

ESSAIS CRITIQUES

SUR

l'art moderne

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE :
Deux cents exemplaires, réservés, hors commerce,
et numérotés de 1 à 200.

Les exemplaires de l'édition originale
sur papier alfa des Papeteries de Sorel-Moussel
ne sont pas numérotés.

Tous droits de traduction et de reproduction
réservés pour tous pays
y compris la Suède,
la Norvège et
l'U. R. S. S.

—
Copyright by Charles Fegdal, Paris, 1927

Juv. A. 18.230

CHARLES FEGDAL

ESSAIS CRITIQUES

SUR

l'art moderne

Couverture composée et dessinée par Ch. Jacquemot

LIBRAIRIE STOCK

DELAMAIN, BOUTELLEAU ET C^{ie}

—
PARIS

412451



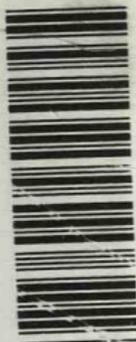
Cota

40481

1956

DU MÊME AUTEUR

B.C.U. Bucuresti



C42451

Ateliers d'Artistes.

Édition Librairie Stock, 35 pages
d'artistes modernes par eux-mêmes, 30 re-
productions d'œuvres de peinture, sculpture,
dessin et gravure.

Coins curieux de Paris.

Édition Librairie Stock, illustrations de bois
originaux dessinés et gravés par Émile Alder.

Choses et Gens des Halles.

Collection du « Paris Pittoresque » (PRIX DE
LA VILLE DE PARIS, 1922, décerné par la
Société des Gens de Lettres). Dessins de
André Warnod et reproductions d'estampes
anciennes.

La fleur des Curiositez de Paris.

Édition de « La Revue Contemporaine », 50 illus-
trations documentaires et plans, dessins de
J.-J. Dufour, couverture de Louis Jou.

Les Vieilles Enseignes de Paris.

Collection du « Paris Pittoresque », dessins de
André Warnod (3^e édition).

Sur la peinture

I LA VALEUR DU « SUJET »

N'EST-ELLE point troublante cette phrase, tirée de la correspondance de Flaubert, que l'auteur de Salammbô écrit d'un seul jet : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force intense de son style, comme la terre, sans être soutenue, se tient dans l'espace. »

Certes, Flaubert a laissé là une sorte de

boutade lyrique ; elle enferme cependant une vérité profonde, applicable à tous les arts, à savoir que tout vient se résumer dans la forme, que la forme naît de l'idée, et que le « sujet » est seulement un prétexte fourni à l'idée, un départ très humble à la création de l'œuvre d'art.

Un sujet n'est rien, car il peut se trouver sublime et n'inspirer qu'une œuvre d'art médiocre à un artiste de cœur peu sensible et d'âme froide ; il peut se trouver vulgaire et nous être découvert sous un aspect intéressant ou émouvant s'il est choisi par un poète ou par un peintre digne du nom d'artiste.

Car, écrit avec raison André Fontaine dans *Principes et lois de la critique d'art*, faut-il rappeler que la personnalité s'accuse non par l'affirmation du moi, mais par cet « aspect intéressant » que prennent les moindres choses pensées par un homme original, et qu'ainsi la personnalité est la pensée même de l'auteur vivifiant les choses ?

En dépit des principes d'école, toutes

les fois que cette personnalité apparaîtra, l'œuvre sera belle ; toutes les fois qu'elle disparaîtra, l'œuvre sera mauvaise. Seule, la personnalité contient une valeur esthétique.

La peinture moderne ne trouve pas autant qu'on l'a proclamé sa vérité en soi. Il semble que si « le sujet » est l'aboutissant d'un enthousiasme d'époque, il semble qu'aujourd'hui une ferveur générale tourne de plus en plus les réalisations picturales vers un débordant amour de la vie, vers une sensualité extraordinaire, puissante, universelle, intelligente et belle.

La vie, sous ses innombrables aspects, la vie, revêtant les formes les plus diverses, la vie exhalée d'une corolle de fleurs, d'un frisson de vague marine ou de l'harmonieux mouvement d'un animal, d'un énigmatique sourire de femme ou d'un lourd regard d'homme, d'un fruit velouté au pigment savoureux ou d'une chair nue sous laquelle on perçoit le sang qui court, les muscles qui se tendent, les arti-

culations qui jouent, la volonté qui dirige tout en se soumettant à l'âme, — voilà peut-être l'enthousiasme de notre époque.

Ce « sujet »-là, cette ferveur, ne valent-ils pas toutes les ferveurs — ferveur religieuse, ferveur politique, ferveur guerrière ?

La ferveur sensuelle, l'amour de la vie, conduisent sans doute la peinture moderne, un moment égarée ou retardée par les préoccupations de technique, à une sorte de réaction ; mais, cette réaction n'est qu'apparente. On ne retourne pas à l'académisme, on remonte à la tradition ; on va s'abreuver aux sources vives de l'art, on va vivre dans la nature et dans sa pensée. Après, on s'essaye à exprimer les émotions que le cerveau fait naître de l'homme devant lui-même ou devant le Monde entr'ouvert à ses yeux.

Parce qu'il aime la vie, l'art moderne veut faire aimer la vie moderne. Peu important les sujets qui déterminent l'ordonnance des tableaux !

Sans doute, pourrions-nous souhaiter que cette ordonnance même cherchât à plaire, afin de mieux imposer la vérité de notre époque ; mais, un « sujet » doit se faire oublier, il doit se faire pardonner l'aide qu'il apporte ; il doit passer après l'harmonie des lignes et des masses, après la cadence et le poids des couleurs entre elles ; il passe après la personnalité de l'artiste avec sa conception, son œil, sa main, et surtout son âme.

C'est d'une merveilleuse, d'une tumultueuse douceur que de sentir l'âme d'un artiste éveiller notre âme, son émoi susciter notre émoi, notre pensée s'identifier à la sienne. Bien rarement cette communion viendra du seul « sujet », — elle viendra du tableau même, de la surface couverte de telles couleurs, de cette surface, écrivait Wilde, qui nous affecte par la sélection de vérité que nous appelons style, par ce rapport de valeurs qui est la science du dessin en peinture, l'arabesque du dessin, la splendeur de la couleur ; car cela suffit pour faire vibrer la plus

divine et la plus lointaine des cordes qui font de la musique en notre âme ; et, si le ton est une sorte de sentiment, la couleur est, vraiment, à elle seule, un être mystérieux sur les choses.

La « matière »
dans la peinture moderne

42451

BIBLIOTECA
CENTRALĂ
UNIVERSITARĂ "CAROL I"
BUCUREȘTI

II

LA « MATIERE » DANS LA PEINTURE MODERNE

LA volupté, c'est-à-dire le plaisir des sens ou de l'âme, et, mieux, le plaisir à la fois de l'âme et des sens, apparaît comme le seul et le véritable but que l'art se puisse proposer.

En peinture, le plaisir que nous éprouvons doit toucher aussi bien notre esprit que notre cœur et nos sens ; et dans une toile complète, dans une œuvre qui réalise l'équilibre le plus parfait

possible, il y a la pensée, le style et la matière.

La pensée, — c'est créer la transposition par l'émotion et la sensibilité, c'est la part de littérature que nous trouvons dans la composition d'une toile et dans les suggestions qu'elle fait naître en nous.

Le style, — c'est situer la place harmonieusement originale qu'occupent, par rapport les uns aux autres, et avec plus ou moins de subtilité ou de puissance, les divers membres de la réalisation picturale : lignes, volumes, masses, valeurs, etc. ; le style, — c'est la confession du tempérament même de l'artiste.

La matière, — c'est la vraie volupté donnée par l'œuvre, c'est la part de sensualité qui va jusqu'à la joie de toucher du doigt une toile peinte, la part de sensualité que donnent en même temps la plastique, la technique et la couleur.

La belle matière ne fait pas forcément le beau et bon tableau, mais elle est à la peinture ce qu'une voix savante, sonore et souple, est à la musique écrite ; ce que les

plans, orientés avec précision, sobriété et force, sont à la statuaire ; ce que les proportions des parties d'un ensemble sont à l'architecture. La belle matière est ce que le rythme est à la poésie.

L'amour d'une œuvre, chez l'amateur de peinture, naît sûrement du contact de ses regards et de l'épiderme du tableau. La qualité de la matière contient une beauté profonde et mystérieuse, que cette matière soit claire, brillante et moelleuse, sourde, cadencée et dense ou fluide et modulée.

Après les abus de la touche légère, mais juste, en couleur pure, après les « virgules » délicates employées d'instinct et avec raison par les impressionnistes pour mieux capter les jeux fugitifs de la lumière, après avoir été jusqu'à la toile à peine couverte, laissant par endroits des « témoins », il était fatal et nécessaire qu'une réaction se produisît.

Les abus de l'impressionnisme ont fait le cubisme, les abus de la couleur de primesaut ont fait la route à la matière solide et émaillée. L'acquis de la belle

matière n'est pas une acquisition personnelle, calculée et volontaire ; elle est plutôt le résultat des recherches d'une époque. Car la matière, le style et la pensée, sont toujours en concordance, et on ne forge pas plus spontanément un style qu'une matière.

Quand un peintre a son style et sa matière, il n'est jamais le premier à s'en apercevoir. De même qu'il y a de mauvais ou de faux styles, il y a de la matière qui n'est que de l'empâtement. La touche pâteuse, employée partout systématiquement, donne des épaisseurs successives mais isolées, des reliefs contrariés par des solutions de continuité et qui, de ce fait, détruisent tous les autres éléments d'équilibre.

Une belle pâte n'est pas non plus une belle matière, car la pâte a surtout sa qualité dans le poids et la pureté de la couleur, tandis que la matière, elle, a surtout sa qualité dans le pigment de la surface totale.

La belle matière est comme un épiderme

jeune et frais sous lequel on croit voir circuler un sang vermeil, duquel semble surgir la vie elle-même. De là l'importance des « dessous » dans la préparation d'une toile. Je ne parle pas ici des études et des esquisses faites rapidement ainsi qu'on fixe des indications, où la matière ne saurait pas plus exister que n'existe la forme dans une suite de notes littéraires documentaires.

Les dessous, l'écueil des superpositions et des mélanges hasardeux qu'il faut éviter, demandent chez le peintre une connaissance approfondie des couleurs et de leurs réactions chimiques ; la durée de son œuvre en dépend. Certains peintres établissent des dessous en grisailles qu'ils recouvrent pour finir le tableau en glacis. D'autres étalent des pâtes épaisses, au couteau, sur des ébauches traitées au pinceau en à-plats ; d'autres font de premier jet des dessous épais, grumeleux, croûteux, puis ils grattent, taillent, sculptent pour ainsi dire la pâte, égalisent la surface et reviennent par-dessus au

pinceau. D'autres, enfin, possèdent dans leur tête la vision nette et précise de l'ensemble de leur toile ; ils placent une touche de pinceau ou de couteau, ils partent alors de cette « valeur » pour architecturer tout le reste par rapport à elle comme poids, comme étendue et comme épaisseur.

Bien d'autres façons de traiter la matière caractérisent les œuvres de bien d'autres peintres ; elles sont aussi variées que les innombrables aspects des tempéraments, que les modes infinis de l'émotion, que les degrés multiples de la finesse et de la sensibilité de l'œil.

La belle matière peut quelquefois n'être faite que d'une opposition hardie, ferme et harmonieuse des valeurs ; on a la sensation de sa réalité, mais un contrôle ne la confirme pas, comme c'est le cas, par exemple, pour certains dessins, certains lavis jetés sur la feuille avec autorité. Un vrai peintre, qui est toujours un coloriste, s'inquiète toujours de la beauté des molécules colorantes.

L'âme d'un tableau est dans le « sujet » pour le public ; elle est, pour le critique et pour l'amateur, dans la qualité de la transposition ; elle est, pour le peintre, dans la « matière ».

Déformation et impuissance

III

DEFORMATION ET IMPUISSANCE

LA jeune peinture actuelle va nettement vers un traditionnalisme qui réclame un dessin rigoureux et une observance précise des valeurs colorées. Devant ces conceptions, devant ces exigences nouvelles, beaucoup briseront leurs pinceaux, car beaucoup, sans qu'ils s'en aperçoivent, glisseront du traditionnalisme — qui peut fort bien se concilier, l'esprit et la réalisation modernes — glisseront à l'académisme, c'est-à-dire au beau métier, c'est-à-

dire à la froideur, à l'ennuyeux et au poncif.

Sans enthousiasme et sans imagination, sans amour et sans lyrisme, sans vivacité d'œil et sans liberté de touche, il n'y a plus que des ouvriers, il n'y a plus que des mains qui s'adonnent à un métier.

« Messieurs, disait David en parlant à quelques-uns de ses élèves dans son atelier — on fait un métier de la peinture, et on l'apprend comme un métier à ceux qui fréquentent l'Académie ; faites-vous cordonnier si vous voulez, je ne m'y oppose pas, mais ici vous ferez de la peinture. »

Le métier, c'est l'analyse, c'est l'imitation servile que fournit le document. L'art commence, a-t-on déjà écrit, là où finit le métier.

Dès qu'il interprète, dès qu'il amoindrit ou qu'il amplifie la nature, selon les besoins de l'œuvre rêvée en état de réalisation, l'artiste déforme, il fait un volontaire mais pieux mensonge.

C'est par la déformation qu'il fera jaillir la source vive des beautés qu'il a ressenties ; c'est par la déformation qu'il découvrira sous nos yeux, de façon éclatante, le sens caché de ce que jusque-là nous n'avions pas su voir. Les plus grands peintres français, italiens, flamands, ont déformé et ont ainsi atteint à une force d'expression magistrale ; qui donc leur en ferait grief ?

Le mensonge est à la base même de l'art, et l'art doit être une manière de mensonge sacré.

L'œuvre où apparaît, si discret soit-il, le souci photographique, est une œuvre qui gagne en vérité d'aspect, vérité superficielle, ce qu'elle perd en émotion et en profondeur.

Un poète doit se placer au-dessus de la commune mesure afin de nous exalter. Un musicien doit, pour nous émouvoir, trouver des résonances et des accords où la raison et la science n'ont pas à intervenir. Un sculpteur doit architecturer les formes de nos figures pour que les blon-

deurs du jour s'y promènent avec une force ou une grâce irrésistibles, impossibles à rencontrer dans la nature selon l'ordonnance qu'il a créée. Un peintre doit transposer, travestir, déformer jusqu'à ce point où il commence non plus de décrire mais de suggérer, d'évoquer, de faire monter au cerveau de celui qui regarde une merveilleuse bouffée de multiples vibrations toute palpitantes de vie.

Ces artistes-là ne seraient ni peintre, ni sculpteur, ni musicien, ni poète, s'ils voulaient seulement « rendre » la vie extérieure avec l'exactitude inconsciente — parce que mécanique — d'un appareil de photographie, d'un moulage sur nature, d'un disque de phonographe, d'une sténographie de conversation.

D'où vient qu'on accepte généralement les déformations au théâtre et qu'on ne les admet pas en peinture ? Le public intelligent et instruit qui admet ces flagrantes, ces énormes déformations que sont l'agencement des décors, le mensonge d'une chambre à trois murs ; le public, qui ne

s'étonne ni du maquillage, ni des gestes outrés, ni des voix forcées, ni même du dialogue purement conventionnel, — ce public-là jouit au théâtre des joies profondes de l'art, il en jouit et il les comprend. Mis devant des peintures, il ne veut admettre ni les lignes paradoxales, ni les imaginations colorées !

Si nous disons à ce public que la ligne n'existe pas, il sursaute. Cependant, la ligne des montagnes, découpées dans le ciel, la ligne de l'horizon sur la mer, sont des illusions d'optique, sont seulement des apparences. La Nature, qui est une grandiose et inimitable œuvre d'art, a mis elle aussi le mensonge à son service. La ligne est une abstraction de notre esprit, elle est une convention. Ce n'est point le produit de cette convention qui constitue un dessin, car le dessin n'est pas le contour extérieur, mais l'expression interne.

L'âme d'un portrait, l'âme d'un paysage, varient dans leurs expressions suivant le tempérament de l'artiste qui

cherche, saisit et traduit ; aussi, les contours extérieurs subissent-ils les plus diverses influences, les plus multiples déformations. Et, toujours, ces déformations apparentes, selon le sens photographique, ne sont pas réellement des déformations puisqu'elles doivent donner *le sens physio-psychologique*, le seul en art qui vaille vraiment et profondément.

Si la ligne n'existe pas, les plans, eux, existent. Le dosage de la lumière les détermine, depuis la couleur locale jusqu'aux reflets, en passant par les ombres portées, les ombres claires et le clair-obscur. La déformation colorée part d'un écart du ton local à un ton de poids situé en-deça ou au delà de celui donné par la nature ; mais ce départ exige, pour la suite de la toile peinte, des accords pleins, des valeurs exactes et des rapports mesurés.

Pour déformer la ligne et la couleur, il faut souligner ce qui est expressif et rejeter ce qui ne compte pas, — il faut savoir choisir.

Or, choisir ce n'est pas prendre au

hasard ou réduire au squelette ; le choix doit accaparer l'essentiel, le « suffisant », ni moins ni davantage, pour suggérer un aspect complet, équilibré et orchestré. Quand on analyse les éléments dont est composé le choix d'un artiste dans un ensemble, on y trouve la mesure de l'âme même de cet artiste.

Le choix suppose, en celui qui choisit, la connaissance. Altérer en amoindrissant ou en exaltant, déformer, voilà, certes, la nécessité de l'œuvre d'art ; mais la déformation doit compter du savoir, elle doit tendre à un sens clair, juste et rythmé, qui atteigne l'auditeur ou le spectateur dans sa nette compréhension et sa propre sensibilité.

La déformation picturale, celle qui se fait hermétique jusqu'à l'incohérence, est aussi éloignée de la peinture que le tas de pavés dans la rue est éloigné de l'art architectural.

Parce que certains artistes manquent de savoir, de métier, l'impuissance apparaît sous les déformations dont ils abusent. Ces mauvais artistes déforment parce qu'ils

ne savent pas former ; seulement, ils déforment à faux ; leur « mensonge sacré » n'est qu'un sacré mensonge qui ne touche ni n'intéresse : ce n'est point un mensonge, c'est une hypocrisie, un guet-apens et un vol.

A propos de « la lumière »

IV

A PROPOS DE « LA LUMIERE »

ON entend dire souvent que c'est une juste transcription de la lumière qui donne la vie à une œuvre picturale. Il y a là, vraisemblablement, une erreur fondamentale.

La vie, enclose dans ce que nous appelons une peinture d'art vivant, cette vie-là n'est pas la vie de l'objet en soi, mais celle du peintre pensant l'objet ; c'est la vie d'une pensée d'artiste, cette pensée qui résume et coordonne les êtres

et les choses, afin d'en offrir un aspect nouveau, après y avoir découvert, dans le détail ou dans l'ensemble, un sens encore inédit.

La lumière, à son tour, pour être de la vie, pour être une lumière picturalement vivante, ne peut se présenter que comme une lumière dosée et distribuée de façon conventionnelle, dans un but pensé par l'artiste.

Copier la lumière du soleil à grand renfort de contrastes sombres et clairs, s'enfoncer dans l'analyse scrupuleuse des tons modifiés par les jours frisants, les reflets, les demi-teintes, les ombres et les pénombres, s'embourber ce faisant dans le modelé académique, c'est chasser la vie à force d'en trop désirer l'apparence.

Ce n'est pas le coloris clair, ce n'est pas la copie des effets donnés par le soleil ou par l'éclairage artificiel, qui font la lumière, c'est la seule observance des valeurs. Delacroix disait : « Donnez-moi de la boue, j'en ferai la peau d'une Vénus,

« si vous me laissez la faculté de l'entourer
« à ma guise. »

Les grands impressionnistes ont magnifiquement cru que la lumière se pouvait capter, ils ont peint la lumière pour la lumière. Hélas ! leurs admirateurs, leurs suiveurs, ont « mangé » avec une belle inconscience les lignes et les volumes, le dessin même, et jusqu'à la masse colorée. Ils se libéraient sans doute de la grande leçon donnée par Delacroix. Ils éclaircissaient la palette, ils mettaient en déroute les bitumes et les jus ; mais, rejoignant Delacroix, tous les impressionnistes et post-impressionnistes redonnaient à la lumière une place si importante qu'on n'allait plus pouvoir l'oublier.

Tout est dans la manière ; et c'est Cézanne qui pose le plus court et le plus précis des principes quand il écrit : « La
« nature, j'ai voulu la copier, je n'arrivais
« pas. Mais j'ai été content de moi lorsque
« j'ai découvert que le soleil par exemple
« ne se pouvait pas *reproduire*, qu'il fal-
« lait le *représenter* par autre chose... par
« de la couleur. »

Représenter et non reproduire, telle est la meilleure théorie, ou plutôt tel est le meilleur sens de l'instinct du peintre.

Représenter, selon l'harmonie colorée la plus juste, la plus puissante et la plus pleine, telle est pour la lumière le sentiment d'une grande majorité, dont Maurice Denis, qui s'exprime là-dessus en termes qu'on peut rappeler ici : « Il « n'est pas important de rendre ou de ne « pas rendre l'éclat véritable du soleil, de « lutter avec lui de luminosité : les pig- « ments que nous employons et qu'on eut « le grand tort d'assimiler aux couleurs du « spectre, ne sont que des boues colorées « qui ne rendront jamais la grande lumière « du soleil. Ce qui importe, c'est qu'un « tableau constitue une harmonie de cou- « leurs. »

A proprement parler, c'est là l'utilisation, la mise en page de la lumière toujours transposée, toujours paradoxale, créée pour obtenir la délimitation logique des plans et des valeurs les uns par rapport aux autres, créée pour faire surgir

cette cadence colorée qui fait la vie véritable et profonde d'une œuvre picturale.

Plus la toile est de grande dimension, plus cette lumière, comme nous l'entendons, peut y être large et généreuse. Les effets d'opposition, savoureux dans des œuvres de tailles restreintes perdent leur qualité dans des œuvres plus importantes. Les taches, les trous noirs surgissent, le martèlement lumineux s'altère et s'assourdit.

Il faut rester dans cette lumière totale, dont parle un maître de la Renaissance qui dit que la lumière totale donne plus de grâce aux figures qu'une lumière particulière et petite. Les lumières amples et fortes environnent et embrassent le relief des corps, de sorte que les ouvrages qu'elles éclairent se débrouillent de loin avec agrément ; tandis que ceux qui ont été peints sous un luminaire étroit prennent une forte somme d'ombre, et à distance paraissent comme une tache de saleté. 

La lumière picturalement vivante est

ressentie et pensée par le peintre, elle est traduite sans autre souci que celui de l'harmonie colorée, elle participe au même temps de l'émotion de l'œil et des sens, de l'émotion du cœur et de l'esprit.

DE L'ÉMOTION DU PEINTRE

ON fait souvent le reproche à la peinture moderne de manquer d'émotion, de n'en point susciter parce qu'elle n'en contient pas.

De cet art, que nous savons vivant, on entend dire qu'il est froid, qu'il a été conçu par des théoriciens, des calculateurs, voire des savants. Ces opinions peu favorables ne prévalent que parmi les amateurs mal éduqués, incompréhensifs devant l'émotion du peintre.

En dehors de tout réflexe philosophique, humoristique ou sentimental, en dehors de toute réminiscence littéraire qui conduisent au *sujet*, l'émotion du peintre est surtout d'ordre pictural : le peintre est attiré par une conception hardie de la mise en page, par une architecture heureuse et puissante des masses, par une certaine articulation souple des lignes, par un accord plein, précis, vibrant, des notes colorées.

Le peintre est touché, tandis qu'il compose sa toile dans sa tête, il est ému par une particulière harmonie.

Le coin de paysage, le morceau de nu, les objets et les personnages, ne sont rien en soi : ils sont prétexte, ils ne valent que par la transposition, laquelle est impossible, dans sa sincérité, sans l'émotion plus ou moins profonde.

L'émotion du peintre est faite à la fois d'un contentement inopiné de l'imagination et de la possibilité subitement envisagée d'en tirer une réalisation picturale. C'est l'équilibre parfait entre la qualité de

la couleur et la qualité de la source inspiratrice qui prouve l'émotion du peintre et qui la rend transmissible.

Rodin a dit là-dessus quelques mots curieux qu'on peut méditer. Ce qu'on doit admirer dans la coloration du Titien, a-t-il dit, ce n'est pas une harmonie agréable, c'est le sens qu'elle présente : elle n'a de véritable agrément que parce qu'elle donne l'idée d'une souveraineté somptueuse et dominatrice. La vraie beauté de la coloration du Vérosèse vient de ce qu'elle évoque, par la finesse de son chatouement argenté, l'élégante cordialité des fêtes patriciennes. Les couleurs de Rubens ne sont rien en elles-mêmes, leur flamboiement serait vain s'il ne donnait l'impression de la vie, du bonheur et de la robuste sensualité.

Si le seul flamboiement des couleurs, la couleur pour la couleur, ainsi que le conçoivent par exemple certains orphistes, est un but pictural qui se peut défendre, qui est né, comme tout autre, de l'émotion du peintre, et qui, enfin, peut donner

une joie particulière à l'œil du spectateur averti, — il n'en est pas moins facile à observer que ce but-là n'est qu'une partie d'un tout. L'émotion donnée par une œuvre picturale n'est complète que si elle affecte, en même temps, notre œil, notre esprit et nos sens.

L'émotion du peintre devant les chefs-d'œuvre des Musées participe simultanément d'une découverte d'ordre technique, d'observations morales, de suggestions et d'équivalences. Cette émotion-là ne vaut qu'à l'égal d'une grande et belle leçon, donnée par un maître aimé et écouté dans la joie, — on est sagement assis sur le banc de l'école. Mais, tout à l'heure, il faudra se hâter de vérifier la leçon, il faudra se dépêcher d'aller vivre dehors, se ruer au grand air sous le soleil, parmi les hommes.

L'émotion du peintre part de la nature qu'il transpose. Plus le peintre synthétise cette nature et plus il en choisit les éléments essentiels, les détails précis et coordonnés qui ont fait naître sa propre

jouissance, — plus l'œuvre alors est communicative. On oublie peut-être le tableau, mais on garde l'émotion qu'il a traduit.

L'émotion est d'autant profonde et vraie qu'elle approche de plus près la vie, notre vie, la vie de notre époque, laquelle est loin du lyrisme redondant, loin de l'emphase professorale, loin — comme disait Anatole France — loin du sublime, cultivé par les prédicateurs et les pontifes.

L'émotion peut créer la beauté ; mais, en définitive, cette beauté n'est l'esclave ni d'une forme ni d'une couleur, elle n'est enfermée ni dans une touche ni dans un contour ; elle n'est ni cubiste ni impressionniste, non plus constructiviste ou réaliste, ni académique, ni fauve ; elle est partout, sans qu'elle puisse cependant être située ; elle est l'âme même de l'artiste, rendue perceptible et sensible à quelques-uns, demeurant, en son essence, intangible et invisible à tous.

LES PEINTRES DEVANT LA VIE MODERNE

VI

LES PEINTRES DEVANT LA

VIE MODERNE

IL y a, dans notre vie moderne, des sources d'émotion si diverses et si puissantes, qu'on s'étonne de constater combien les peintres d'aujourd'hui semblent ignorer les occupations et préoccupations des gens de leur époque.

Nos peintres semblent ne point vivre au milieu de nous ; leurs rêves ne côtoient que peu et assez rarement les nôtres, ils s'écartent des pensées et des gestes, des sen-

timents et des passions de leurs contemporains, ces contemporains qu'ils devraient cependant toucher, qu'ils devraient troubler, exalter jusqu'aux profondeurs de leur être.

Est-ce parce que nécessairement, inéluctablement sans doute, la forme suit le fond, et vice-versa, que nous assistons en peinture à une sorte de réaction allant, avec des moyens pleins de savoir et aussi de sensibilité, vers un aspect traditionnellement objectif, simultanément, hélas ! vers une inspiration issue de l'antiquité et d'une contemplation trop peu critique des œuvres de Musée ?

Il faudrait que la peinture, témoignage et reflet merveilleux de notre vie, consentît à descendre dans la rue, à pénétrer dans les monuments publics, à visiter l'usine et le laboratoire, à se hisser en avion et à s'enfermer dans un sous-marin, à se mêler aux foules — foules qui vont aux plaisirs d'aujourd'hui, aux sports d'aujourd'hui, au travail d'aujourd'hui, — à ces foules qui s'écrasent dans les stades athlétiques ou devant les tribunes en

plein air du Pré-Saint-Gervais, à ces foules particulières, aux attitudes et aux mouvements spéciaux, qui se répartissent devant les immenses machines en mouvement, devant les laminoirs et les fours électriques, aussi bien que celles qui évoluent dans les halles centrales des grandes villes, dans les gares et les docks, sur les quais des ports maritimes ou sur les terrains d'atterrissage des dirigeables...

Vivre avec tout cela, avec tout ce que cela comporte de mouvement, de couleur et d'âme, serait pour le peintre comme une fontaine de joies toujours renouvelées où il puiserait, sans jamais en tarir la source, les éléments nécessaires à une œuvre. Il y trouverait indissolublement mêlées l'unité de pensée et l'unité de vision, qui elles, amènent l'unité d'exécution. Ainsi, son cerveau, son œil et sa main participeraient à la vie moderne, en nous en faisant mieux sentir, par la magie du pinceau, l'âme insoupçonnée et les beautés méconnues.

N'a-t-on pas souvent écrit sur la monotonie des Salons, la similitude de la généralité des toiles exposées d'une année sur l'autre ? Nous savons bien que le « sujet » ne vaut que par ce que l'artiste y a mis : ses nerfs, son cœur, — le tumulte bâillonné de ses pensées, les frémissements volés à son corps et transposés dans le définitif de la toile peinte ; — nous savons cela.

Mais, il faut souhaiter que ce cœur et ces nerfs aillent chercher l'exaltation là où, nous-mêmes, dans la vie moderne, nous la trouvons sans le secours — ou avec le secours encore bien faible — de cette flamme divine par laquelle les vrais artistes nous font comprendre, aimer, admirer la Vie, par laquelle ils savent, finalement, extirper, de la Vie, un étonnant cortège de jouissances neuves.

Déjà, sentant tout ce que la vie de notre temps contient d'esprit nouveau, habillé d'aspects nouveaux, quelques peintres ont donné de remarquables transcriptions des sports : Luc-Albert Moreau : *Un boxeur* ;

Carlos Raymond, un *Coureur cycliste* et aussi un *Cirque moderne* ; Flandrin, des *Cavaliers* ; Raoul Dufy, des *Rowing-men* ; André Lhote, un *Match de Rugby* ; Taquoy, des *Jockeys* ; Marguerite Crissay, des *Nageurs*. Rappelons le bel ensemble que présenta une exposition du *Sport dans l'art* à la Galerie Barbazanges. On trouva là des toiles inspirées par l'aéronautique et l'automobilisme, l'escrime, le patinage, le tennis et la pelote basque, le polo, le golf, le cricket, le canotage, la natation, la lutte et la boxe, la pêche et la chasse, — sous les signatures de Henri Matisse, Marquet, de Segonzac, Vlaminck, Henri de Waroquier, Othon Friesz, Dufresne, Charlot, Roland Chavenon, Favory, Sabbagh, Valdo Barbey.

Ce qui fut tenté pour le sport, une des mille facettes de la vie moderne, n'a-t-il pas besoin d'être tenté pour la vie moderne en ses multiples expressions ? Les jeunes peintres, s'ils cherchent à éprouver, puis à transformer les émotions de leurs aînés, donneront peut-être aussi leurs paysages de Bretagne, d'Auvergne

et de Provence, leurs voiliers sur la mer, leurs nus dans des paysages ou à l'atelier, des natures mortes, des fleurs, des fruits, des poteries, des objets usuels ; mais, quelques privilégiés parmi eux se trouveront un beau jour devant la Machine, l'Electricité et les Hommes nouveaux qui obéissent à des masses, à des plans, à des rythmes colorés nouveaux...

Alors, la peinture moderne ne sera plus seulement moderne par ses procédés, son style et sa technique, elle sera moderne par son âme même, enchanteur miroir de nos âmes.

L'École de Paris

VII

L'ECOLE DE PARIS

DEPUIS quelque temps déjà, et maintenant de plus en plus, on qualifie d'*Ecole de Paris* les artistes indépendants venus ici, de tous les pays du monde, pour étudier l'art français.

Ils nous apportent leurs âmes particulières, leurs visions plus ou moins neuves, les audaces de leurs techniques et de leurs esthétiques, les timidités ou les outrances de leur esprit.

Peu à peu la Ville jette sur eux son

inélucltable et merveilleuse emprise. Les ciels fins et l'atmosphère fluide, l'ordonnance toute de logique beauté des paysages parisiens, la grâce noble et la splendeur avenante des monuments, l'élégance sobre et le sourire effleurant des femmes, l'entregent sans flatterie, et l'enjouement blagueur sans méchanceté, des hommes, — tout cela, quoi qu'ils en aient, s'insinue inconsciemment dans la cervelle et dans le cœur même de ceux qui séjournent parmi nous.

Ils sont à peine débarqués, qu'ils veulent connaître ce « Centre-du-Monde », ce Montparnasse dont on parle en leurs lointaines contrées ; ils veulent prendre part aux discussions, écouter les théories, se mêler aux jeux et plaisirs d'artistes, visiter les multiples expositions, méditer devant les richesses du Louvre...

Bientôt, les mieux doués sont touchés par l'harmonieux équilibre qui règne sur la Ville, en toutes ses parties. Ils aperçoivent quelle délectable cadence, quelle musicale mesure nous mettons en nos

propos, en nos idées, en nos jugements, en notre art. Alors, cet art français auquel ils apportent leurs ardeurs bénévoles et leur fiévreuse foi, polit et repolit sans cesse les angles durs, corrige, élimine, assouplit ; — il donne enfin naissance à ces artistes étrangers qui ont trouvé chez nous leurs amis d'élection, leurs parentés de libre arbitre, et formé ensemble, sans s'être consulté jamais, l'*Ecole de Paris*.

L'influence de l'*Ecole de Paris* va grandissant chaque jour ; et, à ceux qui y sont des « vedettes » d'hier ou d'aujourd'hui, appréciables gloires de notre pays, chaque jour écoulé apporte de sûres lettres de naturalisation.

Philippe de Champaigne était né à Bruxelles. Sisley était anglais et Mary Cassatt américaine. Pissarro était né aux Antilles danoises d'une mère créole et d'un père israélite portugais. Félicien Rops était Belge, Félix Vallotton était Suisse...

Picasso, un des premiers cubistes, est venu d'Espagne ; Van Dongen, peintre narquois des grandes femmes à petites

âmes, est venu de Hollande ; Foujita, venu d'Asie, japonise l'émotion picturale française, ou bien francise sa sensualité analytique nipponne...

La liste serait longue. Aujourd'hui l'*Ecole de Paris* compte de nombreux « notables ». Des Russes, comme les sculpteurs Chana Orloff et Zadkine, comme les peintres Soutine, Kikoïne, Krémègne, Chagall, comme le xylographe Lebedeff. Des Polonais, comme le célèbre Kisling, comme le notoire cubiste Marcoussis, comme Mme Lewitska, Mela Muter, Mme Halicka et Mondzain. Les artistes américains avec Friesecke, Thorndike et Nutting, forment un groupe important à Montparnasse, duquel émerge le nuancé et voluptueux Pascin. Voici les Scandinaves, qui se peuvent enorgueillir de Jorgensen, d'Isaac Grünewald, d'Ekegardh et de Per Krogh. Voici les Suisses avec Bosshard, Gimmi, Fornerod, Darel. Les Belges, avec Allard l'Olivier, Gilsoul, Cosyns, Kvapil, Van Guidertael, Van Rysselberghe et Frans Masereel... Les Espagnols

avec les sculpteurs Mateo Hernandez, Gargallo et José Clara, avec les peintres Sert, Juan Gris, Ortiz de Zarate, Zubiaurre, Beltran y Mases. Les Italiens avec Chirico... Les Portugais avec Francis Smith... Les Hongrois avec le dessinateur Vertès... Les Mexicains avec Angel Zarraga... Voici les Hollandais, les Tchéco-Slovaques, les Allemands, les Roumains, les Japonais, bien d'autres représentants des nationalités les plus diverses.

Depuis longtemps, l'*Ecole de Paris* existait de fait, sans exister nommément. La voilà fondée, nommée, classée. Ses « vedettes » servent, sans doute, la gloire de leurs pays respectifs d'origine, elles ne s'en sont pas moins éduquées, clarifiées, équilibrées et vivifiées en France, à Paris ; et Paris, finalement, peut les revendiquer comme siennes.

Les peintres de l'*Ecole de Paris* sont assez souvent des créateurs, ils ont une personnalité, une originalité propres. S'ils ne renient point les influences qu'ils ont reçues chez nous, — de David à Degas,

en passant par Delacroix, Courbet, Corot, les impressionnistes, de Cézanne à Segonzac, en passant par Matisse, Bonnard, Vuillard et Marquet, par Gleizes, Lhote et Gromaire, par Derain, Luc-Albert Moreau, Waroquier, Vlaminck, Alix et Favory — ils sont la preuve que ces influences, une fois assimilées et transformées par chacun d'eux « selon la race, selon les hérédités ethniques », contribuent à donner à l'art d'aujourd'hui son intérêt et sa nouveauté, sa jeunesse hardie et sa vie pénétrée.

VIII

PROPOS SUR « LE SALON »

LE « Salon » à la dénomination orgueilleuse, « Le Salon » comprend, depuis plusieurs années déjà, le *Salon des Artistes Français* et le *Salon de « La Nationale »*. Ils ont eu raison de se réunir, puisque les tendances de l'un ne se différencient guère des tendances de l'autre, et que tous deux donnent raison à l'aphorisme bien connu et souventes fois exact : qui se ressemble s'assemble.

Je me souviens de la réflexion que me

fit, certain jour, le reporter notoire d'un grand quotidien. C'était un écrivain consciencieux et précis, ne donnant de valeur qu'à la documentation stricte et à la vérité sans apports personnels. Comme nous parlions des romanciers et des poètes, il me dit soudain : « Ces gens-là ne m'intéressent pas, ils ne sont pas sincères ! » Et il s'employa à me démontrer que la libre interprétation, la fantaisie, le lyrisme, voire la seule saveur « littéraire », étaient le contraire de l'art et faussaient la vérité, seul but enviable.

La vérité n'est pas « une ». Il faut nous en réjouir, car, de là, nous tirons que c'est par d'infinies facettes que les multiples expressions de l'art s'en viennent nous toucher et nous émouvoir sans cesse.

Les principes qui sont à la base des opinions et jugements des *Artistes Français* ont souvent conduit nombre d'entre eux, artistes de grand talent reconnu par leurs pairs, à déclarer que les peintres modernes — qu'on les appelle « fauves », peintres d'avant-garde, peintres « d'art vi-

vant » — étaient dénués d'intérêt parce que dénués de sincérité.

De toute évidence, il y a là un malentendu. C'est un dramatique et fatal malentendu qu'il serait oiseux de vouloir dissiper. Des conceptions divergentes ou contraires se heurtent ; chacun discute avec des arguments, avec des mots qui, parfois identiques, n'ont ni la même valeur, ni le même sens. Il y a incompatibilité flagrante d'humeur, il y a incompréhension, réciproque et quasi absolue, des qualités et des défauts, des pensées et des visions, des émotions, des caractères et des sentiments.

Un très célèbre portraitiste des *Artistes Français*, à qui je rappelais le succès quasi mondiale que remporta une de ses toiles à un Salon d'il y a quelque vingt ans, me répondit : « C'était de l'anecdote... Finie l'anecdote !... On ne peint plus le « sujet » !... »

Or, je viens de revoir le portrait qui fut exposé au dernier Salon par ce célèbre peintre : les touches et le modelé, les

détails analysés et décrits, tout en fait une visible anecdote. Mais, je l'ai dit tout à l'heure, nous ne donnons, hélas, aux mots « sujet » et « anecdote » ni le même sens, ni la même valeur.

Alors ? Est-ce à dire que l'idiosyncrasie, une fois reconnue, rende stérile tout loyal échange d'idées et d'observations ? Je ne le pense pas. Il serait peut-être imprudent, sinon facile, de chercher et de trouver quelles caractéristiques sont celles de la majeure partie des œuvres exposées au Salon, quelles marques sont celles du plus grand nombre des *Artistes Français*.

Suffirait-il de dire que si un aspect se peut copier, l'esprit, qui est sous cet aspect, est autrement mystérieux, moins communément assimilable ? L'aspect moderne peut en partie être capté dans une œuvre voulue, alors que l'esprit moderne demeure totalement absent de cet aspect moderne.

Pourrait-on avancer que les *Artistes Français* tendent à confondre la traduction et la transposition, la stylisation et le style, l'étrange et l'original, la sensua-

lité tout court avec la sensualité picturale ? Leur situation officielle les entraîne à faire primer le désir de plaire, sans surprendre, sur la joie de créer, sans se soucier d'aucune contingence.

Effleurant le détail, ne serait-il point bon de constater qu'ils peignent « acide » et « plat » lorsqu'ils croient peindre en « couleurs pures » ; qu'ils méconnaissent les plans volontairement architecturés au profit de la perspective appliquée selon une rigueur toute géométrique ; qu'ils comprennent le décoratisme par la « répétition » et les « pendants », non par le balancement des masses et la souple diversité des lignes aériennes ; qu'ils font passer la ressemblance superficielle des objets et des figures, avant la signification dans l'ambiance et l'expression interne.

Enfin, la plus grave des confusions paraît bien être celle de l'Académisme, qui est l'esprit de l'Ecole, et la Tradition qui est l'esprit français, — esprit tout de mesure, de logique et d'harmo-

nie dans les ensembles, tout de hardiesse et de fantaisie, de fougue et de lyrisme dans les soutiens de ces ensembles.

Avec bonheur, on a pu comparer cette confusion à celle de l'écriture et de la calligraphie. Qu'on nous donne n'importe quelle lettre, même presque illisible, mais aux caractères pleins de mouvement, de personnalité, de vie, et qu'on nous épargne la froide et ennuyeuse page aux lettres moulées, arrondies, grossies et déliées selon des règles immuables... « Le joli est l'ennemi du beau », admirable parole qu'on ne répétera jamais assez.

La connaissance des règles, la possession du « métier », avec l'habileté à s'en servir, voilà ce qui, d'autre part, donne aux *Artistes Français* une opinion d'eux-mêmes qu'ils n'ont point tort d'avoir. D'ailleurs, il en faut convenir, les formules qu'ils emploient sont parfois appliquées loin de leurs habituelles cimaises, - et nous pouvons rencontrer, par exemple au *Salon d'Automne*, des toiles qui, leurs signatures connues et classificatrices étant sup-

primées, pourraient figurer aux *Artistes Français* sans y faire disparate. Et cela amène en l'esprit sinon de la conciliation, du moins un relatif apaisement, une mise bienveillante sur un plan particulier.

SUR D'AUTRES ARTS

Sur d'autres arts

DE L'ARCHITECTURE MODERNE

Dé l'architecture moderne

IX

DE L'ARCHITECTURE MODERNE

LA logique, avant toute autre considération, est à la base même de l'architecture moderne. La plus précise adaptation à la nécessité des destinations les plus diverses gouverne le choix des matériaux, la structure générale ; elle commande la forme et impose l'aspect. Donner aux édifices, quels qu'ils soient, la plus grande somme possible de lumière, — pour l'intérieur ; créer, pour l'extérieur, des façades où le décor ne soit plus une

surcharge, un « enjolivement », — mais où il comporte des masses dont « l'écriture » soit large et rapidement « lisible », voilà deux buts essentiels auxquels l'architecture d'aujourd'hui veut penser sans relâche, afin de les bien atteindre.

Si l'Exposition des Arts Décoratifs n'a pas donné, en ce qui concerne l'architecture, ce que certains en attendaient, la raison en est simplement qu'il y a une esthétique architecturale d'exposition, et que cet art, ici spécial et déterminé, ne pouvait rien concevoir, rien exécuter selon une compréhension pareille à celle exigée ailleurs par des monuments publics, des villas ou des maisons de rapport.

Certes, l'Exposition des Arts Décoratifs n'a pas réalisé des modèles modernes de gares, d'usines, de grandes banques, de magasins, d'hôpitaux, d'hôtels, de halles ou de docks ; mais les principes de l'architecture nouvelle s'y sont clairement rencontrés presque partout, parce que ces principes sont ceux-là mêmes qui ont

imposé leur inéluctable puissance à tous les beaux-arts et à tous les arts appliqués et industriels de notre temps.

Ne pas créer une ligne, une masse, une forme qui ne réponde, au plus près, à une nécessité ; abolir toute ornementation vaine, laquelle ne saurait coexister à l'esprit de sobriété, d'équilibre et de synthèse. Parfois, amuser l'œil au moyen de plans rectilignes où la lumière joue, où elle se trouve dosée et modulée avec ampleur ; parfois, rompre la monotonie des grandes surfaces par des arrangements colorés aux tons purs et francs. Tenir compte de la proportion et de la mesure, des « rapports » et de l'harmonie, c'est, en définitive, redonner à la tradition du goût français une place dont l'âme même a pu éprouver quelques langueurs, mais qui n'a jamais cessé de vivre.

Aujourd'hui, l'âme renaît ; le goût français, qui s'est transformé, évolue avec rapidité ; il s'adapte à nos mœurs et à nos besoins. L'architecture, normalement, doit suivre ces besoins et ces mœurs : elle y

est poussée par les possibilités, jusqu'alors inexistantes, de matériaux nouveaux ou encore mal employés : fer, ciment armé, béton armé, verre.

L'architecte est fier de ses matériaux ; il ne cherche point à leur donner l'apparence mensongère du marbre, de la pierre de taille ou des moellons.

Les façades trouvent des aspects neufs, inattendus, mais rationnels. Elles ne s'ornent plus de détails sculpturaux compliqués et fouillés, trop longs à regarder pour des gens que la vitesse a conquis et qu'elle emporte ; les façades délaissent les décorations « à la loupe » au profit des faïences vernissées, des briques multicolores ou des grès flammés.

Peu à peu les cheminées disparaissent des toitures et des pièces d'habitation, parce que le chauffage central et les radiateurs se perfectionnent. Les toitures deviennent des terrasses propices au repos hygiénique à l'air et au soleil ; on en peut assurer l'étanchéité parfaite, et, dès lors, elles deviennent possibles en notre cli-

mat. Puis, il faudra, quelque jour prochain peut-être, que ces toitures servent d'atterrissage aux avions.

Nous demandons au sculpteur une expression interne et non une vérité de moulage ; nous demandons au peintre une vision concentrée, profonde, suggestive, et non une copie de nature superficiellement fidèle. Les bâtisseurs commencent à comprendre, à leur tour, que, dans ces exigences, dans ces nécessités absolues, l'aménagement intérieur d'une construction doit être le maître de la forme extérieure, et que cette forme, enfin, pour l'œil sensible et exercé, doit *du dehors faire comprendre le dedans*.

Quelques préoccupations communes, et l'art se renouvelle !

La rénovation quasi totale de l'art français est en marche, elle ne saurait s'arrêter.

Au temps de l'automobile, de l'avion et de la T. S. F., nous sentons tout le ridicule qu'il y a à vivre dans un décor d'époques révolues. Nous ne voulons plus

que l'ascenseur qui nous transporte soit orné de coquilles et de guirlandes sculptées, ou bien que notre appareil téléphonique soit « de style Henri II ». Nous ne voulons plus qu'un cinéma ait une façade « gothique », pas davantage de « modern-style 1900 »; nous ne voulons plus que le paquebot géant, qui nous mène au delà des mers, nous reçoive à son bord en une salle à manger « Renaissance » et en un salon « Louis XVI ».

A vouloir prolonger des beautés certaines, mais aujourd'hui caduques, à vouloir les recommencer et les imposer, on oublie sa jeunesse, sa force et sa propre beauté.

C'est ce que notre époque a compris, c'est ce qu'elle ne veut pas.

Sur l'art décoratif

et sur l'art des jardins

X

SUR L'ART DECORATIF ET SUR L'ART DES JARDINS

QUAND on voyageait à cheval ou en patache, on avait le temps de s'attarder devant une maison, un château, un palais. Les architectes de ces époques révolues, ayant le temps de construire leurs ouvrages, ne craignaient point d'accumuler détails sur détails, surcharges de masses et profusions d'œuvres statuaire et ornementales : les passants, les curieux, s'arrêtaient volontiers pour voir et admirer.

Aujourd'hui, la vitesse règne. L'art n'est, en somme, qu'une adaptation aux idées et aux besoins d'une époque. La vitesse, qui nous entoure, nous emporte et ne nous lâche plus, la vitesse a fait naître un art fait de synthèse et de suggestion : la simplicité, la sobriété, la puissance, doivent être présents partout où un artiste veut nous atteindre, nous toucher et nous émouvoir.

Tant qu'on voyagea à cheval ou en patache, tant que les artistes « décorèrent » vraiment la pierre, le bois et les métaux, il ne fut point question d'art décoratif, il ne vint à l'idée de personne de créer un Salon d'art décoratif, comme il y avait, au Palais du Louvre ou sur la Place Dauphine, un Salon de peinture. Maintenant que le « décor » est répudié, maintenant qu'on rejette les vaines ornements pour s'attacher seulement aux formes commodes et belles, pour rechercher seulement l'harmonie des masses, des plans et des lignes, maintenant, il y a un art « décoratif », et c'est main-

tenant que nous avons des Salons d'art décoratif !

Présentée ainsi, la nécessité de telles expositions eût pu paraître paradoxale. C'est parce que le « décor » moderne ne ressemble en rien au « décor » des siècles passés, qu'il fallait qu'on connût ses aspects nouveaux et révolutionnaires, basés sur l'esprit même de notre temps : vitesse, clarté, simplicité, équilibre, accommodation aux besoins essentiels.

L'ornement, on l'a demandé non à des détails figiolés dans la matière, mais à la couleur et à la lumière. La Nature — autant dire la logique — reprend ses droits sur l'Art.

Qu'y a-t-il de plus net, de plus sobre et de plus souple que la ligne des modes féminines modernes ?... Mais nos femmes osent des couleurs qui auraient presque fait crier au ridicule il y a seulement dix ans ! Mais les robes courtes et droites permettent le sport, les déplacements rapides, le travail sans entrave vestimentaire.

Les objets usuels ne sont plus agrémentés de ciselures, gravures ou reliefs. Une cuiller, une tasse, une théière, par exemple, sont de lignes élégantes et solides à la fois ; elles doivent être, en toutes leurs parties, adéquates à leur but particulier, sans rien qui amuse ou détourne l'œil en dehors de la forme pratique et plaisante. On ne perdrait plus son temps à regarder des « décors » faits à la loupe ; on veut jouir d'un objet, de sa beauté, de l'art qu'il enferme, on en veut jouir d'un seul coup, presque sans voir, au seul toucher.

Les meubles sont de bois lisses, aux courbures ou aux angles précis ; ils ont renié toutes les gorges, palmettes, roses, guirlandes, qui, autrefois, constituaient leur décor indispensable. Les lustres à lumière apparente, avec leurs bougies — fausses bougies, horreur ! — leurs bronzes contournés et chantournés, sont remplacés par des foyers lumineux cachés ; et la verrerie moderne, si bien réalisée, dispense l'éclairage par des moyens simples, des appareils sobres, d'une magi-

que translucidité : on est éclairé, — l'œil n'est pas attiré par un foyer lumineux, il est caressé par une douceur de clarté au même temps éclatante et mystérieuse.

Les tapis et les tentures ne cherchent plus à reproduire des « sujets », lesquels s'adressent à l'esprit ; mais ils organisent et étagent des « valeurs colorées » qui, spontanément, s'attaquent à la sensibilité visuelle et, en vitesse, la satisfont.

La peinture et la sculpture modernes s'adaptent à nos ensembles mobiliers, à nos modes et à nos besoins de sobriété et de rapidité. L'art vivant, si bien nommé, ne nous semble enclore un si grand potentiel de vie que parce qu'il trouve, en chacune de nos âmes 1927, des résonances et des harmonies.

La sculpture crée des profils exacts et résumés, des plans larges et nerveux ; elle fait jouer en puissance l'ombre et le jour, elle assaille d'un coup le spectateur par une expression interne qui s'impose et, à son tour, éclaire elle aussi.

La peinture place ses couleurs pures, aux « rapports » exacts, comme un musicien plaque un accord plein ; elle déforme parfois, mais, toujours dans les bonnes œuvres, selon le sens de la vérité profonde, de la synthèse et de la suggestion.

Peinture et sculpture d'aujourd'hui peuvent nous violenter, mais elles nous saisissent d'un choc, telle une vie que nous connaissons peu, une région ignorée qui se découvre à nous, conquiert et garde, finalement, parce qu'elle est l'expression même de nos pensers obscurs et de nos désirs inconscients.

Ah ! imaginons une ville moderne, une ville entièrement conçue et réalisée par de sincères et grands artistes d'art vivant !... Imaginons que nous la traversons, en automobile, à toute allure... Les façades des maisons, les boutiques, les kiosques, les monuments, les jardins, les affiches, les véhicules, les vêtements des habitants, tout cela — malgré la vitesse de l'auto — nous aurait frappés, et, de tout ce pêle-mêle, nous garderions une sorte de sur-

prise enchantée, un souvenir inoubliable, un inéluctable besoin de revenir... pour jouir de notre époque.

*
* *

Dès que l'homme corrigea ou ordonna la nature autour de son habitation, dès qu'il disposa les arbres, les fleurs, et traça des chemins, en vue de ses besoins ou de son plaisir, il commença de créer l'art des jardins.

L'art étant toujours une transposition, le dessinateur de jardins subit, comme tous les artistes, les influences diverses et simultanées de l'époque, de l'ambiance et de son émotion personnelle. Il subit l'influence des autres arts, en particulier, et nécessairement, celle de l'architecture.

A toutes les époques passées, la maison a été « continuée » par le jardin. M. Mallet-Stevens, à qui nous dûmes, à l'*Exposition des Arts décoratifs*, ce curieux jardin de l'Esplanade où s'érigeaient les arbres en ciment armé des frères Martel, M. Mallet-Stevens fait remarquer, dans le *Bul-*

letin de la Vie Artistique, que le jardin du xv^e siècle avait la symétrie charmante et la fantaisie ordonnée de la maison ; le jardin « Renaissance » était surchargé de coins inutiles comme la décoration appliquée des maisons. Le jardin du XVII^e siècle avait les reflets imposants des vastes colonnades. Le jardin anglais avait le charme arbitraire et compliqué de la maison « pittoresque ».

Et M. Mallet-Stevens ajoute : le jardin moderne doit avoir la rigidité, et doit profiter des jeux d'ombre et de lumière, de la maison moderne.

Tracer des allées arbitraires, dessiner des corbeilles de fleurs, mélanger les essences d'arbres, tailler arbres et arbustes pour obtenir une silhouette voulue, placer des statues, creuser des bassins, monter des tonnelles ou des pergolas, — tout cela est trahir la nature, la « bousculer », la forcer, l'assouplir et l'asservir à des besoins architecturaux. On n'est guère, ce faisant, beaucoup plus près de la nature qu'en essayant — comme s'y sont em-

ployés les frères Martel — les arbres en ciment armé.

L'arbre en ciment armé est, certes, une création, peut-être une révolution dans l'art du jardin ; mais, il est l'aboutissement logique d'une évolution de cet art particulier. Il ne laisse point de surprendre, comme tout ce qui est neuf et hardi. Il s'imposera chaque fois que le cadre moderne sera constitué.

Je sais que bien des amateurs, des jardiniers et des dessinateurs, des critiques mêmes, s'insurgent contre les arbres « immuables ». Mais ces arbres, qu'ils accusent d'être immuables, ne le sont pas davantage que ces façades de maisons où les larges plans, les frises rigides, les angles nets et précis accrochent la lumière et vivent de toute la merveilleuse vie que jouent sur eux l'éternelle marche éblouissante du soleil et les éternelles douceurs des clartés lunaires.

Le jardin moderne, d'ailleurs, n'est pas exclusif ; il veut tirer parti de tout le « *matériau* » multiforme que l'architec-

ture moderne emploie, de toutes les beautés qu'il peut ravir à la nature elle-même. Des fleurs disposées par grandes masses colorées ; des miroirs d'eau, des colonnades, des revêtements de marbre, des mosaïques, des arbres taillés, des arbres en ciment, — tout, n'importe quoi, pourvu qu'il soit, ce jardin, la joie de l'œil, par sa couleur et sa sobriété, la joie du corps, par ses ombrages frais, ses eaux chantantes...

Jardins de l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925, vous fûtes, en votre nouveauté allègre et spontanée, vous fûtes une des plus curieuses et des plus sûres réussites de cet art moderne qui conquiert peu à peu les âmes et les regards d'aujourd'hui. Vous fûtes, précieux jardins de Marrast, rigides jardins de Mallet-Stevens, jardins aquatiques de Henri Rapin, romanesques jardins d'Albert Laprade, tous, vous dispensâtes des raisons de jouissance et de rêve. Que ceux qui ne vous comprirent pas ne soient point bannis de la République ; mais qu'ils soient ren-

voyés, avec leur âme passéiste, à leur jardin de curé, à leur jardin de vieille fille provinciale, à leur jardin de petit bourgeois banlieusard : ils jouiront, oui, ils jouiront de leur rêve, mais ce rêve-là exhale des odeurs de cadavre.

Monnaies et Médailles

XI

MONNAIES ET MEDAILLES

LA technique de la monnaie a été trop souvent assimilée à la technique de la médaille. Il y a là, nous semble-t-il, une erreur fondamentale. Une telle erreur risquerait de créer une fâcheuse confusion entre un travail d'artiste destiné à une réalisation industrielle, la monnaie, et une œuvre d'artiste qui trouve en soit seule sa raison d'être, petit bas-relief sculpté qu'est la médaille.

La monnaie, de par ses fins inéluctables,

a des besoins auxquels l'artiste ne peut se soustraire. Il faut que ses masses et ses volumes soient faibles, que ses reliefs permettent l'entassement des pièces les unes sur les autres. Il faut que l'artiste combine des détails d'une exécution difficile, afin de décourager les contrefacteurs, les fabricants de fausse monnaie. Il établit son œuvre en grand avec, le plus souvent, des détails trop nombreux, incapables de satisfaire l'œil d'un artiste ou d'un amateur. Puis, on réduit à la machine; et c'est alors qu'apparaît cette minutie nécessaire à la monnaie, valeur commerciale certaine, mais minutie et figiologie qui sont la négation même de la belle sculpture en particulier et de tous les arts en général.

L'emploi de la machine-à-réduire oblige le sculpteur-monnayeur à modeler son œuvre de telle façon que les masses viennent mourir « en goutte de suif » sur le fond; il lui faut éviter le callage de la machine et le percement du métal au moment de la frappe. Aussi, le sculpteur-

monnayeur doit-il abandonner toute recherche de beauté par les volumes ; il n'en peut donner qu'une très vague apparence. Son œuvre peut fort bien être intéressante, belle parfois ; elle n'en reste pas moins une œuvre mécanique, une œuvre de vulgarisation industrielle ; elle ne peut prétendre à l'œuvre d'art pur.

Voyez les collections du Musée du Louvre : elle renferment uniquement des médailles en épreuves fondues, elles ne contiennent aucune médaille réduite. Pour renommés que soient des sculpteurs-monnayeurs comme Roty, Chaplin, Ponscarne, Daniel Dupuis, etc., ils ne verront vraisemblablement jamais leurs médailles réduites figurer dans ces grandes collections d'art national.

Le médailleur, lui, fait œuvre de sculpteur. Il ne recherche que des effets sculpturaux, il ne s'appuie que sur des possibilités statuaires.

Certains médailleurs ont une vision de peintres, certains sculpteurs-monnayeurs l'ont aussi ; ils créent des perspectives,

ils font du paysage et cherchent l'atmosphère. Ils s'éloignent, ce faisant, de l'art même de la médaille, art de sculpteur, où le dessin géométral doit avoir le pas sur les ressources de la perspective.

Le dessin perspective, en effet, perce les fonds. Est-il logique que le champ d'une médaille soit oublié ? Serait-il logique qu'un architecte oubliât l'appui d'œil donné par une muraille ?

Il suffit de voir les bas-reliefs de l'antiquité, assyriens, étrusques, égyptiens et grecs ; il suffit de voir les magnifiques médailles de la Renaissance italienne pour apercevoir que le champ y a toujours été réservé, cela pour le mieux d'un élément de beauté que la médaille moderne n'a pas remplacé encore.

La médaille doit être un petit bas-relief ; elle est de la sculpture, elle est donc partie de décor architectonique. Elle joue des blancs, des gris et des noirs : elle répartit ses valeurs blanches et grises à l'intérieur de la masse ; elle réserve le noir à toute la silhouette extérieure,

parce que le noir fait revenir en avant les blancs et les gris. Elle ne doit traiter la chair que selon une interprétation en rapport avec l'harmonie statuaire, et, pour tendre à cette harmonie, la médaille ne peut descendre au rendu trop réaliste, photographique, non seulement de la chair, mais encore des cheveux et des étoffes, des animaux, des végétaux et des objets.

La médaille recherche, comme toute œuvre sculptée, l'équilibre le plus parfait possible de son décor. Laissons les lois connues faire leurs preuves : axe symétrique, répétition, alternance, retournements, parallèles, horizontales ou perpendiculaires, etc. Laissons-les, et ne cherchons dans l'œuvre réalisée de l'artiste que l'émotion, le caractère et le style, avec la nette compréhension de la sculpture, de l'art statuaire strictement appliqué à la médaille.

Le biscuit de Sèvres

XII

LE BISCUIT DE SEVRES

Les œuvres sculptées, reproduites en biscuit de porcelaine, en cette matière lisse et fine, douce et fragile, furent à leur début, de 1750 à la Révolution, des œuvres aimables qui connurent le succès. Point alors de décoration intérieure sans statuettes ou sans objets variés reproduits en biscuit. Les sujets en étaient choisis dans la fable, au théâtre ou dans la vie familière. On en mettait partout. Leurs dimensions restreintes et leur ma-

tière précieuse étaient bien en harmonie avec les meubles légers, les sièges étroits, les tentures de soies claires, avec les marquis à jabots de dentelle et les élégantes poudrées.

Que, quelques années après, la volonté impériale se manifeste, que la science de Brongniart, alors directeur de la Manufacture de Sèvres, s'asservisse à cette volonté, — et le biscuit quitte l'afféterie, le maniérisme, pour lesquels il avait été créé ; il doit, maintenant, par ses dimensions et par le choix des sujets, rivaliser avec les ressources qu'offrent le bronze et le marbre.

Des artistes comme Falconet, Boizot, Pajou, comme Chaudet, Denon, Carle Vernet, Bosio, exécutent des sculptures pour la reproduction en biscuit ; ils y réussissent tour à tour, les uns dans l'esprit du XVIII^e siècle, les autres dans celui de Napoléon Bonaparte, celui du Directoire, du Consulat et de l'Empire. Mais la sculpture de biscuit n'offre que ce que la statuaire pouvait donner alors sous

l'influence de l'italianisme et du classicisme, — technique académique, pastiches, grâce mièvre parfois, et force parfois aussi, mais force inerte et froide. Le modelé rond, la chair pour la chair, les étoffes avec leurs plis copiés sur nature, la vérité d'aspect que nous appelons « photographique » ayant le pas sur la vérité d'expression, la rigueur appuyée des détails, l'observation en surface, — voilà ce que le biscuit de Sèvres s'est efforcé de traduire, ce qu'il a reproduit avec fidélité.

Certes, une semblable compréhension de la sculpture nous apparaît infiniment éloignée — jusqu'à en être la négation — de l'art de la statuaire tel que l'évolution actuelle l'a réalisé pour notre meilleure joie : utilisation des ombres et des lumières sous un certain éclairage, plans nerveux et bien orientés, puissance des ensembles et élégance des profils, l'expression *venant du dedans*, eurythmie des lignes aériennes, simplification des masses et synthèse évocatrice. Voilà ce que le biscuit de Sèvres,

à part de timides essais, jamais soutenus, a trop souvent négligé de comprendre.

Mais, si le champ ouvert à la reproduction en biscuit de Sèvres est encore immense, si l'avenir se prépare, et si l'on en peut discuter, le passé, lui, offre toutefois matière à constatations.

Le passé du biscuit de Sèvres a reflété suffisamment les caractéristiques d'une époque pour valoir qu'on y consacre une étude et un recueil documentaire. C'est ce qu'ont eu raison de penser M. Lechevallier-Chevignard, administrateur de la Manufacture Nationale de Sèvres, et M. Maurice Savreux, conservateur du Musée Céramique : ils ont publié un important ouvrage de documents graphiques et d'histoire sur *Le Biscuit de Sèvres (Directoire, Consulat et Premier Empire)*. Le document et l'histoire s'y soutiennent l'un l'autre ; ils s'y expliquent l'un par l'autre avec la plus stricte netteté, avec une concision parfaite dans la clarté et dans l'ordre.

Il faut suivre les pages écrites par M. Lechevallier-Chevignard...

C'est Bachelier qui, à la Manufacture de Vincennes, trouve le moyen de parer aux insuccès résultant de l'émaillage et de la peinture de sujets modelés : il emploie la pâte de porcelaine non recouverte d'émail, il vient « d'inventer » le biscuit.

Dès 1750, sous la direction de Bachelier, puis de 1757 à 1766, sous la direction de Falconet, ensuite sous celle de Boizot, la Manufacture de Sèvres exécute des biscuits qui sont le reflet des goûts et des plaisirs d'une époque gracieuse et raffinée : allégories et scènes mythologiques, allusions à la vie de la Cour, représentations de groupes et de figurines de comédiens, de tragédiennes ou de danseuses d'Opéra.

La Révolution éclate. Les danseuses et les déesses, les comédiens et les courtisans font place à des sujets moins frivoles ; les biscuits de Sèvres, ou plutôt les artisans de la Manufacture, veulent prouver leur civisme inaltérable, et ce sont alors des *France libre*, des *La Liberté* présentant les *vertus civiques*, des *La France guidée par la Raison* d'une communicative froideur ;

et tout cela conduit la maison bien près d'une irrémédiable ruine.

Par une décision de Lucien Bonaparte, Alexandre Brongniart est chargé de transformer et réorganiser la Manufacture qui doit devenir un « conservatoire des arts céramiques appliqués à des essais utiles à l'industrie et à l'art. »

Elle devient surtout désormais un instrument de propagande pour la renommée et la gloire de la France, surtout pour celle de Napoléon qui en a ainsi décidé.

Brongniart dit bien « qu'on y fabrique des pièces que personne n'achète, que l'Europe entière admire cependant » ; mais les soucis financiers n'existent plus, car la Manufacture a été rattachée à la liste civile de l'Empereur..

Les genres nouveaux de production peuvent se donner cours : les formules anciennes gardent encore quelque influence à en juger par les exquises *Girandoles* en biscuit blanc et bleu, par la charmante statuette de *Flore*, les groupes de *La Danse*, de *La Musique*, d'*Ovide consolé par*

l'Amour et l'Espérance, même par *La Paix ramenée par la Victoire*, une des dernières œuvres de l'artiste sensible et adroit que fut Boizot.

Cependant, la grâce encore souriante du XVIII^e siècle doit céder la place : il faut plaire au maître et servir ses desseins. Napoléon impose ou suggère l'influence de l'art égyptien, l'influence de l'art romain ; il se fait plusieurs fois représenter en buste, et, d'après Carle Vernet, en statuette équestre ; il commande quelques bustes d'hommes politiques et de généraux — Lannes, Cambacérès — ; Bosio et Chaudet exécutent chacun un buste de l'impératrice Joséphine ; à Brachard est confié le soin de modeler l'image de l'impératrice Marie-Louise. Les magnifiques planches de l'ouvrage de MM. Lechevallier-Chevignard et Maurice Savreux donnent la reproduction de ces diverses œuvres, comme elles mettent en valeur la plus importante des réalisations en biscuit de Sèvres, les trois grands ensembles que forment : Les Sur-touts de Services.

Le *Surtout du grand Service de l'Empereur* où le génie des Arts, sous les traits de Napoléon, est porté sur un char de triomphe tiré par des chevaux qu'une Victoire ailée tient en main ; autour du motif central se groupent des réductions de statues antiques du Louvre, des candélabres, des colonnes, des trépieds, des sièges.

Le *Surtout des Saisons*, exécuté par Valois, comporte une haute colonne surmontée d'une figure, les Saisons entourent de leur ronde la base de la colonne, tandis que quatre motifs secondaires représentent le Printemps, l'Eté, l'Automne et l'Hiver. Le *Surtout du Service Egyptien* demanda six ans de travail à la Manufacture ; commencé en 1806, il fut terminé en 1811. Œuvre de Denon, il avait pour motif central une réduction du temple de Philoé ; deux petits temples et des môles ornés d'obélisques et de sphinx s'y reliaient par des colonnades ; il y avait encore des figures d'égyptiens et de pharaons, des corbeilles en forme de feuilles de lotus.

Ces surtout, larges de plusieurs mètres, étaient d'énormes masses de porcelaine qui figuraient des chars, des chevaux, des Victoires ailées, des groupes de personnages, des colonnades, des temples, le tout agrémenté par surcroît, de candélabres, de trépieds, de sièges, de corbeilles... Quel effet décoratif pouvaient-elles produire sur une table qu'il fallait de dimensions immenses ? La difficulté technique d'obtenir de telles pièces était considérable.

Le moins qu'on puisse dire est que si Brongniart a fait « un tour de force » il a malgré tout, faussé la destinée du biscuit de Sèvres en lui demandant plus qu'il ne pouvait donner ; il a voulu de la puissance et de la majesté là où une matière fine eût gagné à n'être que de la souplesse et du charme.

XIII

L'AFFICHE MODERNE

L'AFFICHE est une enseigne moderne ; c'est une enseigne qui voyage : elle va solliciter et gagner l'acheteur à la fois dans toutes les rues et tous les quartiers d'une même ville, dans toutes les villes d'un pays.

C'est parce qu'elle se rencontre partout, c'est parce qu'elle s'impose par ses couleurs, par ses dimensions et sa répétition ; c'est parce qu'elle doit être comme un reflet de l'art de notre époque, qu'il faut qu'elle ne propage point le mauvais goût

ou le poncif, la prétention ou la bêtise.

Apposées sur les palissades et les murs de nos rues, les affiches forment comme une exposition permanente où les tableaux surgissent, disparaissent, reviennent, se renouvellent et se transforment.

Il importe que l'affiche soit bien de notre temps; que, comme sa riche parente la peinture, elle en soit l'expression vivante. Il faut qu'elle soit la réalisation d'un art renouvelé, sain, totalement original.

L'affiche ne peut désormais, ce ne lui est plus permis, en rester aux affiches en noir de jadis, où de grands artistes lui prêtèrent leur talent : les Daumier, Raffet, Gavarni, Horace Vernet, Manet. Aujourd'hui les moyens dépassent de beaucoup ceux qu'employa vers 1866, Jules Chéret, le créateur de l'affiche illustrée en couleurs.

Allons plus loin, constatons ceci : l'esthétique actuelle de l'affiche, ou plutôt son esprit et ses aspects, sont autres que ceux d'un maître incontesté comme Cappiello qui, certes, aux environs de 1900, donna une figure et une âme neuves à

l'affiche, mais qui, à l'année présente, s'offre, dans sa gloire même, avec des œuvres toujours pleines d'élégance hardie et de charme harmonieux, toujours pareillement attirantes et agréables, toutefois inchangées depuis un quart de siècle !

Mais, Capiello a posé les lois fondamentales qui régissent l'affiche moderne : l'affiche doit accrocher de loin le regard ; de près, elle doit frapper l'esprit, garder l'attention, se rendre inoubliable en vue de l'efficacité de la réclame. L'affiche doit être conçue non seulement pour mettre un nom et un produit en valeur, mais encore elle doit être exécutée avec le souci de contribuer à l'amusement et à la beauté des spectacles de la rue.

Le « motif » n'est rien... L'idée doit transposer avec esprit... L'arabesque des lignes doit être cadencée avec mesure... Les couleurs doivent être en juste équilibre, par leurs masses et par leurs poids respectifs, heurts apparents mais non réels. L'ensemble doit surprendre, mais être compris instantanément...

Ce furent là, avec d'autres encore, les quelques principes qui purgèrent peu à peu l'affiche du photographisme mesquin, trop souvent ridicule avec ses sortes de tableaux de genre, ses tableaux anecdotiques, ses images de mode ou de magazine, ses aspects de cartes postales agrandies.

Aujourd'hui, nous pensons que quelques règles nouvelles se peuvent ajouter, pour les remplacer ou les modifier, aux lois d'il y a vingt-cinq ans.

Une erreur assez commune est celle du format. Tous les dessins originaux d'affiches ne sont pas susceptibles d'être démesurément agrandis ; les formats moyens, répétés et accolés, permettent mieux le respect de l'art dans l'affiche. Les caractères imprimés, s'harmonisant toujours avec le dessin et la couleur, doivent présenter des formes spéciales, mariés avec bonheur à l'esprit de l'ensemble. La lisibilité des caractères, du sens et de l'esprit de l'affiche, doit être immédiate, quasi foudroyante.

Plus l'affiche révèle, chez l'artiste qui l'a exécutée, de sensibilité plastique, d'observation vive, d'humour profond, de malice, voire de satire, plus elle demeure de notre temps. Plus l'affiche, s'inspirant des théories picturales actuelles, ou de certaines réalisations étrangères « colossales » et brutales, sait garder, dans ses divers modes d'expression, l'équilibre, la mesure et la grâce, plus elle demeure française, issue de notre sol même et de nos traditions.

Aujourd'hui, de jeunes talents surgissent, des artistes — renommés par ailleurs — viennent à l'affiche. Laissons les Le Monnier, les Jean d'Ylen suivre Capiello de trop près ; intéressons-nous aux œuvres curieuses, souvent belles, d'un Loupot, d'un Cassandre ou d'un Rabajoi. Saluons les essais intéressants auxquels se livra le bon peintre Othon Friesz, notons pour mémoire que des « prix de Rome », comme Jean-Gabriel Domergue et Dupas, composent de nombreuses affiches. Enfin, si vous rencontrez des placards signés Rouffé, Gus Bofa,

Vila, Orsi, Sepo, signés encore Paul Colin, Gerda Wegener, Rab, Fabre, Mich, Jean Hée, etc..., vous pouvez être sûrs que leurs affiches vous montreront quelque côté de l'esprit moderne, cet esprit moderne si attrayant, parce que vital, parce que toujours en mouvement, pour lequel il convient de lutter sans répit, afin que la joie qu'il enferme se communique autour de nous.

DE LA PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE

De la propriété artistique

Les artistes ont le droit de revendiquer pour leurs œuvres une propriété artistique. Cette propriété est distincte de la propriété littéraire ou de la propriété industrielle. Elle est fondée sur le fait que l'artiste a créé une œuvre originale et qu'il a investi son talent et son travail dans cette œuvre. Cette propriété artistique est reconnue par la loi et est protégée par le droit de la propriété intellectuelle.

En cas de violation de cette propriété, l'artiste a le droit de demander réparation. Cette réparation peut être pécuniaire ou en nature. Elle est destinée à compenser le préjudice subi par l'artiste et à encourager la création artistique.

XIV

DE LA PROPRIETE ARTISTIQUE

Les bâtisseurs de cathédrales, pour admirables architectes, pour grands artistes qu'ils aient été, sont demeurés anonymes. Leurs collaborateurs, les tailleurs de pierre, les imagiers ou les vitrailliers, les tapissiers ou les orfèvres, ont travaillé à l'ensemble du chef-d'œuvre sans que leurs noms aient pu venir jusqu'à nous.

Le cas, par exemple, de Pierre de Montereau, constructeur de Notre-Dame de

Paris, le cas de la famille des Pinaigrier, vitrailliers quasi sans rivaux, sont des exceptions au milieu de la règle générale. Tous, ils œuvraient sans doute pour le salut de leur âme, mais ils œuvraient dans la joie de la création, en même temps que dans le mépris de la gloire.

Voilà ce qu'on croit généralement, ce que j'ai lu maintes fois. Il suffit, cependant, de regarder les pierres des cathédrales, les plombs de certains vitraux, l'avvers ou l'envers de certaines tapisseries, la base ou le dos de certaines figures statuaires de l'époque médiévale, pour apercevoir bientôt des monogrammes, des marques, des poinçonnages qui sont, en vérité, des signatures. Et pourquoi signer une œuvre sinon pour en revendiquer la création, pour en spécifier la particulière et artistique propriété ?

De tout temps, à côté de l'architecte qui a conçu un vaste ensemble, à côté du maître ès-art, à côté de l'entrepreneur, l'artiste ou l'artisan a fait œuvre personnelle.

Il n'y a aucun doute pour que jadis cette œuvre, reconnue belle, ait été « marquée » par son auteur heureux, et que cet auteur ait été connu de ses contemporains.

A notre époque, la machine, le travail en série, l'engagement, par les fabricants, de dessinateurs à demeure, ont failli tuer — et tuent encore, notamment pour les dessins d'étoffes, les formes de verreries, etc., — l'individualité du créateur de modèles.

Il a fallu, pour sauvegarder les droits moraux du talent, que le *Salon d'Automne*, puis le *Salon des Décorateurs*, fissent une obligation à chaque « ensemblier » de produire les noms de ses collaborateurs.

Mais, de là, par contre, sont nées de multiples contestations. Des praticiens, des metteurs au point ou au carreau, des ouvriers en pantographie, des tourneurs, des étireurs ou des serruriers ont cru, de bonne foi, être des collaborateurs d'ensembliers. Un peu plus, et ils revendiquent la propriété artistique, ils exigent leur nom sur une œuvre où ils ont certes mis la main, mais où ils oublient que cette

main n'a exécuté que sur la conception d'une pensée qui n'est pas la leur.

D'un côté, une main-d'œuvre d'exécution, qui peut quelquefois être une merveille de compréhension et de justesse ; elle n'en demeure pas moins un auxiliaire sans valeur artistique propre.

De l'autre côté, un dessinateur, un créateur, qui porte en soi des idées, les murit, les fait naître, les touche et les retouche jusqu'à la quasi perfection de la forme ; à celui-là revient la propriété artistique : il n'a pas œuvré de ses mains, il a *trouvé* par son cerveau.

C'est de la confusion du *collaborateur-créateur* et du *collaborateur-exécuteur* que sont sortis maints procès.

S'il est le plus souvent facile de départager les cas, souhaitons que chaque artisan, chaque artiste — architectes, peintres et sculpteurs, meubliers et tapisseries, ferronniers, bronziers et orfèvres, verriers et céramistes — que chacun signe son œuvre, ne serait-ce qu'à la manière des artistes du moyen âge et de la Renais-

sance, par un monogramme, une arabesque, un poinçonnage. Les noms des ensembliers et des créateurs doivent figurer en toutes lettres, doivent être connus, puisque ce sont eux qui sont les bénéficiaires de cette propriété artistique qu'ils ont constituée de toutes pièces.

Critiques d'art

Critiques d'art

BALZAC, CRITIQUE D'ART

Balzac, critique d'art

Lorsqu'il fit le portrait de Cousin Fournier, le savant, collectionneur et critique d'art, Balzac dépeint l'homme et sa propre maison.

Le salon de la Cousine Fournier ornait les meubles anciens, les tapisseries, les tableaux et les marbres, les porcelaines, les bronzes et les bijoux, rassemblés, comme pour elle, à la grande salle de cette maison où habitait Balzac, artiste Partenaire.

C'est dans sa maison de l'avenue For-

BALZAC, CRITIQUE D'ART

LORSQU'IL fit le portrait du Cousin Pons, amateur, collectionneur et critique d'art, Balzac dépeignit lui-même sa propre passion.

Le salon, où le Cousin Pons entasse les meubles anciens, les tapisseries, les tableaux et les marbres, les marqueteries, les laques et les émaux, ressemble, coin pour coin, à la grande salle de cette maison où habitait Balzac avenue Fortunée.

C'est dans sa maison de l'avenue For-

tunée — voie privée, ouverte sur l'emplacement de l'ancien jardin Beaujon, tout près de l'avenue des Champs-Élysées — que Balzac vécut les plus belles heures de son amour pour les œuvres d'art. Là, il dut réfléchir, observer, étudier, s'exalter, en pensant à toutes les éternelles questions que l'Art pose, sans qu'on ne puisse jamais les résoudre que partiellement et temporairement, en pensant à ceux qui servent l'Art avec ardeur, de tout leur cerveau et de leur âme entière.

On a quelquefois reproché à Balzac la longueur de ses descriptions, la lourdeur d'incidentes qui promènent interminablement le lecteur à travers une sorte d'inventaire extérieur et intérieur des paysages, des maisons, des choses et des gens. Mais il faut dire que cet inventaire est réalisé par l'œil le plus vif, le plus sûr et le plus fin qui soit, par un œil d'artiste qui sait éliminer les détails et les inutilités, noter l'essentiel dans sa forme, son caractère et son esprit.

L'œil peintre ! voilà ce que possédait

Balzac, la qualité qui surgit nettement de presque tous les romans qui composent la *Comédie Humaine*. Et quel sentiment de la peinture, quel sens de la couleur il a fallu au grand écrivain pour décrire — bien longtemps avant la naissance de l'impressionnisme — l'éblouissante beauté de la lumière, peut-être même les raisons d'une technique pressentie.

Balzac fait parler le vieux maître Frenhofer, dans *Le Chef-d'Œuvre inconnu*. « ... Les ombres des peintres ordinaires, dit-il, sont d'une autre nature que leurs tons éclairés... On sent que, si leur figure changeait de position, les places ombrées ne se nettoieraient pas et ne deviendraient pas lumineuses... »

Plus loin, et en songeant à l'époque où elles furent composées, ne sont-ce point des lignes d'un critique d'art « avancé » et particulièrement courageux que celles-ci :

« ... Le corps humain ne finit pas
« par des lignes... Le dessin n'existe pas...
« La ligne est le moyen par lequel l'homme
« se rend compte de l'effet de la lumière

« sur les objets... La distribution du jour
 « donne seule l'apparence au corps... J'ai
 « répandu sur les contours un nuage de
 « demi-teintes blondes et chaudes qui
 « fait que l'on ne saurait précisément
 « poser le doigt sur la place où les contours
 « se rencontrent avec les fonds. De près, ce
 « travail semble cotonneux et paraît man-
 « quer de précision, mais à deux pas tout
 « se raffermir, s'arrête et se détache, —
 « on sent l'air circuler tout autour... »

Balzac critique d'art se révèle à chaque page du *Chef-d'œuvre inconnu*.

Il déclare qu'il faut choisir entre le dessin et la couleur ; il n'y a que le génie qui soit assez fort pour fondre ensemble les deux manières rivales. « ...Il fallait opter franchement, écrit-il, entre l'une ou l'autre, afin d'obtenir l'unité qui simule une des conditions de la vie... »

Simuler, là est l'art tout entier, — simuler, exprimer, suggérer. Balzac n'a pas hésité devant ce truisme qu'ignorent, hélas, tant de faux artistes : « La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer. »

Pour exprimer — non seulement dans la vérité, mais encore dans la puissance —, l'enthousiasme est nécessaire. Dans *La Maison du Chat qui Pelote*, Balzac fait une manière de parallèle entre les anciens et les modernes; il dit, en nommant Titien, Raphaël et Vinci, que les plus beaux portraits sont dus à des sentiments exaltés; il ajoute, par la bouche du peintre Girodet: « ... Ces couleurs vraies, ce travail prodigieux ne peuvent pas être appréciés, le public n'est plus accoutumé à tant de profondeur; les tableaux que nous peignons sont des écrans, des paravents... »

Dure et claire critique sous la plume de Balzac, critique sévère que l'auteur de *l'Inhumation d'Atala* n'a vraisemblablement pas dû se décocher à soi-même!

Savoir apprécier apparaît à Balzac comme une jouissance sans pareille. Et Balzac se lamente qu'on ne sache ni aimer, ni comprendre. Lisez ceci, dans *Le Cousin Pons*: « ... L'admiration, la compréhension, seule faculté par laquelle un homme ordinaire devient le frère d'un grand

« poète, est rare à Paris où toutes les
« idées ressemblent à des voyageurs pas-
« sant dans une hôtellerie... »

Balzac critique d'art ne fait point que passer, il s'attarde. Avec *Le Cousin Pons*, il se montre à nous comme un connaisseur averti en éventails anciens, en porcelaines, en ébénisterie, en vitraux ; il fait en quelques lignes un saisissant éloge de l'archéologie. Dans *Béatrix*, la musique le sollicite ; dans *Eugénie Grandet*, il nous incite à l'amour de la numismatique... Mais il n'y a qu'à ouvrir, les uns après les autres, les volumes de *La Comédie Humaine*, le critique d'art s'y aperçoit, s'y dresse sans cesse, avec son infinie, son émouvante dilection pour la forme. « ... Vous ne descendez pas assez dans
« l'intimité de la forme, écrit-il, vous
« ne la poursuivez pas avec assez d'amour
« et de persévérance dans ses détours et
« dans ses fuites ; la beauté est une
« chose sévère et difficile qui ne se
« laisse pas atteindre ainsi ; il faut
« attendre ses heures, l'épier, la presser

« et l'enlacer étroitement pour la forcer
« à se rendre... »

Balzac, qui eût tant voulu gagner beaucoup d'argent, comme un marchand, un financier ou un auteur dramatique, Balzac ne fut en son âme, en ses goûts et ses habitudes, qu'un artiste et un critique d'art.

Quelques critiques d'art

Oscar Wilde, critique d'art

XVI

OSCAR WILDE, CRITIQUE D'ART

LORSQU'IL mourut — le 30 novembre 1900 à Paris, dans la petite chambre qu'il occupait à l'Hôtel d'Alsace, 13, rue des Beaux-Arts — Oscar Wilde ne se doutait certes point que sur son corps pourrissant s'élèverait, au cimetière du Père-Lachaise, un monument d'imposantes proportions.

Put-il supposer qu'une « lady » enthousiaste et anonyme paierait les frais de cette tombe luxueuse ?

S'il lui était possible de considérer l'œuvre

du sculpteur Jacob Epstein, — cet androgyne ailé, à la tête d'égyptien antique, qui flanque la masse de pierre où s'étale une longue inscription — que penserait Oscar Wilde ? Peut-être hocherait-il la tête à peine, et il approuverait la pensée et l'exécution de Jacob Epstein en disant à nouveau ces paroles que « tout art est à la fois surface et symbole », qu'il ne faut point « chercher sous la surface, ni tenter de pénétrer le symbole », qu'enfin « *c'est le spectateur, et non la vie, que l'Art reflète réellement.* »

Bien des passants, à la vue du tombeau de Wilde, ont dit et diront que c'est là une œuvre immorale. Quelques-uns, incompréhensifs mais qui ont des lettres ou, simplement, de la mémoire, prouveront que Wilde, par sa tombe, continue d'attenter aux mœurs. Ces pédants, ces primaires ou ces indiscrets ne manqueront point de rappeler la *Salomé* que joua Sarah-Bernardt, le procès du marquis de Queensbury, les deux années de « hard labour ».

S'il fallait penser et écrire comme Wilde,

en le transposant sans le trahir, nous nous écrierions : une sculpture n'est pas morale ou immorale, elle est bien ou mal sculptée, c'est tout.

Bien ou mal faite, selon les règles d'éthique et d'esthétique particulières à chacune d'elles, voilà les deux seuls jugements à porter sur les œuvres d'art, selon Wilde. Mais Wilde a trop senti, étudié et compris l'art, pour s'être arrêté promptement après quelques vérités qui sont souvent des paradoxes, ou après des paradoxes qui sont davantage encore des vérités, — car, dit-il, même les choses vraies peuvent être prouvées.

Relire les poèmes d'Oscar Wilde, ses pièces de théâtre, ses romans et ses *Essais de littérature et d'esthétique*, c'est se promener au milieu d'un vaste jardin où, sous les ombrages frais, près des bassins à jets d'eaux, le long des portiques de marbre abritant des statues, on écouterait rêver un artiste et parler un critique d'art. Quelles évocations somptueuses et multiformes ne lance-t-il pas au travers

de notre imaginative, lorsque par exemple, dans le *Portrait de Dorian Gray*, il parle en critique, à la fois sensible et documenté, de la peinture et de la musique, des parfums, des bijoux, des étoffes !

Nulle part, en nul écrit, Oscar Wilde ne se peut retenir de parler de l'Art, de l'œuvre d'art et des artistes. Il se complait aux discussions, il en souffre et il en jouit profondément. Poursuivre et joindre l'artiste, essayer de scruter son âme et de palper son œuvre, pour définir ce qu'est le véritable artiste et à quoi on le reconnaît, voilà quelle course indéfinie se propose Oscar Wilde...

L'artiste n'a souci que de la beauté du style et de la beauté de l'exécution ; pour lui, le sujet choisi compte peu ou ne compte pas... Un artiste évolue dans un cercle de chefs-d'œuvre dont le premier n'est pas moins parfait que le dernier... Un artiste n'est point un fait isolé : il est la résultante d'un certain milieu ; il est aussi impossible qu'il naisse dans une nation dépourvue de tout sentiment de

la beauté, qu'il est impossible qu'une figue croisse sur une épine blanche, ou qu'une rose s'épanouisse sur un chardon...

Oscar Wilde ne croit pas qu'un artiste puisse se former à l'École, car « *l'art n'est pas chose à enseigner dans des Académies. Ce qui fait l'artiste, c'est ce qu'il regarde, non ce qu'il écoute. Les rues, voilà les véritables écoles.* »

Si de tels propos ont déjà de quoi réjouir nos artistes d'aujourd'hui, quelle bouffée de sain et utile orgueil ne leur fera pas monter à la tête ces deux autres phrases-boutades de Wilde. Celle-ci : « *Les opinions des gens âgés en matière d'art sont, bien entendu, dépourvues de toute valeur* ». Et cette autre : « *Les instincts artistiques des jeunes gens sont invariablement fascinants.* »

S'il arrive à nos peintres et sculpteurs de déplacer les lignes et de déformer les volumes, ils trouveront pour leur défense cette pensée dont la justesse ne peut surprendre : « Un objet naturel devient de beaucoup plus charmant s'il nous

« rappelle un objet de l'art ; mais un
« objet artistique ne gagne aucune beauté
« réelle à nous donner l'idée d'un objet
« naturel. »

Si, dans l'endroit où il repose, Oscar Wilde pouvait voir, auprès des jeunes arbres qui frôlent la pierre funéraire de la caresse de leurs branches et de la musique jouée par le vent dans les feuilles, s'il pouvait voir sa tombe monumentale, Wilde murmurerait peut-être ce qu'il écrit dans ses « Essais » : *La fonction de l'artiste est d'inventer et non d'enregistrer.*

Puis, avant de retourner au silence des ombres sages, il penserait à tous ces artistes qui tentent de traduire l'expression intime, l'expression profonde des êtres et des choses, et il leur dirait cette haute, magnifique et fécondante parole : *Le plaisir supérieur en art est de donner la réalité au non-existant.*

XVII

UN LIVRE SUR FRAGONARD

TOUTE une vie d'amour et un débordant amour de la vie, voilà ce que contient, ce que voulut, et ce que Jean-Honoré Fragonard exprima avec une force profonde, l'âme de l'homme et l'âme de l'artiste.

Par sa sensualité libre et franche, dénuée de sous-entendus et d'équivoques, par sa naturelle et saine passion pour la nature, la femme, la beauté vivante, Fragonard rejoint les conceptions d'art modernes.

Si, dans toute œuvre d'art bien équilibrée, la forme suit nécessairement le fond, il apparaît que Fragonard ait souvent une technique libérée des formules; il se trouve qu'il use d'une harmonieuse synthèse; il s'en déduit — pour peu qu'on y réfléchisse — qu'il relève à la fois de l'impression, de la construction et du sens décoratif.

Sans doute, le savoureux ouvrage, que M. Georges Grappé publia sur la vie de Fragonard, ne nous oblige point à une telle conclusion; peut-être l'indication n'en est-elle pas flagrante, toutefois, elle semble bien surgir de cette merveilleuse histoire; elle s'échappe des pages spirituelles de cette biographie attachante comme un roman, précieuse aussi comme un document incontestable, — document deux fois précieux, puisqu'il puise aux meilleures sources, puisqu'il évite la gravité pédante, l'ennui et la lourdeur.

Un livre de style alerte et fleurant bon le travail enthousiaste, un livre qui semble recéler des propos malicieux, des sourires

de femmes et des brises légères sur les fleurs odorantes d'un jardin à la française, un tel livre était bien celui qu'il fallait pour nous raconter la vie d'un Fragonard.

... A Grasse, par la fenêtre ouverte sur la campagne gorgée des parfums d'Avril, le doux soleil de Provence entre dans la chambre, jusqu'au berceau du nouveau-né. Sur le berceau, se penche, attentive, émue, joyeuse, une mère dont l'adoration spontanée ne faiblira jamais... La destinée ne voudra pas mentir au petit Jean-Honoré ; elle a mis à côté de lui, avec la caresse du printemps et le sourire d'une mère, un avenir qui, bientôt, resplendira.

La mère du petit provençal sera le premier artisan de ces magnifiques demains. D'abord, elle lui fait aimer sa ville natale. La sensibilité ardente de l'enfant s'imprègne du charme de Grasse, de l'attrait de ces parterres fleuris qui, autour des dernières maisons, étalent les rose-raies « comme une ceinture de courtisane amoureuse nonchalamment dénouée,

— toutes les roseraies, innombrables, capricieuses, tout un horizon de corolles, un éblouissement de pétales nacrés, ivoirins, pourpres, dorés, — tout un Eden ».

La joie de la couleur et le désir d'en créer soi-même, sont obscurément, mais certainement, nés en Fragonard vers sa quinzième année, alors qu'il musait à travers les vergers, les buissons et les champs de roses de Grasse.

C'est avec raison que M. Georges Grappe avance que la Rose sera une hantise chez Fragonard, lorsqu'il peindra sa suite des « Amours », et quelques autres toiles comme le *Verrou*, l'*Escalade*, le *Sacrifice de la rose*, l'*Invocation à l'amour*. Quand il aura, avec ses parents, quitté Grasse pour Paris, Fragonard sera possédé à jamais, non pas tant par la rose elle-même, que par la fête lumineuse allumée en lui devant les fleurs provençales.

Petit clerc, ou plutôt saute-ruisseau, chez un notaire du Châtelet, le jeune Fragonard se distrait des fastidieuses copies d'actes en dessinant de mémoire

les personnages et les coins de rues qui l'ont intéressé ou amusé pendant ses courses à travers Paris. Le notaire le surprend ; Mme Fragonard est prévenue, et alors... le tabellion clairvoyant et la mère affectueuse décident qu'il faut placer chez un peintre l'incorrigible dessinateur. Bientôt c'est une première visite au maître Boucher, à son atelier de la rue Grenelle-Saint-Honoré, c'est l'entrée dans l'atelier de Chardin ; puis, voici les conseils de Boucher, le travail sous la direction du célèbre peintre ; enfin, la décision de Boucher qui dit à son élève : « Tu vas concourir pour le prix de Rome. »

A vingt ans, le 26 août 1752, Fragonard reçoit le grand prix avec *Jéroboam sacrifiant aux idoles*. Ce n'est pas un chef-d'œuvre ; mais c'est un premier succès. Et voici le départ pour l'Italie, reine des arts. Le jeune homme, qui dévoile son exaltation à Boucher, reçoit en retour cette simple réplique : « Michel Ange !... Raphaël !... si tu prends ces gens-là au sérieux, tu es un garçon f... ! »

Nanti de cette boutade-viatique, Fragonard trouve à Rome les sculpteurs Allegrain, Pajou, l'architecte Chalgrin, les peintres Moreau, Greuze, Hubert Robert. Avec eux il jouit du ciel bleu de la Ville Eternelle, du beau décor du Tibre et des Sept Collines, de la majesté des ruines romaines ; mais les conseils de Natoire, le directeur de l'École de Rome, mais « l'énergie de Michel Ange », ni les « Beautés de Raphaël », pas plus que les vibrantes toiles du Corrège, rien de tout cet enseignement ne retient tout à fait le jeune élève.

Ce qui prend surtout Fragonard, c'est la vie qui passe, ce sont les paysages qui se succèdent, c'est un coin de parc, une colonnade en ruines, ce sont les gens dans la rue ou dans la campagne. Il regarde, il note, il dessine, il met son instinct au-dessus de toutes les leçons ; il croque avec une abondance qui n'a d'égale que sa verve ; et « le génie de l'artiste, celui qui va bientôt se révéler, commence à apparaître dans l'audace

avec laquelle il se joue des techniques et des procédés. »

A la fin de 1761, il est de retour à Paris. Il aura beau peindre *Coresus se sacrifiant pour sauver Callirhoé*, — ce qui le fait recevoir à l'Académie et gagner un logement au Louvre, lui vaut de voir sa toile achetée par le roi et exécutée en tapisserie aux Gobelins, — malgré ces succès officiels, Fragonard ne veut pas donner, pour plaire aux pontifes, dans les casques, les péplums, les glaives et toute la bimbelerie froide d'une antiquité morte.

Fragonard aime la vie ; il l'a étudiée, cette vie ardente et belle, de plus près que les musées tristes et figés ; il est moderne avant tout, il veut pénétrer son époque, il veut en peindre les émois, les goûts et les modes. Et, tandis que ces messieurs d'Académie qualifient de « sublime » son *Corésus*, Fragonard chérit au fond de son cœur ce tableautin, qu'un amateur lui a commandé : *L'absence des père et mère mise à profit !*

Cependant, une occasion inattendue va apporter à Fragonard la commande d'une toile qui consacra la réputation de l'artiste comme peintre galant. Le baron de Saint-Julien avait décrit au peintre Doyen le sujet d'un tableau qu'il désirait ; Doyen se récusa et adressa ce seigneur à Fragonard. C'est alors que *Les hasards heureux de l'escarpolette*, du jour au lendemain, font de leur auteur le peintre à la mode.

La mode le porte ; elle ne l'emporte pas. Combien d'autres auraient forcé leur talent ! Fragonard garde la juste mesure, et M. Georges Grappe peut écrire : «... Pour lui, les sous-entendus n'existent pas : ils s'arrêtent aux limites de l'esprit, et il est doué de façon trop noble pour jamais en franchir les bornes. »

Les tableaux de Fragonard décrivent non le libertinage — comme certaines hypocrisies le chuchotent — mais ils chantent l'amour, l'ivresse sacrée, la sincérité grave et presque solennelle de tout ce qui fait l'enchantement devant la Nature et l'élan magnifique des êtres

jeunes, voluptueusement attirés les uns vers les autres.

Que Fragonard soit l'amant de la Guimard, qu'il peigne pour le compte de Mme du Barry, qu'il voyage en Italie avec sa femme, qu'il travaille à Grasse pendant la Révolution, qu'il soit le professeur, l'ami et peut-être l'amant de sa propre belle-sœur, qu'il succombe subitement à la terrasse du café Véry, c'est toujours l'amour qui est son maître tout-puissant.

Qu'importe si les vieillards, les malades, les vicieux et les impuissants ne comprennent pas ! Fragonard crée de la beauté. Et qu'est-ce que la Beauté, sinon les multiples formes de l'Amour ?

Ensembles d'art

Cent soixante « Rénior »

XVIII

CENT SOIXANTE « RENOIR »

IL ne faut jamais médire du Hasard : il a parfois quelque chose de divin dans ses buts cachés, dans ses lointains bienfaits.

Lorsque le grand industriel Maurice Gangnat se retira des affaires, ce ne fut ni pour mener la vie brillante, mais vide, des mondains et des snobs, ni pour se payer basement des jouissances de parvenu.

A l'intelligente instigation de sa femme,

il résolut de trouver dans les arts la plus belle, la plus pure et la plus pleine des joies. Il commença de hanter les musées ; il passait des jours entiers au Musée du Louvre, il visitait les Salons et, surtout, les galeries et les collections particulières. Rapidement, son goût fin et mesuré le mena de préférence là où les œuvres d'art vivant se pouvaient offrir à sa vue et à sa délectation.

Un jour, en 1905, M. Maurice Gangnat se trouvait chez Paul Gallimard ; la conversation s'échauffa sur les maîtres impressionnistes et principalement sur Renoir ; tant, que Paul Gallimard promit à M. Gangnat de le mettre en relation avec le grand artiste.

Bientôt, c'est une première visite à Renoir, qui, depuis 1900, est installé dans le Midi, à Cagnes. Cette fois-là, l'amateur enthousiaste rapporte chez lui douze toiles. Peu à peu se créent alors de véritables liens de sympathie, puis d'amitié. Il ne se passe plus d'année où Renoir ne laisse à M. Maurice Gangnat six, huit, et jusqu'à

dix toiles, choisies parmi le travail des douze derniers mois. Seulement, au bout de cinq ans, Renoir dit subitement à son acheteur, d'un ton mi-sérieux, mi-souriant, mais amicalement résolu :

— « Mon cher, je ne veux plus vous vendre une seule toile ! Non, non, c'est fini ; vous avez trop de toiles de moi ! Ça doit être affreux, chez vous, un tel amas ! Le même peintre, sur tous les murs d'un même appartement ! »

— « Venez les voir », se contenta de répliquer M. Gangnat.

En sortant de chez le collectionneur, son ami Renoir était vaincu : la présentation irréprochable de chacune de ses nombreuses toiles le fit revenir sur sa boutade et sa menace.

La collection Gangnat continua de s'enrichir de nouvelles œuvres de Renoir, — jusqu'à la fin.

Dans toutes les pièces du vaste appartement de l'Avenue Friedland, je viens de voir « l'amas » dont parla Renoir...

C'est une féerie de la couleur, une

magnificence de lumière, une splendeur d'art. Il y a là cent-soixante Renoir et quatre Cézanne. Les toiles, encadrées, groupées, entourées, mises en valeur avec une rare sûreté de logique, de goût et d'œil, font inéluctablement penser que bien des collectionneurs, bien des directeurs de nos musées, voire bien des artistes, prendraient ici une claire et utile leçon.

Ah ! qu'ils aient été en foule à l'exposition, à la vente de cette richesse française qui se dispersa, de cette richesse, si pure et si sensuelle à la fois, où Renoir, variant à l'infini les rouges, les roses et les ocres, apparut non pas comme un impressionniste — il avait horreur de ce mot et se disait descendant direct du XVIII^e siècle — mais seulement, humblement, comme un peintre, comme un peintre affolé de couleur sous la blondeur du jour provençal !

Sans doute peut-on ne point oublier que Renoir, à la fin de sa vie, torturé par la goutte, se faisait attacher le pin-

ceau à la main et au poignet affreusement tordu et inutilisable. Sans doute, on pense à son martyr et à son courage. Lui, ne pensait qu'à la joie de peindre, et il ne cessait de répéter à ceux qui venaient le voir :

« Si je n'avais pas vécu au delà de soixante-dix ans je n'existerais pas ! »

C'est encore une boutade ; mais il la faut retenir, avec une différence d'une dizaine d'années, car la période des Renoir d'après 1900 est peut-être celle qui comptera le plus. C'est celle qui, par l'opulente plénitude du métier, la matière employée allant du fluide léger aux volumes exactement épanouis, gagnera avec le temps une vigueur et un velouté incomparables.

Dans le grand salon de Mme Gangnat, voici, à côté du *Portrait de Mlle Bérard* (1887), de la *Femme dans l'herbe* (1895) du *Bois de la Chaise à Noirmoutiers* avec ses ombres violettes, voici *La Femme au bouquet* (1917) d'une belle modulation du fond et où Renoir s'est amusé à noter la

comparaison d'une fleur artificielle dans les cheveux de la femme et des fleurs naturelles qui surgissent d'un vase.

En me retournant j'aperçois un Cézanne sans pareil ; c'est *Le Grand Pin*, une toile d'importante dimension, où les fonds sont étonnamment dans l'air, où la cadence colorée est intensément ressentie et exprimée, où l'atmosphère et le soleil semblent faire respirer tout ce paysage antique d'Aix aimé, compris et résumé.

D'un côté, est accroché *Le Canet*, paysage de Renoir qui a, de l'autre côté, pour balancement, les *Bords de l'Oise* de Cézanne. Tout à l'heure nous verrons deux autres Cézanne, une toile de la montagne d'Aix, *La Sainte Victoire*, et une aquarelle, *Géranium grimpant*, celle-ci d'une précision et d'un fini si voulus, si entêtés qu'on pense au mal que Cézanne dut se donner là volontairement.

Tout à l'heure encore, nous verrons, dans un couloir, un Vuillard, *Intérieur*, aux détails profondément sensibles ; mais ce sera tout, notre admirative attention

ne sera plus requise que par les seuls Renoir. Ils règnent en maître, partout, jusque même dans une bibliothèque par de petites études adossées à des livres...

Je passe devant *La Liseuse* (1909); *La Poste à Cagnes* (1908); *Coco* (1905), charmant portrait de bébé, qui, copie de Renoir par Renoir, décrit toute l'âme neuve et fraîche de l'enfant.

Dans un petit salon où les tentures, les meubles et les objets forment une harmonie très XVIII^e, Renoir apparaît comme un Watteau, avec un *Nu assis*, d'une grâce moelleuse et délicate; il apparaît comme un Fragonard avec cet autre *Coco* — appelé, d'ailleurs par Renoir même, *Coco Frago* —; il apparaît aussi comme un marquis d'autrefois féru d'antique, avec *L'Ode aux Fleurs* inspirée d'Anacréon. Et ce sont des *Fleurs* si vivantes, si humides de sève et de rosée! Et ce sont des nus si généralisés, si symboliques, si « femmes de Renoir »! Des nus (1905 à 1912) qui ne versent jamais dans le libertinage ni l'équivoque. Combien, ici, l'art

de Renoir se montre ce qu'il est, en vérité, picturalement sensuel, clair et harmonieux, enivré de beauté saine !

Dans la salle à manger, voici les deux grands panneaux décoratifs des danseuses : *La Danseuse au tambourin*, *La Danseuse aux castagnettes*, voici *Les Femmes aux chapeaux*, et voici une œuvre capitale : *La Baigneuse blessée*. Pour cette dernière toile, primitivement simple *Baigneuse*, Renoir, qui ne signait une peinture que lorsqu'elle était vendue, la jugea incomplète ; il la regarda longuement, puis soudain, inspiré, il s'empara de son pinceau et de sa palette : il mit la tache rouge, couleur de sang, et signa. *La Baigneuse blessée* était réalisée.

Dans un petit boudoir, à côté de *La Femme en robe rose*, de *La Paysanne s'essuyant le pied*, de *La petite Maria lisant*, s'offrent des paysages : *La Poudrerie de La Rochelle* (1875), deux transcriptions du Midi (1909), *La Promenade au bord de la mer* (1910). Et tout à l'heure, quand j'aborderai ces autres toiles où

éclatent, pleines d'une poésie secrète et pénétrante, la vie des arbres, la vie des ciels vibrants et des palpitantes atmosphères, la vie du soleil et des ombres mobiles — telles : *La Ferme des Colettes* (1908), *Le Grand Arbre* (1909), *Femme et chien dans un paysage* (1917), *Le Jardin des roses*, *Jeune fille dans les vignes*, — telle aussi cette petite toile, copie si fervente, si pieuse et si enthousiaste, de Corot — alors, je me prendrai à penser que, peut-être, Renoir n'a pas encore la place qu'il mérite parmi les plus grands paysagistes. Nul n'a su comme lui, en restant soi-même, varier son métier selon l'heure, la lumière, le motif, la vision passagère, l'émotion fugace; nul n'a su être toujours « un » en étant si « divers », toujours peintre de cette blonde Provence génialement captée parce que surabondamment aimée.

L'amour ! voilà le secret de l'art. L'amour de la couleur, voilà le vrai secret de l'art de Renoir, un amour qu'on pourrait croire sans frein, sans borne, un amour-

passion qui transfigure tout ce qu'il prend pour prétexte à peindre. Regardez les natures mortes de Renoir ! Il y en a ici plus de vingt sans doute, elles sont d'une saveur sans pareille, d'un étourdissant lyrisme : étoffes, objets, fruits ; en elles semblent se cacher on ne sait quelle âme inattendue, dont la présence tient du prodige.

... Maintenant, hier, dans le grand salon, au milieu des Renoir, et devant le grand paysage de Cézanne, M^{me} Gangnat me montrait les maquettes du catalogue de la vente prochaine.

Cent-soixante Renoir !... Catalogue, œuvre d'art lui-même, le catalogue m'apparaît — me mettant à la place de l'amateur dont la collection va se disperser — comme le chant du cygne d'une longue et fidèle tendresse... Je donne un dernier regard aux tableaux accrochés ici, en cet appartement de goût si mesuré et si élevé ; je les regarde, et une joie immense avec une immense mélancolie s'emparent de moi sans que je puisse résister...

La fleur du Musée de l'Opéra

XIX

LA FLEUR DU MUSEE DE L'OPERA

LE document est toujours une manière de photographie de la vie. Mais la photographie, qui fige la vie, exclut la main de l'artiste ; elle copie servilement ; elle n'a pas à traduire l'émotion, elle n'a pas à suggérer le monde d'idées et de rapports qui surgissent d'une œuvre créée par un véritable artiste.

Le Musée de l'Opéra ne contient pas seulement d'intéressants documents sur l'histoire du théâtre, de la musique et des musiciens, sur les chanteurs et les

danseuses; il offre quelques œuvres d'art qui valent qu'on se dérange pour les aller voir et admirer.

Si les expositions temporaires, qu'organise l'administrateur du Musée et de la Bibliothèque, M. Charles Bouvet, enlèvent, fort heureusement, aux coins sombres et empoussiérés des archives, des trésors inconnus montrés partie par partie, — le Musée, tel qu'il est maintenant constitué, montre, lui, de façon permanente, au milieu de ses souvenirs et documents multiples, des œuvres de peinture et de sculpture signées de maîtres incontestés, œuvres émouvantes par leur beauté de vie et par la profondeur de leur expression.

C'est, d'abord, un *Portrait de Richard Wagner* peint par Renoir. Il est daté 1893. Le visage est tout baigné de lumière; l'ensemble des coloris est d'une finesse qui semble vibrer en infinies modulations dans une atmosphère fluide. Le front est tout chargé de pensées; mais, le regard... Ah! ce regard! étrangement « présent » et vers qui tout nous ramène, est d'une

vivacité sans pareille ; il enferme, derrière les yeux à la fois pleins d'acuité et de douceur, une vie intense, palpitante et lourde d'enfantement. C'est une petite toile ; mais, c'est une œuvre claire, lumineuse et fraîche comme la jeunesse, — c'est cependant un portrait de vieillard, un portrait où l'âme affleure : on ne voit pas la vieillesse, on est pris par l'âme rendue sensible, l'âme *qui n'a pas d'âge*.

Ensuite, voici deux bustes qui, dans leurs mérites différents, n'en demeurent pas moins chacun une grande œuvre : *Le Portrait d'Anatole France*, par Bourdelle, et le *Portrait de la danseuse Eugénie Fiocre*, par Carpeaux.

Cette Eugénie Fiocre était d'une éblouissante beauté, un visage charmant sur un corps aux lignes pures ; elle fut, avec la Païva, l'un des deux modèles pour la principale figure du groupe de *La Danse* qui décore la façade de l'Opéra. Carpeaux, dans son buste d'Eugénie Fiocre, a mis toute la grâce orgueilleuse, toute la joie triomphante d'un sourire de jolie femme.

Il y a là, écrit simplement, en un marbre où la description ne va jamais jusqu'au détail inutile, il y a la malice et l'esprit, il y a aussi le sentiment et le rêve, comme s'y trouve encore une sorte de port de tête qui fait penser à la danseuse lorsqu'elle entre sur le « plateau », droite, souple, prête à suivre la musique de ses pas compliqués, sûrs et légers...

Voir, après le buste de Carpeaux, voir le buste de Bourdelle, c'est passer d'une extériorisation, par le sourire le plus expressif, à un repliement sur soi, par réflexion philosophique. L'*Anatole France*, de Bourdelle, avec ses plans nerveux et si parfaitement orientés, avec ses volumes et ses masses synthétiquement traités, avec le drapé autour du cou laissant libre jeu aux lumières et aux ombres, est non seulement une œuvre de réussite technique, mais encore un portrait d'une psychologie profonde, d'une saisissante vérité, — cette vérité intime que seul un petit nombre de grands artistes arrive à saisir toute entière, à capter et à traduire.

Si Bourdelle parvient à blondir, à *colorer* ses marbres ou ses pierres avec une intensité due à la justesse de ses profils et à la maîtrise de sa transposition des volumes, à son tour Delacroix nous apparaît, dans ce Musée de l'Opéra, avec toute la magie de son éclat coloré. Et cependant, il n'y a, de lui, devant nos yeux, qu'un dessin à la sépia : *Le danseur Simon, dans « Le Diable amoureux »*. Ici, rien que du noir, du gris, du blanc. Mais ces blancs, ces gris et ces noirs sont d'un si plein équilibre et d'une modulation si savante, leurs valeurs sont si parfaites, que l'œil, à les admirer, éprouve l'illusion merveilleuse de la couleur. Quelle leçon pour ces peintres d'aujourd'hui qui, parce qu'ils emploient des couleurs, croient naïvement être des coloristes !

Combien, au surplus, se croient dessinateurs qui ne sont que des « copieurs de contours » ! Le dessin n'existe pas ; il n'y a que la personnalité, l'âme même d'un artiste. Quelles différences, par exemple, entre un dessin de Rembrandt et

un dessin de M. Ingres, entre un dessin de Delacroix et un dessin de Boucher ! Ils trahissent, certes, tous quatre, la vérité photographique ; mais, ils créent une vérité à eux qui nous sert le plus divin des mensonges, puisqu'il suscite inmanquablement notre émotion.

Non loin de la sépia de Delacroix, voici plusieurs *Costumes d'Opéra* dessinés par Boucher. Ce sont des traits à la plume d'un primesaut et d'une plénitude qui sont tout l'esprit délicat, toute la grâce charmante du XVIII^e siècle. Croquis rapides, jugés sans valeur peut-être par l'artiste, ces dessins de Boucher décèlent un abandon, une virtuosité, un caractère, qui retiennent et ravissent.

Boucher et Delacroix, Bourdelle et Carpeaux, Renoir ! voilà qui doit être l'orgueil du Musée de l'Opéra.

Si M. Charles Bouvet a su faire aux œuvres de ces maîtres une place digne d'eux, s'il était nécessaire d'attirer sur eux l'attention des artistes et des amateurs, il ne faut point oublier, qu'autour d'elles,

plusieurs œuvres notables encore requièrent notre jugement. Ce sont : un petit *Portrait du danseur Nocart*, par Boilly ; deux études sur nature de *L'incendie de l'Opéra du 8 juin 1781*, par Hubert Robert ; deux sanguines de *Costumes de Ballet XVII^e siècle*, par J. Bérain ; un magnifique portrait, *Le Joueur de cornet*, par F. Duvernoy.

Enfin, il faut s'arrêter devant un *Portrait de Mazurier*, dont l'auteur est inconnu. Ce Mazurier était compositeur et secrétaire de l'Opéra ; l'artiste qui l'a peint a mis dans sa toile une très visible et très savoureuse sensualité de peintre ; le portrait évoque avec force l'époque de 1830 ; il a un style et une harmonie qui mériteraient mieux peut-être qu'une place à contre-jour. Si c'est là une mince critique, disons que, par ailleurs, le Musée de l'Opéra ne saurait s'en attirer d'autres, et que grâces doivent lui être rendues pour les belles œuvres qu'un administrateur avisé et homme de goût a, pour nous, ressuscitées.

XXX

TRENTE ANS D'ART INDÉPENDANT

Trente ans d'art indépendant

Le mouvement de l'art indépendant en France a été marqué par une série de révolutions esthétiques et sociales. Depuis les années 1880, les artistes ont cherché à se libérer des contraintes académiques et à exprimer leur vision personnelle du monde. Cette quête a conduit à l'émergence de courants tels que le Symbolisme, le Fauvisme et le Cubisme, qui ont profondément influencé l'art moderne. L'indépendance n'était pas seulement une question de style, mais aussi de statut social et de reconnaissance critique. Les artistes ont dû lutter pour leur place dans une société qui leur était souvent hostile. Malgré ces obstacles, ils ont persisté, créant une œuvre riche et diversifiée qui a enrichi le patrimoine culturel de notre pays.

LE MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE

XX

TRENTE ANS D'ART INDEPENDANT

(1884-1914)

TRENTE ans de peinture indépendante, 1884-1914, voilà le bel et attractif ensemble qu'offrit, au Grand-Palais, l'exposition rétrospective organisée par le Salon des Artistes Indépendants en avril 1926. Ce fut une importante manifestation d'art, la plus importante, peut-être, qui fut tentée jusque-là. Son souvenir en doit demeurer.

Ils sont loin, maintenant, les débuts

timides, pleins de difficultés, de lutte et aussi de doute en un avenir de victoire ! Ils sont loin les baraquements du Cours-la-Reine, du Quai d'Orsay ou du Champ-de-Mars ! Ils sont loin, enfin, les rires ironiques ou méprisants, les rires incompréhensifs qui bafouaient la peinture des premiers « Indépendants » !

Aujourd'hui, la victoire est venue ; et voici, sorte d'apothéose de l'art indépendant contemporain, voici les œuvres dont on souriait hier, et qui, aujourd'hui, ont forcé l'attention, ont touché l'intérêt ou la curiosité, ont atteint et gagné souvent l'admiration et le respect.

La rétrospective des œuvres d'artistes indépendants est la plus magnifique réponse aux détracteurs de l'art moderne, art créateur, art vivant, de cet art « qui avait quelques chose à dire », et qui l'a dit, simplement, profondément, comme il le ressentait.

Nos artistes d'aujourd'hui continuent la bataille engagée par leurs aînés ; à leur tour, loin des formules, loin de l'École

stérile, ils travaillent, ils cherchent ; ils réalisent, certes, dans la libre étude aux Musées et devant la Nature, mais surtout dans l'observation de cette vie quotidienne aux aspects nouveaux, à l'esprit et à l'âme complètement renouvelés. Ils travaillent, ils exposent le résultat de leurs efforts, et je crois que les grands aînés peuvent s'enorgueillir de leurs successeurs, tout comme les jeunes artistes sont fiers de voir figurer, non loin de leurs propres œuvres, les toiles de Cézanne, de Seurat, de Toulouse Lautrec, de Van Gogh, de Henri Rousseau, de Modigliani.

Admirons avec eux, et admirons les Odilon Redon, les Maufra, les Milcendeau. Disons tous nos regrets des beaux peintres morts hier, et prenons la joie émue de contempler ici leurs œuvres : Steinlen, Willette et Vallotton.

Mais la liste est longue des disparus de mérite, des « Indépendants » dont la *Société des Artistes Indépendants* a voulu s'honorer. Voici Borgeaud, Mme Agutte, Lucie Cousturier, Edmond Cross, Paul

Ranson, Daniel Dourouze, Dorignac, Rivaud, Charles Dulac, Duchamp-Villon, d'autres encore...

Les noms, déjà, évoquent des œuvres qui demeurent ; et les œuvres, sujets à méditation, nous font aimer malgré tout notre époque tourmentée qui a pu, dans les souffrances de l'enfantement, donner à l'histoire de l'art autant de talents divers, solides et vivaces, générateurs de beauté... La méthode adoptée pour le classement des œuvres fut l'ordre d'ancienneté, c'est-à-dire l'ordre chronologique, par date d'entrée à la Société des Artistes Indépendants. Cela ne laissa pas d'éloigner les unes des autres les toiles d'artistes de mêmes tendances ; mais, tel qu'il se présenta, ce magistral Salon a offert une curieuse et intéressante vue de toutes les théories d'art indépendant appliquées depuis l'impressionnisme jusqu'à nos jours, en passant par Cézanne, par les post et néo-impressionnistes, par les néo-traditionnistes que Maurice Denis a nommés dans son livre *Théories*, par Henri Rousseau, par

ceux qu'on a appelé les « fauves », par les cubistes et les futuristes, puis enfin par les synthétistes, constructivistes et autres « istes » qui servent à étiqueter tant de talents riches et originaux.

Les deux premières salles contiennent des œuvres toutes tributaires de l'impressionnisme. Nous y trouvons les fins paysages de Daniel Dourouze, les marines de Henri Moret. Après Gustave Loiseau, consciencieux sans grande âme, et après Paul Ranson dont le meilleur titre de gloire est d'avoir fondé l'Académie montparnassienne qui porte son nom, voici Alfred Le Petit qui, avec le *Singe Malade* et une *Cour intérieure de Maison populaire*, fait que nous nous attardons non sans plaisir devant son important panneau. Deux pointillistes précurseurs, Ludovic Vallée et Hippolyte Petitjean, nous donnent, le premier, de très sensibles descriptions de Paris, comme la *Musique au Parc Montsouris* et le *Jardin du vieux Bullier*, — le second, des *Baigneuses* et des portraits d'un bel éclat mais d'une

émotion presque nulle. Nous verrons encore ici Bénoni-Auran et Lucien Ott.

La salle 3 nous offre les œuvres d'artistes qui comptent par leur influence et leur succès. C'est d'abord Pierre Bonnard, ici assez sombre, mais observateur toujours subtil des valeurs et des rapports colorés ; c'est d'Espagnat, dont cette rétrospective, malgré un *Nu de dos* fort agréable, ne montre pas une œuvre aussi pleine d'attraits que cette toile, *La Baigneuse et son amie*, qui fut exposée à la Galerie Druet ; c'est Sérusier, chantre inchangé de la mystique Bretagne ; c'est encore Maurice Denis, au talent si souple et si varié, dont il faut surtout voir le *Portrait de Cézanne* et *Le Matin de Pâques* qui figura au Salon des Indépendants de 1892. Quatre toiles de K. X. Roussel nous disent toute la vigueur colorée, toute la subtilité de l'œil, toute la pensée lyrique de ce sensible artiste.

Vous trouverez encore dans cette salle : Albert André, impressionniste sans grand

souffle ; Louis Paviot, bon évocateur de lumière blonde et chaude ; Paul Briaudeau, dont il faut citer les toiles aux taches bien organisées, et surtout le *Bal Masqué* qui est une esquisse colorée extrêmement savoureuse ; Jean Peské, en qui l'amour des arbres a mis une personnalité sûre et puissante.

La salle 4 est d'un ensemble bien cohérent, sauf le panneau de Deltombe qui, excellent en soi, eût été ici mieux tenu, par exemple, par Seurat que nous ne trouverons que plus tard ! Seurat, ici, aurait complété la leçon que peuvent donner les toiles accolées des néo-impresionnistes. Voici donc Paul Signac ; ses toiles anciennes, notamment celles de 1892 et 1899, semblent avoir singulièrement baissé de ton. Faudrait-il penser que la technique néo-impresionniste, qui tend à donner à la peinture le maximum d'éclat, ne résiste pas au temps ?... A côté de Signac, voici Maximilien Luce, sobre et consciencieux ; Charles Angrand, dont la facture volontaire s'est toujours

attachée, et avec bonheur, à la traduction enamourée des joies rustiques ; Claude Shuffenecker, dont les toiles anciennes ont une si intéressante parenté avec la dernière toile de 1917 exposée ici. Claude Shuffenecker — que j'ai connu autrefois professeur de dessin dans un lycée de Paris — mériterait certes une notoriété qu'il a eu tort peut-être de ne point chercher à grandir. Louis Valtat, impressionniste quelque peu désordonné, montre le résultat de son effort, assez heureux depuis une vingtaine d'années...

L'opinion de Guillaume Apollinaire sur Henri-Matisse me vient malgré moi à la mémoire, lorsque j'entre dans la salle 5 :
« ... Avec une entière bonne foi, un pur
« souci de se connaître et de se réaliser,
« Henri-Matisse n'a cessé de suivre son
« instinct ; il lui laisse le soin de choisir
« entre les émotions, de juger et de limi-
« ter la fantaisie, et celui de scruter
« profondément la lumière, rien que la
« lumière... » Grand maître du « fau-
visme », Henri Matisse synthétise à fond,

délaisse la perspective linéaire et la perspective colorée pour créer, presque de toutes pièces, l'œuvre d'art selon son jugement et son sentiment, en s'approchant ou en s'éloignant de la nature. Les œuvres d'Henri Matisse exposées ici sont toutes des œuvres anciennes ; et, malgré l'extrême intérêt rétrospectif qu'elles présentent, peut-être cet intérêt eût-il gagné, si quelque toile dernière s'y fut trouvée en témoin.

L'atmosphère exprimée dans sa fluidité, les eaux modulées avec une incroyable finesse, les ciels en rapport exact avec les objets, les paysages et les personnages, une incroyable finesse d'œil et une rare justesse de touche, — voilà bien les qualités qui peuvent résumer l'art synthétiste, lui aussi, d'Albert Marquet. L'essentiel, rien que l'essentiel, mais un choix d'une sûreté sans pareil, et Marquet nous donne alors des toiles comme : *Le port de La Rochelle* (1920), ou *le Port de Hambourg* (1900).

Au surplus, nous verrons avec intérêt dans cette salle le panneau de Charles

Camoin, où les six toiles accrochées nous disent la vigueur des architectures colorées, la richesse de l'aspect, mais l'expression sans grande profondeur. Jean Puy, qui, dans les collections d'amateurs, tient une place importante, mériterait sans doute une renommée plus grande et plus répandue; ses paysages, ses nus, ses compositions et ses natures-mortes sont d'une telle ardeur de vie et d'une telle joie de peindre que la sensualité picturale qui s'en dégage nous fait un peu regretter le choix, souvent médiocre, des cinq toiles envoyées à cette Rétrospective...

Regardez le *Nu debout*, *La Femme à la grappe* ou *Les gravures*; comparez-les à *La Terrasse* (1922), et vous verrez que ces toiles de Henri Manguin sont d'une même venue; quoique souvent d'aspects dissemblables, elles ne laissent jamais indifférent.

Dans la salle 6, saluons les œuvres parisiennes du si parisien Igounet de Villers, et profitons-en pour féliciter en lui le secrétaire général du Comité d'organisa-

tion, un des plus ardents promoteurs des « Trente ans d'art indépendant ».

Des fleurs, un voilier, une femme, une vue de ville, — sur tout cela Pierre Laprade répand une grâce claire, fine et délicate ; il module les mouvements divers de son émotion, et il exprime ce qu'il ressent avec une douceur et une profondeur infinies. Pierre Laprade est, certes, un de nos plus grands peintres-poètes.

Rien de plus curieux que cette toile ancienne *La mère de l'artiste*, de Henri Lebasque, d'une facture sage, périmée, mais vivante, placée au milieu des autres œuvres qui, quoique d'époques assez distantes les unes des autres, se tiennent dans des gammes similaires, dans une vision et un esprit de la plus proche parenté. Henri Lebasque demeure un de nos plus chaleureux impressionnistes ; il sait donner, avec un art intelligent et spirituel, le frisson vital à ses parcs fleuris, à ses terrasses au bord de la mer, à ses jeunes femmes tout sourire, jeunesse, eurythmie de formes et d'attitudes.

Dans la salle suivante, six toiles d'Armand Guillaumin.

Guillaumin fut parmi ceux qui créèrent le groupement, à son début, de l'impressionnisme. De ce début, Guillaumin est seul ici avec Cézanne ; nous pourrions ajouter avec Claude Monet, président d'honneur des *Trente ans d'art indépendant* ; mais, Claude Monet, non sociétaire, n'a point voulu voir figurer ses œuvres.

Si Armand Guillaumin est représenté ici par une toile des *Rochers rouges d'Agay*, par une brume matinale à *Crozant*, par de somptueux *Bords de la Creuse*, nous goûtons toute la douceur et la rutilance de ses paysages de printemps ou d'automne ; mais comme nous regrettons qu'une de ses neiges nuancées, avec tant de charme prenant, ne soit point ici pour compléter tout à fait un ensemble déjà des plus savoureux !

Onze toiles de Félix Vallotton dans leur diversité d'aspect, voire leurs colorations disparates, les unes par rapport aux autres, disent toutes la sensibilité aiguë et la

sensualité profonde de ce bel artiste qui, se livrant difficilement, a pu paraître, à bien des amateurs incompréhensifs, rigide, calme et froid. Félix Vallotton a eu la délicieuse pudeur de ses émois ; mais, comme il est doux de les aimer après les avoir découverts !

De la salle 10 à la salle 13, faisons quelques remarques.

Comme il serait amusant de confronter *la Plage à Trouville*, de Raoul Dufy, avec une toile de Boudin ! Et comme il est curieux de constater que la facture paradoxale des arbres d'un paysage (1908) donne une illusion optique si complète !

Jules Flandrin apparaît un peu sombre, tandis que Mme Marval, avec *L'Etrange Femme* et *A la plage*, est d'une facilité savante, toute fraîcheur, toute grâce et toute jeunesse.

Notons Tristan Klingsor et ses *Environs de Marivaux* ; Henri Déziré, à l'évolution qui va de l'écriture à la synthèse ; Bernard Boutet de Monvel, d'un graphisme presque toujours sec ; Claude Rameau, aux paysa-

ges toujours bien venus dans l'atmosphère et la lumière.

Maurice Asselin a évolué à son avantage, et *Le Lièvre* nous semble bien être la meilleure toile de son envoi rétrospectif. Léon Parent, c'est la sécheresse érigée en dogme. Picart-le-Doux, c'est l'équilibre cherché et trouvé des masses, des volumes et des tons. Carlos Raymond, c'est l'influence impressionniste dans une œuvre originale. Marius Borgeaud, mort l'an dernier, comptera et compte déjà comme un des meilleurs peintres d'intérieur où l'observation, le choix juste et les rapprochements humoristiques, font, d'une œuvre picturale de qualité, une œuvre de documentation vivante.

De la salle 14 à la salle 17, nous trouvons d'abord les toiles de Louis Charlot dont les différentes époques vont d'une écriture un peu molle à une heureuse et solide construction ; Charlot fait penser aux Le Nain sans les faire oublier.

Nous trouvons ensuite l'ensemble d'une bonne tenue d'Alfred Lombard ; celui de

Lucien Mainssieux, auquel on pourrait reprocher de ne nous point montrer d'œuvre postérieure à 1911. La souplesse, l'emploi d'une belle gamme colorée, l'intelligente ordonnance des lumières, voilà quelques qualités d'Henri Ottmann ; ses œuvres anciennes possédaient une vigueur et une solide architecture qui, dans les toiles récentes, s'inclinent un peu trop vers la virtuosité et le joli. Charles Camoin a de l'éclat et de la force ; voir ses deux portraits de femme (1923-1924).

De Eugène Zak, décédé le 15 janvier 1926 bel ensemble de dix toiles qui font regretter la mort prématurée de ce jeune et original artiste.

Avec une excellente entente des plans, deux œuvres d'Alfred Le Petit : *Maternité* et *Le Tueur de cochons* (1924) marquent une évolution à leur plus complet avantage.

La salle 18 réunit quelques-uns des meilleurs parmi les peintres cubistes de la première heure ; c'est là une page d'histoire de l'art que nous donnent les envois

d'Albert Gleizes, Fernand Léger, Marcoussis, Crotti, Severini.

Les salles 19 et 20 contiennent les ensembles de quelques-uns de nos meilleurs peintres d'aujourd'hui. Des œuvres sont là qui comptent certainement parmi les meilleures ou les plus significatives de la peinture contemporaine : un *Sous-bois* de Dunoyer de Segonzac ; une *Femme couchée* et une *Nature morte* de Boussingault ; une curieuse toile ancienne de Marie Laurencin ; l'harmonieuse courbe cohérente et progressive des six toiles de Robert Lotiron ; une *Baigneuse* et une *Maternité* de Jean Marchand ; le célèbre *Boxeur* de Luc-Albert Moreau et sa délicieuse *Femme à la pipe* ; un *Portrait de Duhamel* par Berthold-Mahn.

Voici, au surplus, de très bons paysages d'une émotion concentrée de Félix Denayer ; les touches rapides et la vision post-impressionniste de Ekegardh voisinent avec ses nus modelés en force (1926) ; la *Cueillette des pommes*, par Sonia Léwitska. Des paysages volontaires qui sont du meilleur

équilibre entre la fantaisie et la réalité, entre l'imagination lyrique et l'image de la nature, — c'est tout l'ensemble de Henri de Waroquier.

Dans les salles 21, 22 et 23 notons un excellent *Nu* (1925) par Emile Alder, dont la technique, la composition et l'expression peuvent être pour l'artiste un excellent départ d'œuvres aux recherches similaires. L'évolution d'Antoine Villard, allant des préoccupations d'atmosphère à la construction dans l'ambiance. Trois toiles d'Irène Reno qui déjà font pressentir l'originale traductrice des paysages new-yorkais.

La salle 24 est une salle importante de la jeune peinture ; nous y trouvons Barat-Levraux, avec son *Nu à contre jour* (1921), Maurice de Vlaminck, avec son *Pont de Chatou* (1908) curieusement divisionniste, et sa belle toile (1925), *Maisons dans les champs* où les blancs jouent avec finesse sous un ciel gris d'orage. Emilie Charmy, dont les six toiles résument ici son exposition de la

Galerie Hodebert. Charles Jacquemot, qui, allant de l'impressionnisme au constructivisme, a su grouper les toiles les plus marquantes de son évolution. Pierre Ladureau, dont le *Paysage* (1926) est bien la meilleure œuvre de celles qu'il expose ici, sûre garante d'un talent en pleine marche ascendante. Léopold Lévy, qui, à côté de ses toiles d'écriture ancienne, a mis un harmonieux *Paysage en Provence* (1924).

Dans les salles suivantes nous noterons le panneau de Paul Jacob-Hians, dont les œuvres parfois d'une concision trop volontaire, équilibrent néanmoins avec agrément les masses colorées ; sa *Fontaine* (1923) me paraît supérieure à ses *Baigneuses* (1925).

Dans un retraits de la salle 27 on peut s'étonner de trouver, ainsi à l'écart, le panneau réservé aux toiles de Maurice Utrillo ; peut-être eût-on pu mettre davantage en valeur l'envoi d'un artiste dont les œuvres sont si recherchées et atteignent de si hauts prix. Suzanne Valadon,

toujours dirigée dans le même sens, nous attache surtout par une importante composition de nus.

Enfin, les salles 28 et 29, qui sont les deux dernières de ce Salon, nous mènent devant les envois de Frédéric Deshayes dont il faut surtout retenir *Le Torse* (1925); de André Fraye, dont seules les dernières toiles comptent vraiment dans l'évolution rapide et menée en puissance de son talent; de Léveillé, dont on ne peut plus oublier *l'Autobus qui passe*; de Heuzé; de André Hofer, dont l'écriture cubiste est agréablement lisible et décorative; de Kramstyk avec son intéressant *Nègre flûtiste* et son si vivant *Portrait du sculpteur Hernandez*; de Lewino avec sa *Plage à Boulogne-sur-Mer* 1925, composition bien conduite, souple et pleine.

Jeanne Rij-Rousseau va d'un cubisme intégral à un cubisme personnel, qui vaut par la lisibilité et le martèlement rythmique des masses colorées. Henri Ramey, d'une évolution sans heurt, nous fait revoir son *Garçon à la chemise bleue* (1922);

nous le revoyons avec un plaisir toujours neuf.

Le Ténor Koubitzki chantant (1924) est une toile qui compte dans l'œuvre d'Yves Alix, mais comme nous aurions aimé revoir sa grande toile décorative du *Port Breton* ! Peintre de Doélan, Pierre Bompard nous apparaît tel, avec toute l'âpre poésie des êtres et des choses en ce petit coin de rude Bretagne. André Lhote, que nous avons vu exposer à la Galerie Druet des œuvres d'une sensibilité nouvelle, nous offre ici la saveur de son œuvre rétrospective ; et ce n'est pas sans plaisir que nous revoyons par exemple *Escapes* (1913) et le *Marin à l'accordéon* (1920). André Dignimont donne des dessins d'une expression toujours profonde et vraie. Galanis apparaît sobre, sévère et puissant. Gro-maire, déforme, amplifie, mais suggère avec intensité. Chagall nous emporte vers des régions irréelles. Conrad Kickert donne comme dernier envoi ici *La Dormeuse* (1918) qui est un excellent morceau. Michel Kikoïne déforme volontaire-

ment, et ses transcriptions sont d'une sensualité picturale sincèrement ressentie et exprimée. Laboureur est l'excellent graveur que nous connaissons, et c'est une joie de revoir *Le Café du commerce*, *l'Ile déserte* et *le Cirque*.

L'ensemble présenté par André Favory est du plus haut intérêt ; regrettons seulement que sa libre, fougueuse et magnifique toile *Sous la tonnelle* (1914) n'ait pas pris toute sa valeur comme elle l'aurait prise dans un voisinage mieux équilibré.

Ce n'est pas sans raison, peut-être, que le panneau de fond de la dernière salle de cette rétrospective des « Trente ans d'Art Indépendant » est occupé par l'ensemble rétrospectif d'André Favory. Il est pour nous d'un très clair enseignement ; car il nous montre quel bénéfice la jeune peinture a pu effectivement tirer des théories cubistes, quelle fougue et quel brillant ont pu apporter les jeunes peintres constructivistes à l'art d'hier ; il nous fait penser enfin qu'aujourd'hui ces mêmes

peintres et, avec eux, ceux de la jeune « école de Paris » viennent peu à peu, tout en conservant l'esprit d'art moderne, d'art vivant, à une conception plus traditionnelle... Mais, qui nous dira s'ils auront raison de nous offrir, demain, dans leurs œuvres, moins d'inattendu et moins de recherches agressives, plus de pondération et plus d'agrément réfléchi ?

De quoi donc sera fait le génie pictural à venir ? Car il viendra, ce génie. Tous l'attendent, beaucoup le pressentent. Il aura débuté d'abord, me semble-t-il, par les qualités essentielles de notre art vivant : juste synthèse et suggestions polymorphes, joie de la couleur pour la couleur, c'est-à-dire équilibre architectural des masses colorées dans leurs valeurs par rapport les unes aux autres, et non point par rapport à leurs justesses perspectives et atmosphériques, vérité picturale avant vérité de Nature, vérité d'aspect après vérité profonde.

Il aura ensuite, ce génie, profité des

leçons de l'impressionnisme ; il aura étudié et aimé Manet et Cézanne ; il se sera enthousiasmé devant Courbet, Delacroix et Poussin, et puis... il aura ouvert tout grand ses yeux sur notre vie quotidienne. Un beau jour, il sortira une toile qui surprendra, fera crier les uns et s'exalter les autres, — une toile où la lumière, les plans, les masses, les valeurs, les lignes présenteront un aspect nouveau d'harmonie pleine et d'irrésistible puissance ; — une toile dans laquelle nous sentirons qu'un grand peintre vient de naître ; et cet artiste là ne saura pas encore lui-même qu'il a trouvé tout-à-coup une technique et une esthétique, grâce à son âme de génie.



TABLE DES CHAPITRES

SUR LA PEINTURE

	Pages
I. — La valeur du « sujet ».. .. .	11
II. — La « matière » dans la peinture moderne.	19
III. — Déformation et impuissance ..	29
IV. — A propos de « la lumière ».. ..	39
V. — De l'émotion du peintre	47
VI. — Les peintres devant la vie moderne	55
VII. — L'Ecole de Paris	63
VIII. — Propos sur « Le Salon »	71

SUR D'AUTRES ARTS

IX. — De l'architecture moderne	83
X. — Sur l'art décoratif et sur l'art des jardins	91
XI. — Monnaies et Médailles	105
XII. — Le « biscuit » de Sèvres	113
XIII. — L'affiche moderne	125
XIV. — De la propriété artistique.. ..	133

CRITIQUES D'ART

- XV. — Balzac critique d'art 143
 XVI. — Oscar Wilde, critique d'art 153
 XVII. — Un livre sur Fragonard .. 161

ENSEMBLES D'ART

- XVIII. — Cent soixante « Renoir » 175
 XIX. — La fleur du Musée de l'Opéra .. 187
 XX. — Trente ans d'art indépendant.. 197

CET
OUVRAGE
A ÉTÉ FINI D'IMPRIMER
LE VINGT JANVIER MCMXXVII
PAR L'IMPRIMERIE CHANTENAY
PARIS

VERIFICAT
2017

BIBLIOTECA
CENTRALĂ
UNIVERSITARĂ "CAROL I"
BUCUREȘTI