Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 10 (1912)

Artikel: Des expositions de peinture et de leur public
Autor: Bovet, M.L.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-750689

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DES EXPOSITIONS DE PEINTURE ET DE LEUR PUBLIC

S'il est vrai que, pour un artiste, la pire amertume soit dans l'indifférence du public, M. Hodler doit assurément être un homme heureux. Aucun peintre n'avait encore soulevé chez nous — et rarement ailleurs — de si fréquentes et si vives controverses. C'est à ce point que discuter ses œuvres devient aujourd'hui presque un lieu commun. Aussi n'est-ce pas autant à lui que va notre attention, pour le moment, qu'à son public et au public des expositions en général.

Dès l'exécution de la „*Retraite de Marignan*" les partis se formèrent. Entre les admirateurs fanatiques de l'artiste et les récalcitrants obstinés, se trouva le parti que nous appellerons modéré. Il se compose de gens cultivés, artistes et autres, qui ont acquis une honnête compétence en matière d'art. Ils ont des opinions à eux et sont accessibles aux enthousiasmes, mais ils s'efforcent d'être équitables sans scepticisme comme sans naïveté. Ces gens-là se sont émerveillés devant la „*Retraite de Marignan*" et toute l'évocation magistrale qu'a faite Hodler des vieux Suisses. Ils ont apprécié ses paysages et d'autres œuvres que nous n'essayerons pas de désigner, chacun prenant son plaisir où il le trouve.

Hodler les a séduits, est-ce bien le mot? Disons qu'il les a fascinés par la désinvolture de toute sa manière, la solidité de son dessin, l'âpre grandeur de sa vision et surtout par une individualité où ne transparaît aucune influence étrangère. Chez lui rien de convenu par d'autres, il s'est fait à lui-même ses conventions, son style, et de ce qu'il peut avoir vu en peinture, rien n'a laissé de trace dans son imagination inculte et téméraire.

Mais notre intention n'est point d'entrependre une digression sur ce riche artiste auquel chacun prête ce que bon lui semble, comme de juste. C'est son public modéré qui nous occupe et nous disions que ce public lui témoignait de la bonne volonté, de l'intérêt et même une admiration sincère. Mais que de perplexités lui procure aussi cet homme déconcertant.

Il y a près de vingt ans qu'un de nos peintres, aimable autant qu'adroit acquarelliste, nous répétait avec mélancolie cette

déclaration d'un confrère avisé: „Il faut, pour réussir aujourd'hui dans la peinture, il faut de la brutalité, hors la brutalité pas de salut.“ Cette prédiction, Hodler, sans parler maintenant des autres, l'a pleinement réalisée. Non qu'il l'ait, sans doute, réalisée par un calcul; sa brutalité lui est naturelle, mais il a su venir à son heure ou ne l'a devancée que d'un instant. On chercherait en vain un raffinement, un trait d'esprit, une recherche délicate de forme ou de nuance dans la plupart des œuvres qui lui valent ses succès actuels[1]). Dans ses œuvres symboliques, le sublime ou ce qui veut l'être, côtoie parfois le grotesque, et de si près que, à première vue, l'on en demeure interloqué.

Il faut, pour s'expliquer le culte dont elles sont l'objet dans la secte hodlérienne, y voir une réaction, peut-être utile, contre toute la sentimentalité doucereuse dont l'Allemagne a été gavée par ses peintres de genre, popularisés a l'excès. Elle a pris en aversion tout ce qui, même dans un ordre supérieur, lui semble tomber sous l'adjectif „süss“. Ce mot est pour elle la condamnation péremptoire de toute une catégorie d'œuvres qui se passeront fort heureusement de son autorisation pour vivre encore à travers quelques générations.

Mais n'abandonnons pas notre public à ses perplexités et suivons-le dans un de nos Salons de peinture. La curiosité pourrait l'y attirer bientôt plus que l'espoir d'une pure jouissance d'art. Il s'y retrouve en effet chaque fois plus tracassé par ce pénible dilemme: manquer à la sincérité en se persuadant d'admirer ce qui lui déplaît — on y réussit plus facilement, hélas, qu'il ne faudrait — ou bien avouer franchement qu'il ne comprend pas, en s'exposant au mépris des *initiés*, à cet affront, grave pour l'homme cultivé de notre époque, de passer pour un être dépourvu de sens artistique.

Cependant on s'extasie autour de lui, la critique exalte l'œuvre incompréhensible et dans son zèle, elle attribue aux productions les plus extravagantes des mérites et des sous-entendus que l'artiste lui-même est tout surpris d'y découvrir ... Des jeunes gens

---

[1]) Nous ne faisons pas allusion ici à l'œuvre antérieure de Hodler, qui révèle une intensité d'émotion, une sensibilité remarquables, parceque, à de rares exeptions près, elle n'interessait guère le public. Son influence ne s'est réellement exercée que depuis les évolutions que l'on sait.

surtout proclament aussi leur éclatante supériorité d'un air capable et en termes absolus. Le dédain de ces jeunes connaisseurs englobe, sans savoir distinguer, toute la peinture qui ne hurle pas. Ils passeraient sans les voir devant les chefs-d'œuvres du siècle passé si leurs étiquettes n'en imposaient à leur snobisme. Et savent-ils comment s'élaboraient les œuvres de ceux qu'ils toisent de haut en les disant surannés, leurs patientes et subtiles recherches, les études innombrables qui préparaient leur tableau, le choix anxieux du modèle, leurs travaux de perspective — combien inutiles aujourd'hui — l'effort intense enfin que nécessitait la réalisation du tableau prémédité et *voulu*. Songent-ils même à ce qui distingue l'œuvre voulue de l'étude violement produite, venue parfois au petit bonheur et baptisée après coup? Que cette dernière ait un charme à elle, de fraîcheur, de spontanéité, d'imprévu, nous l'admettons volontiers. C'est le charme d'une verroterie amusante comparée à un cristal lentement élaboré par le temps. Toutefois le public modéré proteste dans son bon sens, il n'aime pas à être brusqué et ce qu'il voit contrevient à toutes les notions qu'il s'était — à tort ou à raison — formées sur la Beauté et la Nature, telle que la sagesse des peuples l'a conçue et interprétée à travers les âges. Sa culture même s'interpose ainsi entre lui et l'artiste et tout au plus, en faisant effort de bonne volonté, pourra-t-il se dire, quand cet artiste s'appelle Hodler, qu'un peintre de sa taille sait ce qu'il fait en rudoyant les formes le moins accoutumées à l'être, en mettant des tons invraisemblables là où notre œil a coutume d'en voir de propres et comment, par l'opposition d'autres tons invraisemblables, il obtiendra l'effet voulu qui seul importe en peinture où, plus honnêtement que partout ailleurs, la fin justifie les moyens. Puis, tandis qu'on s'arrache à grands prix ses études et ses moindres croquis, ajoutons que l'Hodler actuel est avant tout peintre décorateur et que sa peinture devrait toujours, pour être jugée équitablement, se voir dans le recul des intérieurs monumentaux. Plus tard un autre recul, celui du temps, saura le remettre au point et tranquilliser les opinions qui luttent à son sujet.

De fait, Hodler, trop méconnu et conspué à ses débuts, subit à cette heure, par un juste retour des choses, une apothéose que d'aucuns trouvent exagérée. Elle n'a, selon nous, qu'un grave

inconvénient, celui de désorienter bon nombre de jeunes en quête de succès ou simplement indécis. Ceux-ci ne pouvant l'imiter dans son individualité, parce que c'est, de tout un homme, ce qui s'imite le moins, s'acharnent à pasticher sa manière et, si j'ose dire, ses petits côtés. Mais le maître, comme tous ceux dignes de ce nom, a suivi le chemin pierreux et passé la porte étroite en solitaire énergique et farouche. Eux sont en train d'en faire un chemin spacieux qui pourrait les conduire à la perdition. Et, s'ils subissent inconsciemment cette influence, le danger n'en est que plus réel.

Se complaire dans l'énigmatique et l'extravagant est sinon un moyen habile, du moins une façon commode de dissimuler ses faiblesses. Le public hésite à blâmer tout haut ce qu'il suppose ne pas comprendre et les ingénus sont rares, dans notre époque de snobisme, qui, pareils à celui du conte d'Andersen, osent dire tout haut que le grand-duc n'est pas habillé du tout.

D'autre part, la biographie de tant d'artistes méconnus au début est en piège au jeune visionnaire. Il écoute le blâme et les quolibets avec la volupté du martyr et, de fait, nul critère infaillible ne saurait le convaincre d'erreur. Aussi bien, il a ses avocats, voire même ses acheteurs, et voici l'explication qu'en fait proposer M. Pierre Mille à un bourgeois qu'il donne pour ingénu [1]).

> Mon père, qui appartenait comme moi à cette bourgeoisie éclairée qui fait toujours, grâce à Dieu, l'épine dorsale de la France, était amateur de tableaux. Ainsi que l'immense majorité des amateurs, ses contemporains, il n'avait de goût que pour les choses médiocres, mais sans défauts. Je vendis sa collection un bon prix, il y a trente ans. Mais, chose curieuse, je faillis ensuite me ruiner à suivre son exemple. C'est que le public et les critiques avaient fini par s'apercevoir qu'à ne louer et n'aimer que des choses mauvaises, mais raisonnables, ils avaient laissé passer sans les voir de bonnes choses, mais qui les choquaient et qui d'ailleurs n'étaient point sans défauts. Ils arrivèrent donc à cette conviction que seuls avaient de la valeur, une valeur mystique, et par conséquent incommensurable, les ouvrages qu'ils ne comprenaient point. Ils se sont donc précipités dessus, ils continuent à se précipiter dessus. On dit qu'à la guerre ce sont toujours les mêmes qui se font tuer. Il en est de même en art. Ce sont toujours les mêmes qui achetent de de la peinture. La plupart n'y connaissent rien, et au fond, ils s'en moquent pas mal. Ils en ont parce qu'il faut en avoir. Auparavant, ils avaient la vénération de ce qui n'enfonce rien. Maintenant ils ont la superstition de ce qui enfonce tout. Jadis, ils achetaient du mauvais

[1]) Le Temps 15 fev. 1912.

raisonnable. Aujourd'hui, ils prennent du mauvais révolutionnaire. Voilà tout [1]).

Le public modéré sait fort bien, qu'il ne doit plus juger d'un tableau d'après „l'effet qu'il ferait dans son salon". Il ne pense plus au modèle idéal, cher à Bouguereau, et, selon l'expression d'André Michel à „l'étalon du Beau dressé par l'Académie devant l'imagination latine". Encore faudrait-il que le sujet en fût intelligible ou présentât un aspect intéressant, une harmonie majeure ou mineure dans l'ensemble.

On invoque la naïveté à tout propos, mais la naïveté consciente et voulue est un contresens et ce n'est toujours pas à la naïveté du public que la peinture soi-disant naïve fait appel aujourd'hui. M. Cormon, président de l'Académie des Beaux-Arts a parlé en bons termes de cette recherche impatiente d'originalité, à la derniere séance annuelle de cette Académie.

„Une maladie intense," dit-il, „est celle de l'originalité. Il faut être original! Bonnes gens, on n'est pas original à volonté! Jamais Vinci, Michel-Age, Rembrandt ou Rubens n'ont cherché à être originaux. C'est la nature qui donne l'originalité à ses élus, et c'est le travail, la volonté qui donnent à ceux-ci la possibilité de s'exprimer. Nos originaux cultivent à vingt ou trente une recette, une formule quelconque et se distinguent par de chaotiques recherches d'extravagances plus ou moins falotes. Le mal serait insignifiant si l'esprit de spéculation, pour lequel l'art n'est qu'une denrée, et la névrose de nos snobs ne donnaient une sorte d'importance à ces manifestations bizarres."

Un autre souci du public modéré, dans nos expositions, ce sont les impressionistes et nous voici loin de Hodler et de la kyrielle des mystiques et des idéalistes. Ici pas de recherches abstraites mais la sarabande des brosses et l'orgie des couleurs à cœur-joie. Tout un acrobatisme visuel tendant à prouver, entre autres choses, qu'avec de la bonne volonté on peut arriver à voir les gens tout jaunes ou tout bleus. Passe encore s'il s'agissait de les voir tels au figuré, ce petit effort vaudrait la peine d'être fait, mais au réel? . . . Un grand peintre français accusait naguère les femmes de regarder trop leur peinture et pas assez la nature. Est-ce bien aux femmes, exclusivement, que peut être

[1]) *Le Temps,* 15 février 1912.

adressé ce reproche et n'auraient-elles pas le droit d'en laisser la moitié à leurs confrères d'aujourd'hui?

Mais il conviendrait de s'entendre sur ce mot d'impressionnisme que le public, en général, est tenté d'appliquer à tout ce qui lui fait de l'impression.

L'impressionnisme est né de l'effort que certains ont fait pour se rapprocher de la nature, pour serrer la lumière de plus près et pour en rendre plus subtilement les effets passagers et délicats. Jusque là, rien de très neuf, mais ils en sont venus à ne peindre que des impressions lumineuses et colorées, en leur subordonnant le dessin, la composition, l'expression et toute autre préoccupation esthétique. Ils ont cherché à y mettre toute l'intensité possible par une technique raisonnée et ingénieuse ou qui prétend l'être.

L'un d'entre eux, Paul Signac, a clairement expliqué leur méthode [1]). „Pour arriver à cet éclat lumineux et coloré", écrit-il, „les néo-impressionnistes n'usent que de couleurs pures, se rapprochant, autant que la matière peut se rapprocher de la lumière, des couleurs du prisme. Ils les juxtaposent en touches nettes et, par le jeu du mélange optique, obtiendront la résultante cherchée, avec cet avantage que tandis que tout mélange pigmentaire tend, non seulement à s'obscurcir, mais aussi à se décolorer, tout mélange optique tend vers la clarté et l'éclat."

Il avance de bons arguments en faveur de cette théorie qui apparaît séduisante, mais il faut reconnaître que son application n'a pas donné, dans la pratique, tous les résultats espérés. Aussi l'auteur doit-il conclure par ces mots: „Et si parmi eux — les néo-impressionnistes — ne se manifeste pas déjà l'artiste qui, par son génie, saura imposer cette technique, ils auront du moins servi à lui simplifier la tâche. Ce coloriste triomphateur n'a plus qu'à paraître, on lui a préparé sa palette." Cependant les couleurs se désséchent sur cette palette que personne n'a prise en main. Signac est traité de vieux pompier et l'on nous assure qu'en France la question de luminosité ne passionne plus les jeunes.

---

[1]) Paul Signac. *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme.*

Il n'en est pas de même partout et nos impressionnistes en sont à prétendre, d'accord avec leurs admirateurs, que la couleur peut se passer de la forme en se suffisant à elle-même. Soit, mais alors pourquoi chercher la couleur pour la couleur dans une matière aussi pauvre, aussi ingrate que le sont nos procédés de peinture? Et pourquoi, malgré tout, évoquer vaguement des formes non seulement imprécises mais incorrectes qui inquiétent le spectateur au lieu de le laisser jouir en paix de la couleur? Ce raisonnement ne serait-il pas plutôt l'excuse d'une déplorable incapacité ou paresse à dessiner et la loi du moindre effort s'imposerait-elle aussi dans cet art? La couleur, dans un tableau comme partout ailleurs, vaut par son adaptation plus ou moins heureuse aux formes qu'elle revêt. Il faut que ces formes soient suggérées à l'esprit par des indications qui peuvent être sommaires à l'excès mais doivent être justes et intelligibles.

Pas plus que le cinématographe qui donne l'illusion des formes et du mouvement, l'impressionnisme ne saurait être un art en cherchant uniquement l'illusion de la lumière.

Les peintres disaient autrefois, il en est qui le disent encore, que l'une des grandes difficultés en peinture est de s'arrêter au moment voulu et de savoir lâcher un tableau à point. Nos impressionnistes s'embarrassent-ils de cela? ils semblent être d'avis qu'on ne saurrait s'arrêter trop tôt et terminent parfois là où d'autres penseraient avoir à peine commencé. Cet esprit de sacrifice a peut-être manqué à la génération précédente, il ne faudrait toutefois pas l'exagérer.

Mais, diront les jeunes, tant symbolistes qu'impressionnistes, nous cherchons une voie nouvelle, pourquoi méconnaître nos efforts? C'est ainsi que de tous temps les progrès se sont réalisés. — Oui certes, en admettant que ces efforts soient sincères, il faut vous en savoir gré. Nous en découvrons chaque jour des résultats intéressants et les saluons avec joie. On peut même augurer, de la somme de talents qui se révèlent malgré tout, un renouveau plus ou moins prochain de votre art difficile, mais, et voici notre grande objection: pourquoi vouloir imposer au public vos moindres tâtonnements, choses qui se laissaient voir autrefois à l'atelier, quand les gens curieux s'y introduisaient, mais dont aucun peintre ne songeait à encombrer les expositions. Il

y a sans doute dans les études et les croquis un grand charme de fraîcheur, de spontanéité, mais encore faut-il choisir sévèrement. Elles peuvent amuser le public mais éparpillent et lassent aussi son attention. Elles le désorientent et l'exposent à prendre des vessies pour des lanternes. Les études des maîtres offrent seules un véritable intérêt d'exposition — ne pas confondre avec salle de vente — encore devrait-on, après eux, observer dans l'étalage de leurs moindres croquis, une discrétion trop souvent négligée au profit de la curiosité publique.

Remarquons, à ce propos, que le développement des expositions et la place importante qu'elles occupent dans la civilisation contemporaine a non seulement précipité mais fortement influencé l'évolution ou la révolution de la peinture moderne. En permettant aux artistes de s'observer mutuellement, en excitant la critique et la discussion, enfin, et surtout, en les sollicitant à produire pour exhiber à jour fixe, dans les conditions speciales que l'on sait, l'exposition a modifié incontestablement la psychologie des artistes, et celle du public. Celui-ci s'est rendu un peu complice de certaines extravagances en manifestant bruyamment devant les œuvres qui forçaient son attention et, dans la tour de Babel que symbolise un salon de peinture il faut, si l'on ne parvient pas à se faire comprendre, crier du moins assez fort pour se faire entendre.

Sans accuser nos artistes de cabotinage, et sans mettre en doute leur bonne foi, on peut supposer que l'exposition les hante, malgré tout, un peu plus qu'ils ne voudraient l'avouer.

Une autre cause d'évolution serait peut-être à chercher dans l'apparition de la photographie. Celle-ci, en multipliant et facilitant à l'infini les images exactes de la nature, peut avoir contribué à modifier ou à déplacer les tendances graphiques en général. Elle a forcé les individualités à s'accentuer, en exerçant l'œil à percevoir autrement que le procedé mécanique — ce que d'ailleurs les maîtres ont toujours fait — à scruter la nature par delà sa surface apparente pour en extraire le sens caché. Il en est résulté une optique fantaisiste tour à tour exquise ou insupportable selon le talent de l'artiste, mais il est facile de constater que l'individualisme à outrance et la libre interprétation des couleurs et des formes sont un terrain glissant et dangereux pour

qui ne sait y garder l'équilibre. Voyons plutôt ce qu'en disait Rodolphe Toepfer vers 1840.[1])

„ . . . à considérer une époque ou une nation, plus l'art y fleurit et s'y élève, plus l'empreinte de pensée humaine y empiète sur l'empreinte d'imitation dans toutes les productions de cet art-là, ce qui revient à dire qu'à mesure que l'art se perfectionne, à mesure aussi il s'éloigne de la fidélité d'imitation pour devenir plus conventionnel dans ses formes. Et ce qu'on appelle style, style grec, par exemple, style de la Renaissance, n'est autre chose qu'un des éléments de cette empreinte de pensée humaine qui empiète sur l'empreinte d'imitation, qui prévaut sur elle, qui lui imprime sa valeur ésthétique et son cachet de beauté.

„A ne considérer qu'un homme, qu'un artiste, il en va de même. A mesure que son talent s'accroît et se complète, à mesure aussi son style s'élève; ce qui revient à dire qu'il en agit plus librement avec les objets naturels pour leur faire mieux signifier, par des altérations de formes, par des sacrifices de fidélité, par des surcroîts, par des concentrations, si je puis dire ainsi, de caractère expressif dénudé et mis en saillie, ses propres conceptions de beauté. Les artistes médiocres ou mauvais, ou simplement capricieux, ou encore attelés au char d'un faut goût, singent cela, et ils tombent alors dans la manière, dans le mauvais, dans le pire, dans le nauséabond, sans jamais pouvoir atteindre au style, parce que si, à la vérité, les signes dans l'art peuvent être conventionnels à un très haut degré, ils ne peuvent jamais être arbitraires le moins du monde, et que, du moment où on les fait dévier des conditions de fidélité imitative pour autre chose que pour exprimer une réelle conception de beauté, il doit en résulter nécessairement un non-sens qui déplaît, enté sur une prétention qui choque. C'est cela qui est nauséabond, en peinture comme ailleurs.“

Mais, dira le public modéré, que prétendez-vous nous prouver? Me voici bien avancé pour vous avoir suivi jusqu'ici. Quelles conclusions tirer de ce fatras? Mon malaise persiste et le pire est qu'à force d'entendre louer ce qui me déplaît, j'ose à peine jouir de ce qui me plaît et si j'ose encore, mon plaisir est inquiet car le doute l'empoisonne.

[1]) *Réflexions et Menus propos.* Livre 6me, chap. XXVI e.

Que le public modéré nous pardonne, car les problèmes de l'art moderne sont insolubles ou ne sauraient se résoudre que pour se poser à nouveau sous une forme différente. Mais chercher à expliquer ses anxiétés et à les justifier autant qu'il se peut, n'est-ce pas aussi le rassurer et l'aider à subir la commisération des „initiés"? A cet effet nous ne savons rien de plus réconfortant que cette page vibrante du peintre Benjamin Constant qui fut sinon l'un des plus grands, du moins l'un des plus intelligents de sa génération.[1])

„ . . . Vive la vie! et ne cherchons pas en dehors pour nous tenir debout et marcher de l'avant! Vive la vie! surtout en ces temps de tendances maladives, de désespérance maniérée, de poésie ténébreuse. Vive la vie! Et pour cela pensons à ces morts immortels qui s'appellent Rubens, Veronèse, Velasquez! Aussi réagissons contre la folie de vouloir oublier le passé et même le supprimer! Ne craignons pas la tradition, l'originalité de chacun n'en est pas prisonnière. Mais le génie de l'humanité dans tous les arts, dans toutes les sciences, est une chaîne éternelle d'où ne peut s'échapper aucun chaînon. Il faut se contenter d'être ce chaînon, on ne dure qu'à ce prix! Aussi quand le soit-disant art nouveau, ou art moderne, à la prétention de vouloir remplacer l'art éternel, celui du passé, du présent et de l'avenir . . . il faut se presser d'en rire pour ne pas être obligé d'en pleurer! Car enfin, cette école nouvelle représentée par les impressionistes ou autres tachistes de même farine, cette mystification, en un mot, a eu l'air un moment de prendre une place importante dans les préoccupations d'art de la jeunesse des écoles, et peut être même de l'opinion. Aussi n'est-il pas sans utilité que quelques-uns d'entre nous, ayant l'imprudence d'écrire tout haut ce que beaucoup de confrères pensent tout bas, se décident à protester contre certaines doctrines venant jeter parmi les étudiants de l'art la confusion la plus dangereuse avec le mépris du savoir, et ce qui en dérive: la décadence du goût. La jeunesse qui travaille suivant la tradition éternelle: par l'étude du nu, la construction anatomique du genre humain, la recherche de la ligne d'un ciel, d'un terrain ou d'un arbre; cette jeunesse

[1]) *Benj. Constant, Causerie de peinture.* Revue du Palais, 1er oct. 1898.

qui voit rouge ce qui est rouge et vert ce qui est vert, cette jeunesse qui se dit que la vision en art ne change que peu à peu, avec l'aide des siècles, qui se dit aussi que revenir à Phidias n'est pas reculer . . . que revenir à la Renaissance italienne du XVIe siècle n'est pas reculer davantage; cette jeunesse a besoin, quand même, d'être rassurée après les apothéoses impressionistes.

„. . . Après l'impressioniste nous est arrivé le symboliste, ce primitif fin-de-siècle. Ce dernier a visité l'Italie. Il est allé, surtout, dans les montagnes; il y a découvert, dans les pauvres églises des fresques ignorées; et l'âme ravie, heureux d'avoir vibré pour ce qui paraît peu de chose, il est impatient d'inventer ce qu'il vient de voir et d'en appliquer sur tous les murs les compositions naïves. Mais ce symboliste voyageur n'a pas, malheureusement, assez dessiné devant la nature pour dessiner comme les primitifs Italiens. Aussi n'arrive-t-il à se servir de tous ses souvenirs que très imparfaitement, et les applique-t-il bien maladroitement à des sujets de la vie moderne. Enfin il est de mode aussi de ne jurer aujourd'hui que par les primitifs, mais jamais on ne fut moins primitif . . . Enfin, de tout temps, il y eut des âmes simples; il y en a de nos jours, heureusement; mais tout ferait supposer qu'elles deviennent rares. On aime à jouer à la simplicité; mais le courage de la sincérité semble diminuer de plus en plus; de là ces défaillances morales qui privent l'art de toutes les forces nécessaires; de là, après le naturalisme à outrance, ce mysticisme mystificateur, ce virus de décadence qui nous feraient perdre, si nous en étions contaminés, cette santé de l'âme: la bonne foi! Aussi la jeunesse ne sait-elle plus où elle va.

„. . . Ne faut-il pas reconnaître en effet que si la collection Caillebote, par exemple, est une réelle manifestation d'art et la continuation de l'éternelle vérité . . . alors la Grèce s'est trompée avec Phidias; l'Italie s'est trompée avec Michel-Ange et Raphaël, Titien et Veronese; l'Espagne s'est trompée avec Velasquez et Murillo; l'Allemagne s'est trompée avec Albrecht Dürer et Holbein; la Flandre s'est trompée avec Rubens et Van Dyck; la Hollande s'est trompée avec Rembrandt et Franz Hals; et la France s'est trompée depuis Clouet jusqu'à nos jours! . . . et la nature aussi?“

Si l'on considère qu'il s'agissait là d'œuvres qui passeraient aujourd'hui pour des modèles de sagesse, il ne faut point demeurer trop surpris de la résistance et des objections de notre public modéré.

Mais cela ne prouve-t-il pas, d'autre part, que notre faculté d'adaptation suit bon gré mal gré le courant artistique et ses remous? Déjà le public modéré se désintéresse de tout un ordre de choses qui charmaient la génération précédente, il s'accoutume à l'avant-dernière optique de nos peintres et si nous parlons aujourd'hui en réactionnaire, qui nous garantit de n'être pas, demain, converti à l'extrême gauche?

Aucune époque vit-elle anarchie plus complète dans le domaine de l'art? Les tendances les plus diverses sont également représentées par des artistes de valeur et le public pratique un éclectisme qui tient de l'acrobatie. Cependant notre art échapperait-il à la loi qui fait aboutir toute anarchie à une discipline? L'artiste va protester au nom de la liberté, mais la Nature, dont s'inspire toute œuvre d'art, la nature subit une discipline inviolable, elle a ses méthodes rigoureuse, et qui songe à trouver son œuvre monotone ou académique? Et, pour chercher une comparaison plus équitable, le Parthénon eût-il jamais été construit sans la merveilleuse discipline des artistes grecs? Si difficile qu'il soit de prédire ce que sera la nôtre, on peut s'enhardir à prévoir qu'elle réhabilitera le dessin. En l'adaptant à toute l'expérience acquise dans notre époque de théories, de recherches et d'essais incohérents, les artistes de demain ou ceux d'après-demain réaliseront fort probablement une belle renaissance de l'art et de la peinture en particulier. Il faut donc attendre, sans hostilité ni intolérence, mais sans faiblesse, le résultat de leurs peripéties actuelles en se disant bien que, de part et d'autre, le devoir essentiel est la sincérité. C'est demander sans qu'il y paraisse un gros effort au public aussi bien qu'à l'artiste. La suggestion guette la sincérité dans tous les coins de nos expositions, dans les critiques peremptoires de la presse, dans les propos courants du monde, elle guette la sincérité pour en faire du snobisme et c'est ici le grand écueil de notre évolution artistique.

La sincérité est sa sauve-garde: jointe à une culture intelligente elle pourrait être son salut.

ZURICH M. L. BOVET

□□□