

Cinquante ans de peinture française

Autor(en): **Bovy, Adrien**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **4 (1909)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-749391>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Das Flüsschen, das von dem einst bedeutenden Antronapass herniederfloss, wurde gestaut und ein prächtiger Bergsee gebildet. In $\frac{3}{4}$ Stunden steigt man jetzt, einem Fusspfad folgend, der sich durch die Trümmer des Bergsturzes windet, am Schatten der Lerchen hinauf zu dem stillen Wasser. Hoch ragen die kahlen Kämme der Berge, die das Antronatal vom Saastal trennen. Hier nehme ich Abschied von der Punta di Saas, der Punta di Turiggia und der Cima di Pozzoli, dem heimtückischen Gipfel, der die Matten von Antrona mit „Erde und Steinen von unsagbarer Grösse“ überschüttete. Ein Bad in dem kühlen Bergsee beschliesst den Tag. Auf dem Rücken schwimmend, sehe ich hinauf zur Cresta di Saas, bis die schrägen Strahlen der sinkenden Sonne mich nicht mehr erreichen und ein kalter Schauer mich mahnt, das Ufer zu gewinnen.

DR K. JABERG



CINQUANTE ANS DE PEINTURE FRANÇAISE

Cet article sera, autant que possible, un essai de définitions.

Impressionnisme, néo-impionnisme, ces mots sont employés chez nous, et en Suisse romande surtout, sans grand discernement. On les applique volontiers à toute peinture nouvelle, donc suspecte. J'ai lu quelque part cette phrase typique: „Deux néo-impionnistes vaudois, MM. Auberjonois et Hugonnet.“ Quelques-unes des études si intéressantes parues ici-même au cours de l'hiver ne sont pas exemptes de ces confusions. Aussi voudrais-je, en marquant les étapes de l'art français depuis un demi-siècle, en rappelant quels furent les désirs et les tendances des générations successives, montrer à quoi correspondent ces mots abstraits, qui en eux-mêmes ne veulent rien dire — pas plus que classicisme ou romantisme —, qui veulent dire ce qu'on leur a fait dire et qui demandent à n'être employés que conformément à l'usage¹⁾.

* * *

¹⁾ Je ne pourrai, bien entendu, que suivre la peinture française dans son développement historique. Je négligerai donc quelques grands artistes,

Refusé à l'Exposition universelle de 1855, Courbet fait construire une baraque à l'avenue Montaigne, y réunit ses toiles et met sur la porte cette enseigne: „Le Réalisme. — Gustave Courbet.“ Ce programme était avant tout l'expression d'un tempérament. Il était aussi conforme aux aspirations de l'époque. L'art subit les mêmes conditions que la pensée. Les esprits sont alors tout éblouis par les progrès rapides de la science. Comme elle, l'art se fait expérimental. Manet, quatre ans plus tard, débute par *l'Enfant aux cerises*; en 1863 il peint *l'Olympia* et le *Déjeuner sur l'herbe*. Et l'année suivante, Zola écrira à Antony Valabrègue: „Je crois qu'il y a dans l'étude de la nature, *telle qu'elle est*, une grande source de poésie; je crois qu'un poète, né avec *un certain tempérament*, pourra dans les siècles futurs trouver des effets nouveaux en s'adressant à des connaissances exactes.“ Certes, au point de vue de l'art, c'est ce certain tempérament qui est tout, et ce ne sont pas les programmes qui importent, mais les hommes. Les programmes ne leur servent que de justification: ils supposent d'habitude un retour à la nature, c'est-à-dire à l'idée nouvelle que ces hommes s'en font. La formule réaliste avait pour elle son opportunité. Cela dit, elle est étroite; au surplus, est-elle bien claire? Peu importe! Le tempérament de nos artistes sauve tout, porte Courbet au lyrisme, Manet au style, et leur permet de dépasser — comme Flaubert, comme Zola — les limites de leur esthétique.

Le réalisme de Courbet paraît surtout dans son sentiment fruste, rude, de la vie, dans le choix de ses sujets — *l'Enterrement à Ornans* ou *les Demoiselles de la Seine* —, dans le parti qu'il sait tirer de ce qui n'est pour ses contemporains que le vulgaire et le laid. Il aborde le premier la composition dans le plein-air: Manet poursuit cette étude plus avant. Autant Courbet est instinctif, primesautier, inégal, autant celui-ci montre d'intelligence, se possède et se critique. Alors que Courbet, dans ses moins bons ouvrages, semble vouloir rivaliser avec la nature, Manet revient à l'art. Il place son modèle sous la lumière éblouissante du

qui auraient leur place dans une histoire proprement dite et qui peuvent être passés sous silence dans ce bref aperçu de la succession des écoles. C'est ainsi que je ne citerai qu'incidemment Puvis de Chavannes, Carrière, Degas, encore que l'influence de celui-ci ait été considérable.

soleil: mais c'est par de savantes transpositions de tons, par des contrastes d'ombres et de clairs qu'il nous en rend plus qu'il n'en imite l'éclat. Plus ensoleillé que Courbet, du moins dans quelques-uns de ses tableaux, moins réaliste peut-être, il concentre la lumière plutôt qu'il ne la répand; et c'est la différence entre le *Déjeuner* par exemple et les grands sous-bois du premier.

La couleur dans le soleil, le plein-air avec ses ombres claires, reflétées, ce sont les Impressionnistes qui nous les montreront intégralement¹⁾. Ce n'est pas que les réalistes n'aient eu des successeurs plus directs. Ils nous permettent de constater une fois de plus comment une école se corrompt dès que ne l'anime plus l'esprit de ses initiateurs. Celle-ci a produit des œuvres estimables, secondaires, celle de Bastien-Lepage par exemple. Elle se survit, hélas, dans tous les Salons, médiocre et plate. L'unité, cette condition nécessaire de l'œuvre d'art, manque à la plupart de ces tableaux. La vue aussi exacte que possible des choses, et de plus en plus photographique, en a retiré l'art même.

L'art consiste à ne rien faire par les mêmes moyens que la nature. Au moment où le réalisme se perd dans l'imitation, les impressionnistes font un pas en avant, étudient plus exactement qu'on ne l'avait encore fait la lumière du plein-air: mais, pour cela, ils modifient les moyens. Représenter la nature sous le soleil, dans l'atmosphère, sous l'aspect particulier de l'heure et de la saison, tel fut le but apparent de ces peintres, un Monet, un Sisley, un Renoir, un Pissarro. Avec un tel programme, ils n'eussent donné que des œuvres photographiques, s'ils ne s'étaient souciés bien plus de l'impression produite que de l'apparence immédiate. Où d'autres imitent, ils transposent. Leurs moyens sont indirects. Et c'est ainsi que M. Weese peut dire: „L'impressionnisme est analytique, donc rationaliste.“ Ces moyens, ils voyaient que des maîtres anciens, et plus près d'eux Delacroix, les avaient pressentis. Instruits d'autre part des découvertes d'Helmholtz et de Chevreul, ils décomposent la couleur et nous la suggèrent plutôt qu'ils ne la peignent, trouvant en outre dans ce métier

¹⁾ Dès 1870 Manet se livre à des recherches analogues: *le Linge* (1876) de la collection de M. P. Gallimard est à cet égard l'une de ses œuvres les plus significatives.

si vivant, si vibrant, l'art de rendre l'air sensible et mobile¹⁾. Il faut ajouter qu'ils ont agi sans pédantisme, guidés par l'observation et le sentiment. Ces théoriciens restent avant tout des artistes. Et eux aussi dépassent de beaucoup, par la vérité qu'ils savent enfermer dans la plus fugitive de leur impression, les limites étroites d'un système. Aussi bien serait-ce leur faire injure que de prétendre — et on l'a fait souvent, parce que l'on juge les écoles moins à leurs œuvres qu'à leur programme —, qu'ils n'ont peint que l'apparence et que l'accidentel. M. Weese les a ici-même et en cela justement défendus.

Quinze ans après l'apparition du groupe impressionniste, le néo-impressionnisme systématise ses théories optiques. Seurat et M. Paul Signac furent les initiateurs de ce mouvement. Il semblait n'être que le développement logique de l'impressionnisme; il fut aussi une réaction. La touche, sans cesse variée chez Monet, chez Sisley, toujours adaptée, subordonnée au sujet, est ici, si j'ose dire, valable en soi. Visible, mesurable, uniforme, elle agit donc par elle-même: et voilà l'intérêt de l'œuvre déplacé. Elle devient avant tout décorative. Le métier n'étant plus soumis à la différence matérielle des objets, prend la plus grande part d'importance. L'émotion ne nous est plus donnée par l'émotion même de l'artiste devant tel spectacle et par tous les souvenirs que cette émotion fait surgir en nous; elle dépend avant tout du jaillissement de ces taches colorées et de la façon dont elles sont distribuées sur la surface. Dès lors l'œuvre doit une partie de son intérêt à la composition, à l'ordre, à la proportion des ensembles colorés, à la distribution de ces taches,

1) „Chevreul démontrait que: 1^o de deux couleurs juxtaposées, la nuance en chacune est modifiée par mélange avec la couleur complémentaire de l'autre; — 2^o que les deux couleurs juxtaposées étant entre elles complémentaires, chacune en paraîtra plus vive et plus pure; ce qui en somme est une application particulière de la première règle; — 3^o qu'une couleur, juxtaposée à du noir ou à du blanc, paraît plus vive et s'entoure d'une auréole de sa couleur complémentaire; — et enfin: 4^o que les mêmes effets se produisent encore, moins prononcés toutefois, entre ces mêmes couleurs placées à distance. Ainsi les ombres sont colorées de la complémentaire du clair, et il est légitime au peintre, c'est même le moyen pour lui d'atteindre à l'effet le plus naturel, de ne recourir qu'à des couleurs primaires, dont la fabrication se fait sans mélange.“ A. FONTAINAS, *Histoire de la Peinture française au XIX^e siècle*.

et c'est ainsi que nous avons vu M. Signac amené par la logique même de son art au paysage composé, alors si démodé. C'est ainsi encore que M. P.-E. Cross est revenu à l'alliance de la figure et du paysage. La figure tient peu de place dans les paysages impressionnistes: c'est le peintre qui est là le véritable personnage. Aussitôt qu'un tableau ne nous émeut plus que comme décor, nous aimons que participe à son effet la forme qui nous intéresse le plus, c'est-à-dire la figure humaine¹⁾. Nous assistons ainsi à un retour instinctif vers le style. Mais ces peintres furent victimes de leur système. Ils ont atteint d'emblée une manière et s'y tiennent; leur art n'est pas susceptible de développement. Et tandis qu'ils persévèrent et que quelques-uns, plus tard venus, montrent de plus en plus le désaccord de leur technique et de leur pensée, toute une génération se lève, qui a trouvé en Paul Cézanne son libérateur et son maître.

* * *

J'insisterai un peu sur la physionomie, l'œuvre et l'influence de ce maître dont les collaborateurs de cette revue ne m'ont pas paru soupçonner toute l'importance.

Cézanne est un Provençal, et il a passé presque toute sa vie dans son pays. Il fut à Aix le camarade d'Emile Zola; ils débutèrent ensemble à Paris. „Nous comptons, écrivait Zola en 1866, qu'il sera refusé pendant dix ans.“ Il le fut toute sa vie et en souffrit. Ce grand homme était, hors son art, un bourgeois et un provincial. Il aimait les classifications admises, saluait bas les fonctionnaires et s'indignait que son facteur fût socialiste.

1) J'emploie le mot décoratif et je crois qu'il faut s'expliquer. Pour M. Oscar Miller, en effet, toute bonne peinture est décorative. Il dira par exemple des tableaux de Rembrandt et de Corot qu'ils sont décoratifs. C'est une question de mots. „Le véritable rôle de notre imagination, écrit-il, consiste à faire de ce que nous voyons dans l'espace l'ornement de la surface.“ D'accord. Cependant l'usage distingue la peinture décorative de celle qui ne l'est pas, et cette distinction correspond bien à une différence de nature. Dira-t-on que l'œuvre décorative est celle qui est faite pour une certaine place, un plafond, par exemple, ou une fresque? Mais une tapisserie peut être déplacée et n'en est pas moins une œuvre décorative. A vrai dire il est difficile d'établir des limites précises. On sent pourtant la différence qu'il y a entre un paysage de Corot et *le Bois sacré* de Puvis de Chavannes. Il y a une différence de ton et de genre. Disons que ce sont là deux pôles dont tour à tour on s'éloigne ou se rapproche.

Toutes ses forces étaient concentrées en un point; et il ne semble pas que l'homme se soit douté combien l'artiste était un révolutionnaire. Aussi sa sincérité est-elle inaltérable. Il n'a d'autre pensée que de peindre ce qu'il voit, comme il le voit et de telle sorte qu'il en soit content. „Je veux faire l'image“, disait-il simplement. Son malheur a été de se contenter rarement. Il avait ce privilège et ce supplice de n'avoir aucun talent. Il est tout génie, et comme à son insu.

On a dit de lui, et on ne saurait le définir plus brièvement: „Il a tout remis en question.“ Il semble inventer ou réinventer la peinture. On pourrait croire qu'il ignore tout ce qui l'a précédé. On sait pourtant qu'il suivit d'abord Delacroix, Courbet, Manet. Il semble même que les maîtres, après l'avoir initié, l'aient gêné puisqu'il aimait lancer ce paradoxe: „Il faudrait brûler les musées.“ On sait aussi que, dans ses dernières années, les Vénitiens et surtout Véronèse le hantaient.

L'art des Impressionnistes correspond à l'esprit d'un moment. Ils ont apporté en leur temps, à leur temps, une vérité nécessaire. D'autres, à côté d'eux, ont participé à cet esprit et, par d'autres moyens, en ont laissé témoignage: Degas, Rodin, Carrière. C'est à peine si Cézanne est touché par son temps. Il n'en partage pas les idées et on dirait qu'il n'en a pas les sentiments. Là encore le travailleur, plein de soucis et de doutes, n'agit pas sur l'artiste qui n'a rien des inquiétudes douloureuses de son siècle. Tandis que ses camarades impressionnistes avec lesquels il débuta et avec qui on l'a longtemps confondu, cherchent à perpétuer les apparences mobiles, lui semble n'avoir le sens que du durable. A l'impression, il substitue l'expression profonde.

Cette différence de l'esprit se traduit par une différence de métier, c'est-à-dire de vision. Où les autres décomposent, analysent, il simplifie; alors qu'ils tournent autour des choses, lui les saisit directement. Au lieu de suggérer la couleur, il l'affirme. Il peint par tons francs. Le ton ne résulte pas chez lui de la recomposition par l'œil d'éléments dissociés. S'il veut un violet, il pose un violet, et l'effet de ce violet sera déterminé par les tons voisins. Un de nos meilleurs peintres me disait récemment: „Quand Cézanne peint un toit rouge qui se détache sur un ciel

bleu, il fixe à la fois ce rouge et ce bleu, prend conscience de ce rapport et le rend dans toute son intensité. Monet décompose la couleur; lui l'exalte."

L'art des Impressionnistes aboutissait à la suppression, du moins à la subordination de la ligne. Tout se fondait et, en quelque sorte, se copénétrait. Les formes apparaissaient sans être accusées; pas ou le moins possible de contours. Ici les couleurs ne se marient plus, elle se juxtaposent. Les tons francs ont une forme, donc un contour; et dans la plupart des cas l'artiste affirmera cette forme et l'inscrira dans un contour. Et nous voici ramenés à la ligne et à la stabilité. Quelle simplicité dans cette forme! Tandis que M. Degas distribue des accents, Cézanne échafaude des masses. Il voit grand; les moindres formes, celles d'un pot, d'une tasse, d'un fruit, aussi bien que celles d'une montagne ou du corps humain, prennent tout à coup une extraordinaire dignité. L'objet n'est plus qu'une indication. Et je dirais de cet état d'esprit qu'il confine au plus haut lyrisme, si l'on veut bien dépouiller ce mot de souvenirs trop romantiques. Il n'y a rien de romantique chez Cézanne, rien d'extérieur dans la façon dont il atteint la vraie grandeur; et tout, dans son tableau, est subordonné à la vision nette, préalable et inaltérable de l'ensemble.

Longtemps on ne put voir d'œuvres de Cézanne que dans la boutique de quelques marchands. C'est là que toute une génération l'étudia. Le salon d'Automne, fondé en 1903, l'accueillit enfin et l'acclama comme un maître. Il survécut peu à un succès dont il semble qu'il se soit méfié. Craignait-il qu'on le comprît mal et qu'on abusât de son nom? Est-il besoin de dire que ces craintes étaient en partie justifiées et qu'il a eu autant de sots imitateurs que de disciples?

Ces disciples, l'œuvre de Cézanne les libérait de l'impressionnisme. Elle correspondait — tout vient à son heure — à leur secret désir. Mais tandis que l'impressionnisme pouvait devenir une formule, l'art de Cézanne ne pouvait être qu'un poncif sans ressources, ou qu'un exemple. L'exemple était avant tout celui de sa sincérité. Il avait fait table rase. Il avait montré comment il faut oublier pour bien voir. Il s'agissait moins de le suivre que de faire comme lui.

Au surplus, et c'était là le plus positif de ses enseignements, son œuvre conduisait au souci du style. Nul plus que Paul Gauguin ne fut animé de ce souci, de ce besoin. On sait que cette poursuite passionnée le conduisit à Tahiti. Là-bas, plus rien des sujets habituels; plus rien de la grâce de notre civilisation; plus rien non plus des souvenirs qui s'interposent entre l'œil de l'artiste et ce qu'il peint. Une nature plus simple: des hommes plus beaux qu'élégants, dont le corps est habitué au soleil, et dont les attitudes sont graves et presque hiératiques. Gauguin ne met, à regarder cette nature, ces hommes, ces choses, aucune curiosité de voyageur. Son rôle n'est pas de nous renseigner. „Il y a, dit si clairement Fromentin, il y a les voyageurs qui peignent et il y a les peintres qui voyagent.“ Gauguin n'est que ceci. On chercherait en vain dans son œuvre des scènes de mœurs ou les sites typiques de l'île océannienne. Les sujets n'égarent pas la pensée: le tableau la fixe et la retient. Il agit par les lignes, les couleurs, les attitudes, et nous y trouvons toute la dignité, supérieurement émouvante, de la forme humaine. Car c'est ici la forme qui importe, plus que l'action; c'est l'architecture de cette forme, plus que son mouvement. L'acte se réduit à un geste, ce geste est une attitude et cette attitude trouve en elle-même sa justification.

Pour respecter la simplicité de la forme, Gauguin se garde bien de la montrer sous un éclairage momentané où des ombres trop fortes et disséminées affaibliraient l'effet des contours et diviseraient les masses. L'ombre est accidentelle; il n'en gardera donc que ce qui est nécessaire pour modeler ses volumes. Et voici l'étude du plein air laissée pour une autre recherche, le particulier négligé au profit du général.

Le sens de la composition, reconnaissable en la moindre toile de Cézanne, Gauguin le porte dans des sujets considérables. Comme il organise, si je puis dire, une figure, il organise un groupement de figures et les rapports de celles-ci avec ce qui les entoure. Cet art sculptural, monumental, consiste dans le rapport des masses. Il est avant tout géométrique. Est-ce à dire qu'il n'est pas vivant? Ce serait le cas si la géométrie intervenait conventionnellement; nous voyons au contraire comment elle se dégage de la logique des formes. La vie est ici d'autant plus

intense qu'elle est contenue; et notre attention est d'autant plus émue qu'elle est plus fortement concentrée et retenue. Le grand art, disais-je naguère à propos de M. Hodler, est de manifester la vie en faisant intervenir cet arrêt souverain qui est la beauté et le style. La même conclusion s'impose devant l'œuvre de Gauguin.

On le voit, à la nature exotique, Gauguin ne demande que de justifier ses audaces de style; on pourrait presque dire: de les excuser. Et si de son œuvre une haute poésie se dégage, c'est qu'il est un de ces esprits créateurs, qui, ayant choisi dans le monde les éléments qu'il leur faut, les associent dans un ordre qui leur est propre et les douent d'un esprit nouveau¹⁾.

* * *

Dans quel état se présente à nous, aujourd'hui, la peinture française?

On trouve dans les grands Salons le résidu de toutes les écoles, le mélange de toutes les formules. Compromis négligeable, malgré tant d'adresse, souvent, de séduction, de talent. J'ai dit plus haut que le réalisme sévissait encore. L'impressionnisme à son tour, depuis qu'il n'est plus nouveau, s'est insinué partout; on l'a employé sans raison et mis à la portée du public. L'Institut qui a ignoré Courbet et Manet, a accueilli M. Carolus-Duran; il a ignoré Monet et Renoir, il accueillera demain M. Henri-Martin.

¹⁾ „Durch diese Tat sind sie Schöpfer, Geber, nicht Empfänger“, dit M. A. v. Senger: du moins le dirait-il peut-être de Gauguin, s'il le connaissait, comme il le dit de Bœcklin et de Hodler. Je crains cependant qu'il ne confonde l'imagination poétique avec la faculté créatrice ou, si l'on préfère, avec l'imagination tout court. Il y a entre ces deux termes la différence du particulier au général, des différents arts à l'art. M. v. Senger distingue-t-il bien nettement les arts et la nature propre que prend en chacun d'eux l'esprit créateur? Parce que Cézanne a peint surtout des natures mortes, dira-t-il qu'il est un réceptif (je traduis ainsi, tant bien que mal, Empfänger) et non un créateur (Schöpfer)? A ce titre Gustave Moreau serait un plus grand peintre que Cézanne et que Manet! M. v. Senger m'accorde-t-il que le peintre qui peint comme on n'a jamais peint, c'est-à-dire dont l'esprit prend d'une façon nouvelle conscience des choses est un créateur infiniment plus puissant que celui dont l'imagination porte surtout sur les sujets? La question est là. Aussi bien je suis d'accord avec lui quand il prétend juger la valeur d'un artiste à la puissance de son esprit créateur. Mais je ne suis pas très sûr que nous nous entendions bien sur le rôle et la nature de cet esprit créateur.

La physionomie des Salons, si on avait le loisir de la dessiner, aurait son intérêt psychologique. On verrait que les œuvres peuvent s'y exprimer en formules, et l'analyse qu'on en ferait ressemblerait à une décomposition chimique. On verrait aussi quelles sont les raisons du composé, ses conditions. On verrait enfin que chaque groupement correspond à un certain public. La bourgeoisie, le monde bourgeois, se plaisent aux scènes militaires de M. Edouard Detaille ou aux portraits de M. Aimé Morot. Une société plus raffinée se reconnaît en M. Blanche et en M. La Touche. Il y en a pour tous les goûts et pour toutes les clientèles.

Aux Indépendants, les néo-impressionnistes ne suffisent pas à remplir une petite salle. Quelques artistes s'apparentent encore à l'impressionnisme, du moins par l'esprit. Comme Toulouse-Lautrec, c'est de Degas surtout que procèdent M. Vuillard et M. Bonnard, peintres de l'intimité, des chambres calmes ou des jardins, coloristes exquis, petits maîtres dont l'œuvre est un aboutissement plutôt qu'un point de départ. Cela dit, tous ceux qui nous conduisent vers l'art de demain doivent à Cézanne et à Gauguin leur éveil artistique.

A ces essais nouveaux, on ne s'est point encore avisé de donner un nom. Ne nous en plaignons guère! A vrai dire ils sont, du moins ils nous semblent très contradictoires. Nous manquons encore du recul nécessaire pour en juger. Cependant un fait est certain: tous ces efforts vont à l'encontre de la formule impressionniste. Si différents qu'ils soient, ils se rapprochent en ceci; et que l'on examine les œuvres de M. Maurice Denis, de M. René Piot, M. Charles Guérin, de M. Félix Vallotton, celles de MM. Henri-Matisse, Rouault, Girieud, van Dongen, Friesz, on trouvera, exprimés par des tempéraments divers et souvent contradictoires, les mêmes désirs de style et de permanence.

Je ne saurais mieux faire pour renseigner sur cet état d'esprit que de demander à l'un de ces artistes ce qu'il cherche et ce qu'il veut. M. Henri-Matisse va nous le dire¹⁾.

M. Matisse ne songe pas un instant à nier l'intérêt de l'impressionnisme; on sent pourtant à la façon dont il en parle que

¹⁾ J'emprunte les citations qui vont suivre à un article de M. Henri-Matisse, *Notes d'un Peintre*, paru dans *La Grande Revue* du 25 décembre 1908.

déjà il ne le comprend plus: „Les peintres impressionnistes, écrit-il, Monet, Sisley, en particulier, ont des sensations fines, peu distantes les unes des autres: il en résulte que leurs toiles se ressemblent toutes. Le mot impressionnisme convient parfaitement à leur manière, car ils rendent des impressions fugitives.“ Même rupture avec le néo-impressionnisme et les théories de M. Signac: „S’inspirant de certaines pages de Delacroix, un artiste comme Signac se préoccupe des complémentaires, et leur connaissance théorique le portera à employer, ici ou là, tel ou tel ton. Pour moi, ajoute-t-il, je cherche simplement à poser des couleurs qui rendent ma sensation.“ Ainsi M. Matisse ne croit pas que la théorie des complémentaires soit absolue (est-il bien sûr que M. Signac l’ait toujours respectée?); il croit que les artistes dont la connaissance des couleurs repose sur l’instinct et le sentiment ont prévu des lois qui, formulées, élargiraient beaucoup la théorie des couleurs telle qu’elle est actuellement admise¹⁾.

M. Henri-Matisse est si peu disposé à suivre les impressionnistes qu’il n’hésite pas à déclarer que la première impression est mensongère. Elle est faite de sensations fugaces; elle ne porte pas sur les caractères essentiels, stables, de l’objet. „Sous cette succession de moments qui compose l’existence superficielle des êtres et des choses, nous dit-il, et qui les revêt d’apparences changeantes, tôt disparues, on peut rechercher un caractère plus vrai, plus essentiel, auquel l’artiste s’attachera pour donner de la réalité une interprétation plus durable.“ Mieux vaut donc perdre un peu du charme et de la fraîcheur que contient l’impression première et pénétrer plus avant. A cette impression, d’autres impressions succèdent; la raison les compare. Alors seulement sortira nettement le caractère à retenir auquel on subordonnera tous les autres. Sans doute s’apercevra-t-on souvent qu’il était bien le motif de l’impression première; toutefois c’est maintenant qu’il se présente dans toute sa pureté. L’impression

¹⁾ Quoi que Vincent van Gogh doive à l’impressionnisme, il a une place bien à part. Au seul point de vue du métier, son peu de souci des théories de l’école, son goût des couleurs sœurs, empêcheraient qu’il y soit classé, comme aussi les recherches de style qu’il poursuivait en même temps que Gauguin et que Toulouse-Lautrec. Pour le dire en passant, il serait tout aussi injuste, chez nous, pour des raisons de même ordre, d’appliquer le terme de néo-impressionniste à l’art de M. Cuno Amiet.

est donc dominée, contenue dans une vision nette de l'ensemble. On peut dire que la conception a pris la place de l'impression. C'est alors, et non avant, que l'on pourra, sans crainte de désordre, modifier, voire même déformer, jusqu'à ce que toutes les parties aient trouvé leurs rapports définitifs.

Que ces déclarations nous renseignent sur les idées de M. Henri-Matisse, plus qu'elles n'expliquent son œuvre, cela est fort possible. A ce titre du moins on voit combien elles sont significatives. J'ajoute qu'elles n'engagent que lui seul. M. Matisse agit surtout par la couleur et les raisons qu'il nous donne de ses déformations, souvent si déconcertantes, ne sont pas les mêmes qui expliquent celles de Gauguin, ni de quelques-uns de ses successeurs, soucieux avant tout de la simplification des formes, en tant que formes.

De toute façon la génération présente est une génération de décorateurs. Les grands impressionnistes n'ont point connu ce souci; et les œuvres de M. Besnard ou de M. Henri-Martin prouveraient au besoin combien leur art était par nature incompatible avec le calme, le simple, le général, le définitif, que réclame la décoration — et le style. C'est en quoi l'œuvre de M. Hodler s'apparente, sans leur rien devoir, aux œuvres françaises d'aujourd'hui. Car cette réaction s'est accomplie en France, dès l'apparition de Cézanne. L'enseignement de Cézanne contenait une discipline; on s'aperçut des rapports profonds, plus qu'apparents, qu'elle avait avec la tradition classique française. Sans renier Delacroix, dont les Impressionnistes s'étaient réclamés et dont on pouvait, pour d'autres raisons, se réclamer encore, on remit en honneur Ingres et Poussin, c'est-à-dire les artistes qui ont cherché les caractères les plus généraux dans la forme la plus stable. On revint aux arts les plus géométriques, à Giotto, aux Siennois, aux Byzantins; enfin aux arts archaïques, la Grèce primitive, l'Égypte, l'Inde, la Perse; et l'on sait que cette influence ne fut pas sans marquer l'œuvre d'Auguste Rodin lui-même¹⁾.

¹⁾ Car il en va des sculpteurs comme des peintres. Par la puissance de son génie, Rodin a en quelque sorte renouvelé son art. Les meilleurs sculpteurs d'aujourd'hui ont été formés par lui. La plupart toutefois sont en opposition avec l'art de Rodin, pour eux trop mouvementé et trop fragmentaire. Or M. Rodin lui-même, par son admiration croissante pour l'art

Chaque génération choisit dans le passé les maîtres qui lui conviennent. Ceux-ci ne sont-ils pas aussi les vrais maîtres de M. Hodler? Si la jeune école française ne nous a pas encore donné, que je sache, une œuvre aussi forte et aussi concluante que la sienne, elle témoigne d'une vitalité qui permet toutes les espérances. J'ajoute qu'il faut bien se garder de la juger sur la foi d'expositions incomplètes, formées de petites toiles que des marchands promènent à travers l'Europe. Pour ceux qui en sont mieux informés, le moment que nous traversons est des plus curieux et des plus vivants; je veux bien qu'on y ait plus tenté que réalisé; c'est une période de gestation. Sous le désordre apparent, malgré le heurt des individualités, on sent que la tradition reste vivace. On brise les moules pour les mieux refondre; on croit que tout change et, au fond des choses, ces révolutions sont la condition même de l'évolution.

C'est ainsi que les Impressionnistes ont apporté la vérité qui convenait à leur temps. Il serait injuste, au nom des nouvelles tendances, de méconnaître, je ne dis pas seulement leur mérite, mais l'enrichissement que l'on doit à leur étude de la lumière et de l'infinie variété des tons d'ombre. Tout ce qui s'est fait depuis eux serait en partie inexplicable, si l'on n'en tenait compte; et l'enfant, dont parle La Bruyère, qui bat sa nourrice, n'en a pas moins sucé son lait. Cela dit, il est certain que la vérité chère aux Impressionnistes n'est plus celle que notre temps réclame.

Or ce changement, si important pour l'art lui-même, prend, dès qu'on n'isole pas l'art de la vie, un sens inattendu. Les certitudes où tendent les plus nouveaux peintres français, on verrait, si je pouvais y insister, que l'état d'esprit qui les réclame

égyptien, par l'exemple de ses dernières œuvres, peut-être les plus belles, par son action personnelle enfin, encourage cette recherche du repos, de la permanence et du style. On pense que la sculpture n'est point faite pour reproduire les moments isolés d'un mouvement qui se fait et qu'elle ne doit rendre le mouvement que résumé dans l'immobilité. Et M. Rodin peut-être, mais M. Maillol sans doute souscriraient à cette remarque de M. Henri-Matisse: „Le mouvement est par lui-même instable, et ne convient pas à quelque chose de durable comme une statue, à moins que l'artiste ait eu conscience de l'action entière dont il ne représente qu'un moment.“

s'affirme, non seulement dans les arts, mais en toutes choses. Les idées qu'il suppose ne sont pas encore celles qui gouvernent. La France de M. Clémenceau et de M. Anatole France — je choisis ces noms cités ici-même par M. Ernest Bovet — est encore, si je puis dire, la France des Impressionnistes. Mais ici la majorité prouve-t-elle davantage que celle des peintres qui remplissent de leurs œuvres les grands Salons? Ailleurs et où que l'on aille, à droite ou à gauche, chez les catholiques ou les socialistes dans les officines de l'Action française ou dans celles de la Confédération générale du travail (que les circonstances pourraient bien rapprocher un jour), se manifestent les mêmes désirs. Déjà il suffit d'une différence d'âge de dix ans pour que deux hommes, de même milieu, de même éducation, ne se comprennent plus: ce ne sont pas tant leurs idées qui les séparent que la façon même dont ils pensent, et ceci est beaucoup plus grave. Depuis le Romantisme et la Révolution, dont l'esprit a pesé sur tout le XIX^e siècle — mis à part quelques précurseurs — et dont cette génération se libère, aucune modification aussi profonde ne s'était produite en France. Les idées, les programmes, ce sont les circonstances qui les feront. Pour l'instant ils se heurtent comme se contredisent les œuvres de nos artistes. C'est la mentalité qui a changé; et, sous les apparences les plus diverses, on reconnaît la même discipline de l'esprit.

En le constatant, je ne crois pas sortir de mon sujet, puisque cet esprit nouveau — par le besoin de s'élever au-dessus de l'impression purement individuelle, par l'ordre, par la subordination raisonnée, par le style — a trouvé dans les arts sa première expression.

PARIS

ADRIEN BOVY



„L'ART POUR L'ART“

„Als die gefährlichste ‚innere Krankheit‘ der Zivilisation erscheint mir ein Vorgang, der, glaube ich, gerade deshalb wenig beachtet wird, weil seine Erscheinungen tagtäglich zu sehen und also uns allen gewohnt sind. Jeder weiss aus einer Menge von