbole n'en reste pas moins acquise. Seulement, la monnaie qu'on nous présente est de basse frappe et de mince valeur.

Pour n'avoir pas désigné par un nom les œuvres que je blâme, je ne voudrais pas sembler taxer de chefs-d'œuvre celles que je nommerai ; il me semble d'ailleurs que, pour faire une distribution des prix, nous ne sommes pas encore situés à la « distance historique ». Je voudrais seulement appliquer les quelques fragments de doctrine que nous avons fixés à certains artistes dont les œuvres peuvent sans doute être discutées, mais présentent pourtant aux âmes hautes quelques signes de reconnaissance. Je citerai, par exemple, M. Lagarde, toujours intéressant, quoique, semble-t-il, un peu préoccupé de pensées littéraires ; M. Lucien Griveau, qui me paraît révérer la mémoire de Corot, ce dont je le loue fort, et qui sait trouver, comme parfois le maître, dans de tristes maisons de l'Île-de-France, granges, rues, pans de murs, jardins, une occasion d'expression qui, pour simple qu'elle reste, n'est pas sans une réelle et douce émotion.

M. Dauchez a une manière à lui, et que l'on reconnaît ; et cela est bien quelque chose. Son effort est continu, toujours intéressant, parfois pénible. Pour rendre les ciels brouillés qu'il aime à teinter de noir, les dunes désolées, les arbres tortus, les plaines ondulées, le procédé âpre et sombre de l'eau-forte lui assure plus de succès certain que la peinture. Quelques- 29
unes de ses planches approchent de la perfection ; il est plus sûr de son dessin que de sa couleur ; elle est triste et nue. Je ne voudrais pourtant pas le voir changer la direction de ses recherches, car il est dans sa voie, et il y avance.

M. Dauchez m'amène à parler de ce groupe ami d'artistes déjà très connus du public, qu'unissent tout au moins les lieux d'un séjour commun sur les côtes de notre mélancolique Bretagne, et que l'on a nommé, avec une ironie qui n'est pas sans bienveillance, « l'école de Concarneau ». Ce n'est point une école ! Il est même curieux de voir rapprochés par des études et des recherches simultanées trois hommes distingués aussi complètement différents les uns des autres que M. Dauchez, M. Simon et M. Cottet. Les mêmes rochers, les mêmes landes, le même trouble ciel, sont les formes qui frappent leurs yeux. Mais là se borne la ressemblance ; et il est singulier de voir, comme illustration des principes que nous avancions tout à l'heure, combien pour rendre ces objets identiques la ligne, le relief, la couleur peuvent absolument différer.

[Gravure : La Plaine, par M. André Dauchez (Société Nationale des Beaux-Arts.)]

Laissant pour un instant M. Simon, dont il y aura lieu de relever l'exemple dans un autre membre de notre raisonnement, je vois M. Cottet se distinguer absolument de M. Dauchez et ne lui ressembler que par la tristesse de la vue. M. Cottet aime à animer le paysage de 30
figures humaines, et il est porté à lui donner un sens dramatique. Et, certes, je ne méconnais pas la beauté poétique de ces scènes bretonnes où il se plaît, et je sens bien comme il aperçoit le rapport du granit natal à ces figures mélancoliques qu'il y incruste, en quelque sorte, comme en un funèbre et solennel bas-relief. Mais j'avoue une préférence pour ses paysages solitaires, et je voudrais le voir marcher vers les qualités de peintre. J'éprouve le charme des longs coups de pinceau blancs par

lesquels il dessine, en frange, la longue vague déferlante entre les flots glauques de l'Océan et les rivages pâles, les derniers rivages de France.

Sur les confins du paysage pur et de l'expression de la figure humaine, il arrive qu'on hésite un moment. Et il est des peintres qui hésitent aussi, passant et repassant souvent la limite qui sépare les deux entreprises. Quelques-uns penchent évidemment vers la figure, tel M. Picard, homme de grâce et d'ingéniosité, mais manifeste peintre de portraits, malgré les brumes irisées où sa vision flotte sans cesse. Pour d'autres, au contraire, quoi qu'ils en aient et quoi qu'ils en pensent eux-mêmes, le paysage les attire et les domine, comme le signe le plus naturel à leur esprit, comme une sorte de langue natale. Dirai-je, par exemple, à M. Maxence quel plaisir j'ai à suivre sur le ciel, à l'horizon de son beau paysage, cette longue ligne d'arbres en perspective infinie, qui me fait rêver aux canaux de la chère Flandre et à ses douces plaines ? C'est encore parmi les peintures de paysage que je rangerai cette robuste *Pelote basque* où M^lle^ Dufau sait faire vivre les corps dans la liberté de l'air marin et montagnard.

Le chemin que nous avons suivi à la façon des écoliers nous mène pourtant insensiblement à nous occuper de la représentation de la figure humaine, pour voir si, là encore, le symbole nécessaire nous accompagnera. La chose est peu douteuse. Dans le dernier des hommes, le moindre des gestes, la plus banale des attitudes signifie quelque chose. Que signifient-ils : beauté, laideur, noblesse, bassesse, poésie, satire ? Pour être vu d'ensemble et nu, le corps humain n'en doit pas être moins expressif. Les peintres l'oublient souvent, et surtout les sculpteurs ; c'est pourquoi il arrive, par la reproduction directe et réaliste des corps, que certains coins de nos Salons rappellent (révérence parler !) je ne sais quel Conseil de revision, ou je ne sais quel marché aux modèles. 31

L'art de la sculpture est peut-être le plus expressif de tous, lorsque l'idée qu'il prétend exprimer est absolument simple. C'est le cas, par exemple, pour le groupe de marbre où M. d'Houdain a posé, dans un effort violent de tous leurs muscles, les corps nus et superbes de trois ouvriers vigoureux. C'est un symbole que je reconnais, une belle et forte langue que je comprends.

Plus que jamais le peintre et le sculpteur doivent parler cette langue lorsqu'ils s'adonnent à l'art du portrait. Seuls sont vraiment bons les portraits qui révèlent une âme, un état social, moral, quelquefois toute une époque. Le *Scribe* égyptien du Louvre nous ressuscite l'esclave lettré, à la main rapide et fidèle des anciens rois des Pyramides, *manus scribæ velociter scribentis*; un buste de Donatello, c'est le monde des humanistes et des tyrans artistes; le *Portrait de M. Bertin* par Ingres, c'est toute la bourgeoisie raisonneuse de Juillet. Il a fallu à chacun des interprètes une notion claire du caractère spécial de chacun des modèles; il a fallu discerner le trait individuel qui distinguait l'homme particulier soumis à leur attention, parmi tous ceux de sa race, de son époque, de sa nation.

[Gravure : Le Calme du soir, par M. Edgar Maxence (Société des Artistes français.)]

On a dit un jour, par paradoxe, je pense, que le principe du portrait est la *caricature*. À prendre le mot au sens précis, rien n'est plus vrai. Le mot français pour *caricature*, c'est *charge*. Il est dans toute figure humaine un trait, une ligne, un détail, qui sont révélateurs de l'habitude physique ou 32
morale, de l'état ordinaire ou des nerfs ou de l'âme. Peintre ou sculpteur qui veulent faire connaître, en bien ou en mal, l'ensemble physique ou moral d'un homme, devront distinguer ce trait justement, cette ligne, ce détail; c'est là qu'il faudra appuyer, ou, si l'on veut, « charger ». Voyez ces merveilles de ressemblance : les portraits japonais, et je ne dis pas seulement des portraits d'hommes ou de femmes, mais des portraits d'oiseaux, de fleurs; pas même, moins encore : une feuille, un nœud de bambou. Quel en est le moyen d'expression? Un coup de pinceau, renflé ici, effilé là, l'exacte surcharge du trait unique, de celui qui dit tout.

Mais quel est justement ce trait que l'artiste devra distinguer entre tous, pour le désigner à tous, et le « charger » de tout le poids de son attention? Qui le lui indiquera et quel principe le lui fera préférer? C'est ici qu'intervient la « nature » de l'artiste, l'intention de sa pensée et sa disposition d'âme. Son choix pourra s'étendre depuis l'expression facétieuse, satirique, proprement caricaturale, jusqu'à l'image idéale, où transparaît surtout la lumière de la vie intérieure. Je voudrais attirer la rêverie de quelques rêveurs sur une suite de portraits, ordonnés à ce point de vue seulement. Je commencerais par la « charge » satirique, pour arriver, à

l'autre bout, à la « charge » spirituelle ; et notez que dans la première des deux on peut montrer du génie, comme fit jadis Léonard, et plus récemment notre grand Daumier, dont, par bonheur, nous pouvons regarder cette année une belle reproduction sur bois par M. Prunaire.

Dans cette catégorie spéciale, je n'aurais garde d'oublier ce curieux ironiste, M. Jean Veber, dont les moyens sont moins puissants que ceux de Daumier, et la couleur criarde, mais qui reste toujours d'une étrange imagination et le plus souvent plein d'esprit. On n'oubliera pas son cabaret rural, d'une fantaisie échevelée, ni surtout sa mêlée parlementaire, si comique, où la tribune aux harangues, dominée par l'habit noir d'un président dont le cadre du tableau coupe juste la tête, est occupée par un orateur en lequel, à tort peut-être, chacun pense trouver un portrait singulièrement ressemblant : voyez, se dressant au-dessus d'une foule hurlante, cette taille falote d'Hercule en réduction, et ces deux gros poings serrés au bout de bras trop courts. La « charge » a porté ici sur les traits qui pouvaient prêter à rire ; et en chacun de nous il y a des traits de cette sorte. « Rire est le propre de l'homme », disait Rabelais après les scolastiques du moyen âge. Faire rire en est le propre, bien plus encore. Nous 33
ne rions que de nous-mêmes et de nos semblables, l'animal ni le végétal ne sont risibles que si l'on les compare à l'homme.

Je regarderais donc d'abord Daumier, Veber, ceux qui font rire de l'homme, et l'avouent et s'en font gloire, et je verrais quels traits ils choisissent pour les charger. Puis je continuerais la revue des portraitistes, en posant à chacun la même question. J'en trouverais quelques-uns qui voient leurs modèles avec une outrance violente, voisine encore de la satire. Tel ce terrible et habile M. Boldini, qui semble faire défiler devant lui ses semblables, avec une sincérité joyeuse qui exclut toute bienveillance, et comme en un continuel et convulsif éclat de rire. De là nous passerions à ces observateurs familiers dont la satire est amicale, flatteuse même pour celui qui en est l'objet ; nous prendrions pour exemple la parfaite image de M. Bonnat que nous devons à M. Puech, charmant petit bronze en vérité, résumé de toute une vie et de toute une psychologie ; c'est le fameux artiste chez lui, en pantoufles, en négligé, sa palette à la main, la réalité même de sa vie quotidienne, intime. Pour nous en dire autant, comment s'y prit l'artiste ? Quel est l'écart des

pieds, la flexion des bras, la direction de la tête ? bien plus, quels sont les plis du veston, la cassure du pantalon, qu'il a fallu observer et puis marquer et charger ? C'est justement ce que je vous prierais de vous 34
demander.

[Gravure : Portrait de M. Sem, par M. Boldini (Société Nationale des Beaux-Arts.)]

Ensuite, par contraste, vous penserez à M. Simon, et vous admirerez cette volonté un peu hautaine, un peu inflexible, qui lui fait construire une œuvre forte et saine, sans défaut que l'on puisse dire, sinon une force qui exclut un peu la grâce, et une vue des choses trop grande, qui fait éclater les limites des cadres, et viole les dimensions des tableaux. Je parle surtout de ses portraits ; mais encore de tous ses tableaux, car ils sont tous des portraits, telles ces vigoureuses études de vieillards pitoyables et graves, dans la lumière blanche d'une salle d'hospice. Je voudrais qu'un vaste mur fût donné à décorer au robuste ouvrier de toutes ces œuvres austères ; car elles me semblent parfois manquer de centre et de composition, et me font alors l'effet de fragments superbes détachés d'une fresque ignorée.

Et, par un nouveau contraste, je placerais à l'extrémité de mon exposition de portraits ce mystique charmant, aux idées un peu cherchées, M. Aman-Jean. Celui-là est un symboliste et veut l'être. Je crois le bien comprendre. Le signe de reconnaissance qu'il me tend est une pièce d'or d'une frappe un peu étrange, à la devise un peu énigmatique. Mais la langue est connue des délicats ; la pensée a parfois quelque peine à se dégager ; quand elle se dégage, on la découvre rare.

Voilà donc que notre bonne métaphore nous a conduits jusqu'ici. Il faut en finir avec elle, après lui avoir demandé encore de nous dire la dernière partie et la plus belle du secret qu'elle renferme. Tout n'est que symbole dans l'art, depuis les grafittes des grottes de la Vézère jusqu'aux portraits des Français et des Françaises à l'entrée du XX^e^ siècle. Mais, pour qu'un symbole soit un bon signe, il faut qu'il signifie quelque chose. Ma pièce de monnaie ne vaut rien, si elle n'est pas le témoin d'une valeur, d'un crédit réel. Ces principes ont été fixés jadis par le plus grand, sans doute,

des symbolistes de tous les temps, Dante, dans le merveilleux livre de la *Vita nuova*. Il part naturellement de cette règle, admise de tous au moyen âge, que tout poème doit avoir un sens caché. Il n'est pas nécessaire, bien au contraire, que ce sens apparaisse tout semblable au poète qui l'y a caché, et au lecteur qui l'y cherche. Il est bon que l'on s'y perde un peu, et le jardin enchanté ne dit pas son secret à tout venant. Mais encore faut-il qu'il y ait un secret. Et c'est la loi que Dante impose au poète : son œuvre peut et doit renfermer un sens caché, mais le poète, du moins, doit le connaître lui-même.

[Gravure hors texte : Été. Tableau décoratif pour le Capitole de Toulouse (Salon de 1903 — Société des Artistes français.) — Henri Martin pinx — Gazette des Beaux-Arts — Imp. A. Porcabeuf, Paris]

Il est des artistes, j'en ai peur, qui s'occupent surtout à parer le jardin, à orner les dehors du symbole, et pour lesquels le secret ne s'exprime pas, au fond du cœur, avec assez de précision. Je voudrais un secret plus profond en les tableaux de M. Bail ; il est si juste, si soigneux en toute chose, si habile, que rien ne saurait vraiment lui être reproché ; sa justice est semblable à celle d'Aristide ; il est des gens — et je les blâme — qui se ressentent devant Aristide du mauvais esprit des Athéniens, lesquels se lassaient à la longue de l'entendre toujours appeler Juste !

Ce n'est certes pas le reproche que l'on devra faire à M. Henri Martin. Voici sans doute un des artistes les plus persévérants à suivre une route isolée et alpestre, loin des sentiers du commun, vers un idéal très haut et très lointain. Mais il semble (est-ce une impression fugitive ?) que cet idéal pâlisse et s'efface un peu, à mesure que le voyageur s'en approche. J'ai cru cet idéal plus précis, plus près de la main du peintre, alors qu'il nous menait par des bois de sapins aux troncs rouges, avec Mathilde, vers les lumières du Purgatoire. Fidèle à sa recherche première, et même à son procédé, qui dérive un peu de celui des pointillistes, il est arrivé à reproduire de très puissante façon la vibration de l'air et de la lumière, en les fonds de vallées, autour des monts et des bois. Le paysage qu'il a peint, dans ses grands panneaux décoratifs, est comme humide et embaumé de rosée. Mais ses personnages ne me parlent pas aussi clairement ; je les voudrais ou tout à fait vivants et individuels, ou plus vagues alors, et comme fondus et disparaissant presque dans les forces générales de la

nature.

Je puis me permettre cette critique, puisqu'il s'agit justement d'un peintre qui prétend exprimer des idées philosophiques et mystiques. Et certes c'est une prétention que les arts ont le droit d'élever. Les preuves dans le passé en sont bien assurées. Au moyen de ces symboles qui sont la ligne, la forme et la couleur, au moyen des éléments que donne l'imitation de la nature, les arts peuvent illustrer, par de belles associations d'idées, toutes les pensées qui sont en l'âme humaine, et jusqu'aux pensées philosophiques et religieuses. Mais c'est là un domaine réservé, car on n'y peut pénétrer que muni d'une part des 36
procédés des arts, d'autre part de pensées précises et assurées.

Et c'est là la difficulté, en cette vieillesse du monde, où il semble que tous les esprits soient las de tout, et rassasiés jusqu'au dégoût :

> Ah ! tout est lu, tout est écrit, plus rien à dire !

Ce n'est point vrai. Quelques âmes encore sont propres à concevoir les grandes pensées humaines et divines, auxquelles le propre de l'art est de donner, par une expression neuve, une nouvelle jeunesse. Je ne voudrais pas aller chercher les grands exemples du passé. Les dernières années m'en fournissent, telles quelques-unes des belles peintures religieuses que M. Besnard a peintes, pour accomplir un vœu paternel, dans la chapelle de l'hospice des enfants, à Berck-sur-Mer. Et cette année justement, une belle *Madone*, toute réelle et toute pieuse, modelée par M^me^ Besnard, vient rappeler à notre souvenir ce beau monument de l'art symbolique moderne. Je rappellerai aussi, dans un genre tout différent, les peintures naturalistes et philosophiques, la *Judith*, l'*Hésiode*, de notre grand Cazin, dont la main pieuse de M^me^ Marie Cazin célèbre aujourd'hui la mémoire.

[Gravure : La Vierge à l'Enfant, groupe en haut-relief par M^me^ Besnard (Société Nationale des Beaux-Arts.)] 37

Il serait injuste de ne pas exprimer ici mon estime à l'artiste qui, parmi les jeunes de cette génération, a le mieux servi, dans son œuvre de peintre et de graveur, le haut symbolisme philosophique. M. Maurice Denis s'impose peu à peu, retient peu à peu, par sa persévérante et claire volonté,

ceux-là mêmes qui à l'origine se montraient effarouchés, railleurs ou dédaigneux. Il peut déjà citer une grande œuvre définitive : ses peintures décoratives du Vésinet. Rare esprit, personnel et singulier, mais droit, simple et modeste, il peut lui arriver de surprendre les esprits inattentifs ; mais il faut revenir vers lui, même à travers des succès inégaux. Rien de ce qu'il prétend dire ne saurait être indifférent ; sa vision et sa pensée sont de qualité rare, et l'hésitation occasionnelle de sa main pour exprimer de si hautes choses est presque un élément de sa force et de son charme. Il apparaît clairement qu'il n'imite des Primitifs italiens ou flamands que leur procédé symbolique, et non leur divine gaucherie, car ce serait là une vaine et stérile recherche. Il peint avec son âme, sa main, comme il sent, comme il peut.

[Gravure : Notre-Dame de l'École, par M. Maurice Denis (Société Nationale des Beaux-Arts.)]

Et jamais il n'a cherché ailleurs que dans la nature l'expression des pensées poétiques et religieuses qui sont en son esprit. En lui l'opération 38
symbolique se fait naturellement : les maisons de Saint-Germain-en-Laye éclairées des longs rayons du couchant lui figurent une Jérusalem céleste, — un potager de l'Île-de-France le jardin de Béthanie, — et une modeste salle à manger le cénacle d'Emmaüs. Quelques rochers, une plage, des baigneuses, des enfants qui jouent sur le sable, c'est une caverne virgilienne, avec des Naïades rieuses.

… sub rupe cavata !

Une dame avec son enfant, en visite à l'école, entourée des cornettes transparentes des sœurs et des jolis visages roses de petites filles bien sages, c'est *Notre-Dame de l'École*. Il y a dans toutes ces œuvres une union de l'élément naturel et de l'élément mystique telle, que je ne pouvais rêver mieux pour illustrer les doctrines que j'ai tâché, un peu à la volée, de faire comprendre. Mais je n'aurais pas tout dit, sur Maurice Denis, si je n'avais pas au moins mentionné la suite de plus de cent dessins au crayon noir qu'il a composés pour commenter, un à un, tous les chapitres de l'*Imitation de Jésus-Christ*. Énoncer seulement une pareille entreprise suffit à faire comprendre combien il est impossible d'en dire en peu de mots l'estime qu'on en peut faire : *melius tacere quam parum dicere*. Mais

pouvait-on ne pas recommander en passant cette rare et précieuse édition, ce commentaire en signes sensibles du plus spirituel des livres ?

Je quitte donc Maurice Denis. Mais il me sera un naturel introducteur vers la pensée que je voudrais exposer ensuite. Nous voyageons par des lieux communs, avouai-je en commençant ; mais, tout communs qu'ils soient, ce sont des lieux peu fréquentés ; et puis, le « candide lecteur », comme on disait jadis, voudra bien reconnaître que, tout en causant à bâtons rompus, nous y avançons avec quelque méthode. Nous avons noté d'abord que le premier mérite d'une œuvre d'art et le plus indispensable était d'être vraiment une œuvre *d'art*, et nous avons loué une qualité primordiale que nous nommions faute de savoir mieux dire, la « main ». Et puis, pour célébrer l'union entre l'œil qui voit, la main qui exécute, la pensée qui conçoit, le spectateur qui comprend, nous avons tâché de nous pénétrer de la valeur des symboles. Il a fallu distinguer ces choses les unes des autres, pour la commodité de notre étude, mais elles sont, en réalité, tout emmêlées et confondues ensemble. Il en est de même de la dernière vertu que j'exigerai d'une œuvre d'art, et que l'on peut appeler : 39
valeur décorative.

C'est là le troisième point de ce Sermon sur les Salons. L'œuvre d'art doit être faite de main d'ouvrier ; elle doit être le symbole d'une pensée ; enfin, elle doit satisfaire l'œil par une harmonieuse décoration de l'espace qui la renferme : en termes plus courts, être décorative. Ceci s'applique à *toute* œuvre d'art. Un portrait peut être une bonne œuvre décorative, témoin celui qu'expose M. Ernest Laurent. Un simple dessin, sur un petit carré de papier, doit décorer ce carré, être avec lui en proportion harmonieuse. Plusieurs de nos graveurs le conçoivent à merveille : voyez la belle ordonnance des eaux-fortes originales de M. Aid, de M. Mac Laughlan, et plus particulièrement encore ces jolies planches en couleur, d'esprit japonais, qu'expose, depuis plusieurs années, M^lle^ Marie Gautier.

Bien évidemment la préoccupation décorative s'impose de plus en plus, à mesure que les dimensions de l'objet décoré augmentent. C'est de quoi nos peintres auraient grand profit à se soucier davantage, alors même que leur rôle n'est nullement associé à celui des sculpteurs et des archi-

tectes pour la décoration des palais, des églises, des maisons. Chaque art en notre temps voit son domaine bien circonscrit et n'empiète pas sur le voisin. On sait qu'il en fut jadis autrement, et il arrivait qu'un seul artiste pratiquât simultanément tous les arts du dessin. Ce cumul était, à vrai dire, moins ordinaire qu'on ne l'a prétendu. On ne le constate guère avec certitude et au complet que pour Giotto et Orcagna au xiv[e] siècle, pour Michel-Ange au xvi[e]. Encore ai-je des doutes au sujet de Giotto. Pour 40
Michel-Ange, qui par surcroît était encore poète et ingénieur militaire, saluons-le, car il est

Michel, più che mortal, Angel divino.

[Gravure : Souris, eau-forte en couleurs par M[lle] Marie Gautier (Société Nationale des Beaux-Arts.)]

Mais il faut retenir pourtant que les arts autrefois se côtoyaient de plus près ; comme les artistes travaillaient tous sous la direction absolue de hautes autorités, maîtres, tyrans, Pontifes, Républiques, il arrivait que leurs œuvres se devaient accorder et agencer mieux entre elles, pour la décoration des demeures ou divines ou humaines.

Et puis, l'art et le métier étaient beaucoup moins séparés. Ainsi que nous l'avons vu l'autre jour, le peintre en bâtiments, le peintre d'enseignes, et celui que nous appellerons « artiste peintre » n'étaient souvent qu'une seule et même personne. Bien plus encore, les sculpteurs s'attachaient à exécuter toute décoration en relief, et l'on ne connaissait pas cet être hybride et mal déclaré que l'on nomme « ornemaniste ». Sous le Roi Soleil, à Versailles, les plus fameux sculpteurs ne dédaignaient pas de modeler et de ciseler les trophées et les ornements de la Galerie des Glaces.

[Gravure : Charles Cottet, buste en bronze par M. Constantin Meunier (Société Nationale des Beaux-Arts.)]

La peinture peut revendiquer, par rapport aux autres arts, une relative indépendance, et subit moins rigoureusement les règles d'une sorte de loi sociale et publique. Elle reçoit assurément, mais bien moins nettement, cette marque extérieure, ce signe d'un siècle et d'un état social que l'on 41
appelle le style. C'est pourquoi justement, de nos jours, elle souffre bien

moins que les autres arts de l'incertitude qui les trouble, du désarroi qui les égare, et des conséquences de l'individualisme.

[Gravure hors texte : Portrait de M^me^ F. E. (Salon de 1903 — Société des Artistes français.)]

La sculpture ne jouit de cette indépendance que pour une part de son œuvre : le portrait ; un bon buste de marbre ou de bronze sorti des mains d'un de nos bons portraitistes, MM. Boucher, Marqueste, Puech, Bernstamm, Constantin Meunier, n'a besoin de correspondre à aucun décor ornemental ou architectural, et si nous lui trouvons un style, ce qui arrive, c'est surtout par comparaison. Mais, le plus souvent, l'œuvre du sculpteur se rapproche de celle de l'architecte, et le cumul entre ces deux arts est celui que les grands siècles ont le plus approuvé. Grande ou petite, une statue doit me présenter un tout achevé et harmonieux. On sera moins sévère pour un tableau ; il peut n'être qu'une impression, une note fugitive ; il peut garder le charme, très grand parfois, de l'esquisse incomplète. « Pourquoi, disait bravement Diderot, une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un bon tableau ? C'est qu'il y a plus de vie et moins de formes. À mesure qu'on introduit les formes, la vie disparaît. » Et la forme, tout justement, est une chose que l'on ne peut guère retirer à une statue ; elle est la statue même ; on a beau ruser, tricher avec la na- 42
ture, comme il arrive à ce grand homme qui aime tant à surprendre ses humbles adorateurs, M. Rodin, absent d'ici, et que je retrouve seulement en de nombreux imitateurs, — et, en passant, parmi ceux-ci, je salue le talent de M^lle^ Claudel ; — on a beau donner à son œuvre l'aspect général d'une coulée informe de bronze ou d'un marbre fruste, — ce que fait cette année, à son tour, l'ingénieux M. de Saint-Marceaux ; — avec ou sans un voile, la forme reste toujours l'élément même de la sculpture.

[Gravure : « Grand Deuil » de Saint-Marceaux (Société Nationale des Beaux-Arts.)]

Le sculpteur me paraît grand à proportion qu'il comprend son rôle de bâtisseur. Il lui faut construire, comme son frère l'architecte, construire en solides matériaux un édifice humain, rythmique et cadencé, mesurant son espace dans l'air, et justement proportionné à la place qui lui est destinée. Ainsi fut conçu le *Marc-Aurèle* du Capitole, sur lequel, au xviii^e^

siècle, sut si abondamment disserter notre maître Falconet ; ainsi encore les *Termes* de nos Tuileries, les tombeaux de Venise, les statues du portail des Libraires à Rouen, et les *Esclaves* de Michel-Ange.

[Gravure : Adolescence, bronze par M. J. Thomas (Société des Artistes français.)]

Je me méfie, l'avouerai-je, des statues faites pour elles-mêmes, « pour rien, pour le plaisir », destinées à varier seulement la série des gestes et des attitudes dans les salles des musées. Je conçois la sculpture comme un art utile au peuple, à la Cité, à l'État, à Dieu, et le sculpteur comme le robuste ouvrier d'une maçonnerie idéale ; je pense que Barbier donnait à Michel-Ange la qualité qui lui convenait en lui disant :

… Ô grand tailleur de pierres !

43

Nous n'en sommes pas là, assurément. Ce n'est pas que les sculpteurs ne reçoivent des architectes leur part de collaboration ; ils la reçoivent trop grande, et je ne sais rien de fâcheux comme tous ces renflements de lourdes formes féminines qui gauchissent tous les édifices modernes. Mais je me plains, pour rester dans mon sujet, des œuvres purement sculpturales, qui n'ont pas leur propre architecture, des monuments, des fontaines, des tombeaux où je ne vois que des groupements anecdotiques, des sortes de tableaux vivants, où des modèles réunis en hâte prennent pour un instant des attitudes déclamatoires. N'ayez crainte, je ne nommerai personne ! Ou je me réserverai, du moins, pour quelques heureuses exceptions. M. Thomas, vétéran de nos écoles du passé, me servira d'un bon exemple avec son beau bronze d'aspect antique. Et, par contre, j'aperçois le violent groupe de M. Suchetet, qui pourra jeter, dans les verdures d'un solennel parc à la française, la puissante forme d'un grand mouvement décoratif.

Et puis nous avons M. Frémiet, et celui-là peut servir de modèle, pour ce qui est de la construction juste et pondérée. Son groupe équestre de cette année n'est pas de ses plus originaux, mais rappelle encore son *Velazquez*, son *Saint Michel*, le *Porte-falot* de l'Hôtel de ville, tandis que l'énorme tête de Lesseps, sortie, dirait-on, de quelque hypogée des Pharaons, nous fait rêver d'une énorme bâtisse légendaire, d'un colossal 44

sphinx moderne, planté sur les sables rouges à l'entrée des déserts.

[Gravure : Un Rapt, groupe en plâtre par M. Suchetet (Société des Artistes français.)]

Certes, en nos temps bourgeois, les occasions sont rares de pouvoir entreprendre même de moindres monuments. Mais l'art du sculpteur doit aussi bien s'appliquer à l'ornement familier de nos maisons. Plusieurs réussissent heureusement à façonner avec art de ces petits objets, dont les temps anciens ont laissé tant de modèles gracieux. À Tanagra, aux formes oubliées mises au jour après des siècles dans les nécropoles, nous feront songer les masques modelés, teintés et patinés par la main savante de M^me^ Besnard.

[Gravure : Le Poète et la Sirène, groupe en marbre par M. Hannaux (Société des Artistes français.)]

Et puis, voici cet homme à l'imagination curieuse, M. Pierre Roche, qui sait faire voisiner chez lui l'art populaire et l'art classique, la sculpture d'ornement et la sculpture de figures, ouvrier, peintre, poète, aimant l'antiquité, mais curieux de procédés neufs et de façons nouvelles. Je ne saurais dire quelle matière lui est étrangère ou quel outil ; il nous montre 45
des frises de céramique, des statues de plomb, et puis, sur un chemin connu de bien peu de gens, et qui fait confiner la sculpture avec la gravure, il nous mène vers la gypsographie ; il nous étonne et nous ravit par ses minces et fragiles bas-reliefs en papier, où se profilent, délicatement teintés, des animaux, des corps humains, des paysages légers.

Plus loin encore, dans la même direction, nous rencontrerons M. Alexandre Charpentier. Ce sont encore des sculptures, mais qui ressemblent déjà un peu à des bibelots de prix, bronze, argent, étain. C'est l'objet agréable à toucher presque autant qu'à voir, et dont « la caresse est douce », ainsi que disent les amateurs de japoneries. De là, un peu plus loin, un peu plus bas, mais en pays d'art encore, nous descendons vers le point où la beauté de la matière est la principale et fait presque tout le charme de l'objet d'art. Nous en sommes aux rayonnants émaux translucides avec M. Dammouse et M. Thesmar, aux étains avec M. Brateau, aux grès flammés de M. Delaherche, inondés de rutilantes, douces et changeantes gouttes d'émail (sans oublier les grès de M.

Méthey, aux Indépendants).

[Gravure : Tête de la statue colossale de Ferdinand de Lesseps érigée à Port-Saïd par M. Frémiet (Société des Artistes français.)]

Ici le succès est complet. Et ce n'est point, après tout, une recherche qui soit méprisable que celle de l'objet de vitrine ou d'étagère, aimable rencontre pour l'œil ou la main, couleur et variété de nos murs. Le joli 46
morceau de grès émaillé à la forme fruste et simple me charme, mais je ne puis m'y arrêter longtemps. Sans sortir même du domaine de l'art intime et décoratif, il est des objets qui exigent un dessin plus précis, et posent aussitôt à l'esprit la question redoutable du style. C'est l'orfèvrerie, où M. Édouard Monod réussit bien à renouveler des formes venues tout droit de l'antiquité ; la joaillerie, où d'habiles praticiens, comme M. Lalique, d'ingénieux novateurs, comme M. Charles Boutet de Monvel, voient déjà leurs pas embarrassés par les replis du vilain ennemi que l'on nomme *modern style*.

[Gravure : Gwen'hlan et saint Yves, figures décoratives en plomb par M. Pierre Roche (Société Nationale des Beaux-Arts.)]

C'est encore le cas de la reliure, où la même influence lutte, dans un esprit aussi distingué que celui de M. Belville, avec la juste tradition de l'art ancien. Ici, je commence à me sentir mal à l'aise : le cuir ! cette belle, souple, odorante matière, que les grands amateurs du passé, comme ce médecin Canevari de Gênes, dont l'histoire nous était récemment racontée dans la *Bibliofilia*, aimaient à voir préparer et écraser, où ils faisaient 47
imprimer profondément les arabesques, les filets, les fleurons, les armoiries des fers gracieusement dessinés, — que devient le cuir ? Il me semble qu'on le met à mal : on le découpe, on le sculpte, on le cisaille, on le teint en tons dégradés. On empêche mon œil de le reconnaître, ma main de le tâter. Il me tarde de passer l'avenue, et de me reposer les yeux sur les maroquins pleins de la collection Dutuit !

Du cuir aux étoffes et des étoffes au mobilier, il n'est qu'un pas, et quelques autres pas nous conduiront de là à l'architecture. Et de plus en plus, et pas à pas, la douloureuse question des styles se pose impérieusement. Il vaut donc mieux le dire tout de suite : l'effort de ces dix dernières années pour trouver de nouvelles formes ornementales, un

nouveau style, a abouti à un échec complet et certain. Quelques succès de détail, quelques amusantes recherches, comme le mobilier populaire de M. Benonville, ou la chambre d'enfant de M. Sauvage, ne doivent pas masquer ce trop évident résultat. Le temps est venu, je pense, de prononcer le *De profundis* et les dernières prières sur le soi-disant *modern style*, être abortif et adultérin, qui porte un nom anglais, mais est né vraiment en Allemagne, qui n'est pas *moderne*, puisqu'il paraît déjà suranné et court la province, — qui de plus n'est pas un *style*, comme il serait aisé de le démontrer. Du moins, comme conclusion de cette rapide oraison funèbre, je voudrais espérer que son exemple servira de leçon 48
aux artistes de l'avenir et surtout aux architectes ; car si les meubles bizarres qu'il a inspirés sont parfois curieux et souvent tolérables, on n'en peut dire autant des maisons, avec ou sans décor de céramique. Il apprendra peut-être donc aux âges futurs que les styles sont tous clos, et qu'on n'en peut plus inventer, si tant est qu'on l'ait jamais fait.

[Gravure : Coupe en porcelaine décorée d'émaux, par M. Dammouse (Société Nationale des Beaux-Arts.)]

L'humanité est vieille. Elle a, je crois, fixé *ne varietur* la forme extérieure des signes par lesquels elle peut exprimer sa pensée. Il est peut-être dans le monde entier une dizaine de styles décoratifs. Dans nos pays de l'Europe occidentale, il n'en est en réalité que deux ; oui, deux grands styles généraux, avec plusieurs subdivisions, bien entendu : il y a, d'une part, les styles qui procèdent, ou directement ou indirectement, des arts gréco-romains, et, d'autre part, ceux qui dérivent de l'art dit gothique. Que l'on examine, discute, varie par toutes les influences réciproques, par les éléments populaires, par les nécessités locales, sociales, climatériques, en dernière analyse il en faudra toujours revenir là. Ce sont les deux grandes souches, comme la souche latine et la souche germanique sont les deux mères uniques de toutes les langues que nous parlons dans la même Europe occidentale.

[Gravure : Vase en grès par M. Dammouse (Société Nationale des Beaux-Arts.)]

Je finis par me figurer que c'est là une nécessité, et comme l'effet d'une loi de l'esprit humain. En vain, on a voulu changer ces cadres et les re-

nouveler. On a voulu recourir à l'imitation du règne végétal, feuilles, fleurs, comme si la chose était encore à faire : car le grand mouvement du xiii[e] siècle fut tout justement un retour aux formes végétales de la nature, tiges, bourgeons, ramures, mais avec le respect constant de la ligne droite, que nous tordons, quant à nous, dans tous les sens, dans les ornements renflés de nos maisons ventrues, toutes brouillées de sculptures 49
inexpliquées, sans arêtes et sans accents.

Il serait cruel d'insister. Les architectes ont ce malheur, que leurs erreurs crèvent les yeux. Rien ne les cache, et il suffit pour les voir de se promener dans les rues, dans toutes les rues de nos grandes villes de l'Europe (sauf Londres, peut-être). Or, toutes ces erreurs procèdent de l'erreur initiale : avoir méconnu que le développement des styles du passé a pris fin avec ce dernier et violent retour aux origines romaines que l'on a appelé style Empire. Les langues que l'on peut parler sont fixées ; ces langues sont les styles. Les emmêler les uns dans les autres, c'est faire du galimatias ; en inventer de nouveaux, c'est parler *volapük* ou bien *esperanto*. Il faut parler les langues fixées par l'usage séculaire, les parler purement, mais les accommoder aux besoins et aux habitudes des sociétés modernes :

> Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques :

telle devrait être la devise de nos architectes, si tant est qu'ils prétendent construire des édifices dignes d'être comparés à des poèmes.

Voilà qui est facile à dire, mais à faire bien plus malaisé. L'architecture — et ce fut jadis sa gloire — est celui des arts qui se mêle le plus à la vie politique, municipale, sociale, et il est impossible qu'elle ne soit pas en quelque chose contaminée de la laideur des façons modernes. Les architectes souffrent plus que tous autres de l'organisation administrative de l'art en notre démocratie, et ils ont dû eux-mêmes se constituer administrativement, ce qui est la négation de l'art. Ils sont, de plus, soumis aux lois urbaines et aux règlements de voirie, et c'est presque une nécessité pour eux de bâtir des maisons à sept étages, avec un étage de mansardes en retrait et des *windows* vaguement Louis XV faisant saillie en avant. Ils sont autant que les sculpteurs, et plus, victimes des Expositions universelles, de ces crises vraiment folles où il faut faire sortir de terre des palais à la douzaine, qui doivent disparaître le lendemain, et — ce qui est 50

bien pis — des palais par paire, qui doivent défier les siècles. On parsème le tout, au petit bonheur, d'un peuple de statues.

[Gravure : Vase en argent repoussé et ciselé par M. Édouard Monod (Société Nationale des Beaux-Arts.)]

C'est dans de pareils moments que s'élève une voix officielle pour s'écrier, sans crainte d'aucun démenti : « Ne vous figurez pas que nous allons faire du Gabriel ! »

Je plains les architectes bien plus que je ne les accuse. J'entends leur juste réclamation : nous les critiquons quand ils cherchent des formes nouvelles, clefs de voûte en points d'exclamation, mansardes en anses de pot, combinaisons ingénieuses de néo-cambodgien et de *rococo* allemand ; et si, pour nous plaire, ils alignent, comme autour du volumineux édifice qui nous contient en ce moment, des kilomètres de colonnades antiques, il se lève une voix gouailleuse de gamin de Paris, pour crier : « Terminus de Caracalla ! »

Je n'en veux pas rire pourtant, et je n'en veux pas désespérer non plus. Nombre d'architectes sont gens d'un rare mérite, et, pour moi, leur exposition, très injustement délaissée du public, est souvent la partie la plus intéressante des Salons. Et d'abord, c'est chez eux que je retrouve les plus belles aquarelles qu'on voie depuis la mort de Jacquemart. Parmi les modèles de cet art libre et rapide, j'ai noté les vues de Bretagne de M. Janin, et les études prises dans le parc de Versailles par M. Delaporte et par M. Jaulme. Et puis, c'est ici encore que nous pouvons rencontrer, sur les confins de l'art et de la science, de bons, ingénieux et consciencieux archéologues. Il est à peine besoin de dire le haut intérêt qui s'attache aux grands travaux de M. Chaussemiche sur l'antique citadelle d'Anxur. C'est un charme de voir M. Nodet décrire le palais des Papes d'Avignon, M. Guilmant ressusciter les vieux rois égyptiens ; et je ne serais pas l'ami que je suis du xv^{e} siècle, si je ne remerciais M. Chauvet de m'avoir introduit au féerique manoir d'Issoigne, au Val d'Aoste.

[Gravure : Victoire, statuette en or par M. I. Rouchomowski (Société des Artistes français.)]

Et voilà, je m'en aperçois, que je me laisse aller au plaisir d'errer un 51

peu au hasard, oubliant que je m'étais promis de dogmatiser sagement. Aussi je ne cherche pas quelle place j'avais méthodiquement réservée à nos graveurs, et je dis tout de but en blanc l'estime toute particulière qu'ils méritent. Leur art laborieux et délicat est très florissant. Je félicite d'avance les amateurs d'estampes de l'avenir. Tous les procédés sont pratiqués ; seule la lithographie, si brillante naguère, ne me paraît pas compter de nouveaux succès. Le rude labeur du burin n'attire pas la foule, mais il a ses fidèles comme M. Patricot que l'on ne peut louer ici sans rappeler en même temps sa solide œuvre de peintre portraitiste ; le bois est vigoureusement taillé, par M. Vibert et M. Dété par exemple. Mais 52
l'eau-forte a tous les suffrages ; elle se prête aux emplois les plus variés, grave et sévère, égalant les précisions du burin, comme dans la magnifique gravure de M. Coppier d'après Holbein, ou les grandes planches de M. Brunet-Debaisnes et de M. Laguillermie. Elle permet, d'autre part, toutes les audaces et toutes les fantaisies ; les eaux-fortes sont alors de vraies peintures originales, et, à propos des peintres, j'en ai cité plusieurs. J'ajoute ces quelques noms, que je me reprocherais d'oublier : MM. Mein, du Gardier, Pennel, Francis Jourdain. On me trouvera peut-être ici plus généreux que je ne le fus pour les peintres et les sculpteurs. Mais les graveurs m'ont fait plaisir, je l'avoue, et le Dorante de Molière pensait certainement à tous les arts et non au théâtre seulement, lorsqu'il disait : « Ne cherchons pas des raisonnements pour nous empêcher d'avoir du plaisir. »

[Gravure : Portrait de M. Paul Maurou, par M. Jean Patricot. Dessin de l'artiste d'après son tableau (Société des Artistes français.)]

Et d'ailleurs, en fait de raisonnements, je suis au bout des miens. On l'a bien vu. Je les ai voulu poursuivre, laisser, reprendre, ramener. Ils m'ont lâché en route, et je me suis senti bien seul pour continuer ma promenade. Une ou deux réflexions me sont venues encore pourtant, que je dois vous dire encore, avant de rompre l'entretien.

La première est une réflexion un peu trop chauvine, mais juste, je pense. L'art n'a pas de patrie ; c'est une affaire entendue : je me réjouis qu'il y ait des artistes dans tous les pays du monde et je ne chante pas, avec nos

vieux paysans français :

> Je pense, en remerciant Dieu,
> Qu'ils n'en ont pas (*bis*) en Angleterre !

Ils en ont ; et les Muses en soient louées. Mais, enfin, personne ne niera que le plus grand nombre d'artistes distingués se trouve, à l'heure où je parle, en France, et qu'en France aussi on constate la moins mauvaise moyenne d'art. Pour ce qui est de la musique, la démonstration serait aisée. Elle n'est pas non plus bien malaisée pour la sculpture. Quant aux peintres, ils sont nombreux dans presque tous les pays civilisés ; mais beaucoup d'entre eux se rattachent à des écoles françaises ou à des groupes français. On a peine le plus souvent à les distinguer des peintres français ; il m'est arrivé plusieurs fois, au cours de ces réflexions, de nom- 53
mer des peintres étrangers parmi les Français et comme des Français. En veut-on de nouveaux exemples ? Le bon peintre norvégien Thaulow, qui retrace cette année le charme de notre Flandre française, est lié étroitement à notre école de paysage. M. Sargent est, quoique bien personnel et indépendant, un élève de maîtres français. Et ce bon et solide Belge, M. Struys, tout en peignant avec amour les dentellières de son pays natal, ne diffère guère de plusieurs de nos peintres.

En aucun pays d'Europe, je ne vois régner de maître, ni se former une école. Ah ! je sais bien : l'Allemagne a Bœcklin, et c'est un héros qu'on révère, un nom sacré qu'il est redoutable de blasphémer, car l'on encourt de sévères jugements et l'on risque de se voir rayé sans rémission de la liste des « intellectuels ». Et s'il nous faut pourtant une peinture d'inspiration littéraire, je dirai qu'à côté du peintre poète de Bâle la France peut citer Gustave Moreau, qui fut plus peintre, et l'Angleterre Burne-Jones, qui était plus poète. Ni Bœcklin, en vérité, ni d'autres n'ont créé une école allemande bien distincte de la vieille école bavaroise de Piloty et de Kaulbach, toujours lourde et d'un allégorisme pénible.

[Gravure : Une Dame en brun, par M. John Lavery (Société Nationale des Beaux-Arts.)]

On relèverait plutôt quelque tendance nationale chez certains Espagnols, comme M. Rusiñol, ou encore mieux M. Zuloaga, dont le succès un peu

tapageur ne doit pas faire oublier les réelles qualités ; s'il veut trop accréditer le bruit qu'il rappelle Goya, il faut bien reconnaître qu'en bien ou en mal, il le rappelle quelquefois. Ils ont le même sang. C'est déjà beaucoup. 54
Pour le génie, il faudra voir. Quelques Anglo-Saxons enfin, d'un côté ou de l'autre de l'Océan, ont, surtout comme coloristes, certaines qualités communes qui leur donnent un air d'école : je citerai M. Frieseke, et puis M. Lavery. Tous deux, par la douceur du ton, et la finesse caressante de la touche, me paraissent tenir, bien qu'ils ne se ressemblent pas entre eux, de ce singulier maître, M. Whistler. Or, c'est là, je crois, une influence bien anglaise, la descendance légitime de quelques-uns des grands portraitistes et paysagistes anglais, tels Raeburn et Bonington. À ce dernier se rattache bien clairement ce charmant peintre, que le hasard me fait nommer le dernier, *last not least*, M. Morrice.

[Gravure : La Place Chateaubriand à Saint-Malo, par M. J.-W. Morrice (Société Nationale des Beaux-Arts.)]

Mais je ne maintiens pas moins, sans en prendre trop d'orgueil, ma réflexion patriotique.

Et maintenant il est temps :

Claudite jam rivos, pueri ; sat prata biberunt.

Les prés de l'Apollon démocratique en ont assez. Ils sont vastes, ses prés, immenses, fleuris, ils sont humides, et dégénérant aisément en marécages, en jonchères, en halliers, en landes, mais jamais en désert. C'est 55
une plaine où tout pousse pêle-mêle. L'on n'y erre pas quelque temps sans éprouver une lassitude mélancolique. Si bien que les réflexions de la sortie ressemblent fort à celles de l'entrée.

Il y a là dedans sept mille œuvres. On admettra bien que cinq minutes ne sont pas un délai exagéré pour examiner et juger une œuvre d'art, et l'on voudra bien reconnaître aussi que cinq heures par jour consacrées à un pareil examen font un maximum à peine soutenable. À qui voudrait donc examiner ces œuvres, sur le pied de cinq minutes chacune et cinq heures par jour, il faudrait trois mois et demi de travail. Réfléchissez-y, et à ceci encore : s'il n'est pas vrai que chacune de ces œuvres représente une inspiration, une pensée d'art, un aperçu nouveau de la vérité et de

la beauté, chacune pourtant, ou à peu près, suppose un effort, un espoir, au moins une illusion.

Et donc, pour mettre fin à ces réflexions, je ne saurais mieux faire que de vous proposer, et me proposer à moi-même, comme sujet de méditation, ces mots que Diderot cite, en les attribuant à Chardin, et qui nous feront voir, du moins, que le grand peintre était par surcroît un bien brave homme :

« De la douceur ! Entre tous les tableaux qui sont ici, cherchez les plus mauvais, et sachez que deux mille malheureux ont brisé leurs pinceaux entre leurs dents, de désespoir de faire jamais aussi mal ! »