

DE LA MODERNITÉ DANS L'ART.

A PROPOS DU SALON.

Je voudrais dire ici quelques mots à propos de l'article sur le Salon publié dans le dernier numéro de la *Revue de Belgique*. Cet article renferme des observations très fines et des considérations très élevées; mais il est un point au sujet duquel je voudrais lui chercher noise : l'importance qu'il attache à la « modernité ». Que signifie ce mot bizarre? S'agit-il des sujets ou des procédés? Faut-il représenter uniquement des personnages et des scènes « modernes », ou bien faut-il peindre d'une façon toute nouvelle et « moderne »? Quant à moi, je n'admets le dogme de la « modernité » ni dans l'une ni dans l'autre acception, parce qu'en réalité il n'a pas de sens.

Quand Stevens reproduit avec le plus merveilleux talent — dessin ferme et spirituel, coloris distingué et fort en même temps — les appartements, les toilettes, les habitudes et les traits de nos femmes élégantes, j'applaudis; car c'est ainsi que Metsu, Terburg et Dow nous ont conservé, d'une façon si vraie et si attachante, tous les aspects de la vie intime de leur époque. Mais quand Gallait fait revivre, sur des toiles que l'Europe entière a admirées, des scènes de notre histoire nationale, l'abdication de Charles-Quint, les derniers moments du comte de Hornes ou les « têtes coupées » des deux victimes du despotisme espagnol, j'applaudis encore; car il a marché sur les traces de Rubens et de Van Dyck. Interdirez-vous à Alma Tadema de nous transporter dans les temples de Pestum, un jour où l'on célèbre les fêtes de Bacchus, de nous montrer

des centurions découvrant, pâle et hébété de terreur, l'empereur qu'ils vont couronner, derrière le rideau qui le cache, ou de nous faire voir, dans cette adorable aquarelle de M. Gambard, exposée à Bruxelles, l'an dernier, un jeune Romain étendu sur un banc de marbre blanc, au bord de la mer de Sicile, parlant de son amour à une chaste Chloé, vêtue du blanc peplum de la Grèce? Pourquoi, en fait de sujets, cantonner nos artistes dans la « modernité »? Que signifie cet exclusivisme? Ne puis-je donc plus me laisser charmer, tour à tour, par les sujets les plus différents, depuis la carcasse dépecée d'un porc que Rembrandt suspend à l'étal couvert de sang et de lambeaux de chair, d'un boucher, jusqu'au *Cimetière des juifs*, de Ruysdael, ou à la *Transfiguration*, de Raphaël?

Ne vaut-il pas mieux livrer aux peintres, à la fois, le monde actuel, le drame contemporain, les intérieurs modernes et l'histoire tout entière, depuis les hommes farouches du temps de la pierre et des cavernes jusqu'aux marquises du XVIII^e siècle et aux merveilleuses du Directoire?

Quand un de nos maîtres peint une femme aux traits nobles et fins, dans une riche toilette, au milieu d'un appartement somptueux, ou un enfant crânement posé sur un poney, je ne le félicite pas d'avoir fait de la « modernité ». Autant en avaient fait Velazquez, dans ses beaux portraits du Musée de Madrid, et Van Dyck, dans ceux du palais Bugnole, à Gênes, ou du château de Pembroke, près de Salisbury; mais je dis qu'il a produit d'excellents tableaux, parce qu'il a reproduit la réalité, sans affectation, sans recherche, d'un pinceau facile et sûr, d'une pâte ferme et chaude et, en même temps, avec un grand style et une vraie distinction.

Donc, ici, foin de la « modernité ».

Je ne la conçois pas plus pour les procédés. Vous voulez donc que les artistes adoptent des manières de peindre nouvelles, « modernes »? Faudra-t-il, pour cela, qu'ils entourent leurs figures d'un trait noir, qu'ils empâtent la couleur au couteau ou à la truelle, ou qu'ils choisissent, de préférence, des tons gris et sales? C'est bien ici qu'on peut dire: *Nil sub*

sole novi. Est-ce que toutes les façons de peindre n'ont pas été essayées ? Ne voyons-nous pas dans nos musées toutes les « manières », et plusieurs peintres n'en ont-ils pas employé successivement de différentes ? Ne distingue-t-on pas, par exemple, les trois manières de Raphaël ?

Aimez-vous la peinture achevée, où rien n'est sacrifié, où tout est reproduit et où, en même temps, le coup de pinceau est sûr, spirituel, prime-sautier, le coloris transparent et puissant, vous ne ferez jamais mieux que les « petits » hollandais. Préférez-vous la peinture franche, parfois jusqu'à la brutalité, les tons appliqués à la grosse brosse, à touches carrées, sans repentirs, sans transitions, en un mot le « réalisme » dans toute sa puissance et toute sa saveur ? vous avez Jordaens et, plutôt encore, Frans Hals. On peut dire que toutes les façons de peindre ont été essayées et portées à la perfection. Si vous voulez tenter une manière nouvelle, ce ne sera qu'en tombant dans le bizarre, l'excentrique ou l'impossible.

Il faut bien se pénétrer de cette vérité, qu'il n'en est pas dans les beaux-arts comme dans les sciences et dans les arts industriels. Dans ce dernier ordre, on fait chaque jour des découvertes nouvelles, et il n'y a pas lieu de prévoir de terme au progrès.

En fait d'art, au contraire, il y a un idéal de perfection qui, une fois atteint, ne sera pas dépassé. Ainsi, c'est dans l'antiquité qu'on trouve le poème épique le plus beau, l'Iliade, la statue sans égale, la Vénus de Milo, le monument le plus parfait, le Parthénon. A-t-on jamais peint mieux que Van Eyck, Rubens, Léonard de Vinci ou Rembrandt ? Il n'y a donc pas à rêver de progrès indéfinis pour les procédés artistiques. Est-ce à dire que les artistes sont condamnés à imiter toujours les anciens ? Nullement. Chaque peintre peut avoir sa manière, mais elle se rapprochera plus ou moins de celle de tel ou tel maître des époques antérieures, et, s'il veut rompre absolument avec toutes les traditions, ce ne sera qu'en violant les règles essentielles du goût et en allant parfois jusqu'au ridicule. Donc, dans les procédés de peinture, pas plus

que dans les sujets, je ne trouve de place pour l'application du dogme exclusif de la « modernité ».

A mon très humble avis, la recherche de la « modernité » quand même, c'est-à-dire le désir de faire à tout prix autrement que jadis, a déjà fait beaucoup de mal. J'ai visité avec soin, cette année, le Salon de Paris et celui de Bruxelles, et j'ai éprouvé un sentiment pénible : ils me paraissaient bien inférieurs, dans leur ensemble, à ceux des années antérieures. J'étais d'abord en défiance contre ma propre impression. Ne venait-elle pas de ce que, comme membre du jury des expositions universelles, je n'avais eu à juger que les œuvres d'élite produites dans chaque pays durant une période de dix ans ? Mais non : je trouvai mon impression confirmée par les critiques spéciaux de la plupart des journaux et des revues. Décidément, il y avait un certain abaissement dans le niveau général. Je pense, du reste, que nul ne le contestera. Comment cet abaissement se marque-t-il et quelles en sont les causes : questions délicates que je ne puis qu'effleurer en ce moment.

Sauf d'heureuses et brillantes exceptions qui ne sont pas oubliées, le déclin consistait, me semble-t-il, en ceci : premièrement, les sujets étaient ou insignifiants, ou mal choisis, ou visant à attirer l'attention par quelques « coups de pistolet » ; secondement, l'exécution était moins facile, moins heureuse, souvent lourde, pénible et maladroite. Plusieurs artistes connus, au lieu de progresser, avaient reculé. Ai-je besoin de répéter qu'une semblable appréciation n'a de sens que prise comme impression d'ensemble ? Si on admet la réalité du fait ainsi compris, il faut en chercher les causes. Il en est deux qui me frappent et que je voudrais indiquer rapidement :

D'abord, pour les sujets, la préoccupation exclusive du « morceau » et de la « tâche » ; ensuite, pour la facture, le relâchement, conséquence de « l'impressionisme ».

Parlons d'abord de la théorie du « morceau ». L'idée qui, depuis quelque temps, domine dans le monde des artistes et qui, de là, a gagné les amateurs et même le public un

peu connaisseur, est celle-ci : Le sujet importe peu ; la chose essentielle, c'est le mérite de la facture. Ce qui constitue le comble de l'art, c'est un bon « morceau de peinture ». Telle « tache » de couleur ravit et transporte. Voyez quel rouge ! Comme c'est solide et ferme ! Et quelle pâte ! Les autres toiles, à côté, ne sont que de la bouillie et du blanc d'œuf. Examinez donc cette robe ! Comme c'est enlevé ! Quel coup de pinceau ! Pour peu qu'on soit du métier, de pareils jugements sont très naturels. On connaît la difficulté d'arriver à telle ou telle puissance dans le ton, à certain rendu, à certaine combinaison de couleurs, et on admire celui qui y a réussi. Parlez à un pianiste de l'exécution d'un morceau ; ce qui le frappera, c'est la façon de faire les trilles ou les octaves. Un maître d'armes sera en extase devant la précision d'une parade en tierce ou d'un coup de seconde. Quiconque aura quelque peu manié le crayon éprouvera le plus vif plaisir à regarder une esquisse ou même quelques traits tracés par un habile dessinateur. Ces impressions sont non seulement naturelles, mais même justifiées dans leur ordre, c'est-à-dire si l'on s'en tient à la facture. L'erreur commence, à mon avis, quand, allant plus loin, on fait de la « facture » et du procédé le critérium suprême de l'art. Or, c'est là certainement la tendance depuis quelques années. Ce que l'on estime surtout, c'est un bon « morceau » de peinture. Cette manière d'apprécier n'est pas non plus étrangère à la littérature. Elle est une des manifestations de ce qu'on appelle le réalisme. Le chef de cette école n'a-t-il pas dit que le comble de l'art est de réunir des « documents humains » et de reproduire avec exactitude « un morceau » de la nature ou de la vie humaine ? Cette tendance est née d'abord de la réaction contre les excès du romantisme et de l'idéalisme qui, en effet, faussaient souvent la réalité, et aussi de la prédominance envahissante d'un certain matérialisme qui pénètre partout.

Reste à voir jusqu'à quel point est fondée la théorie du « morceau ». Est-il exact que, pour apprécier la peinture, il faille, ainsi qu'on le prétend aujourd'hui, considérer surtout

le mérite de la facture et de l'exécution et regarder comme très accessoire le choix du sujet? Pour répondre à ces questions, il faut se demander ce que c'est que l'art.

Dans son origine, dans son histoire et dans son essence, l'art, c'est le symbole. L'art est né pour représenter, sous des formes aussi parfaites et aussi frappantes que possible, une idée ou un sentiment, ou bien, si l'on veut, pour reproduire soit un objet, soit un fait qui éveille certaines idées ou certains sentiments. Contemplez l'art dans toutes ses manifestations : architecture, sculpture, peinture, depuis l'époque la plus lointaine où nous le voyons apparaître aux bords du Nil, quarante ou cinquante siècle avant notre ère, jusqu'au moyen âge et même jusqu'à la Renaissance, partout vous trouverez qu'il s'adresse au peuple par le symbole. Ainsi, en Égypte, dans les tombeaux de la Vallée des Rois, près de Thèbes, les fresques qui couvrent les murs racontent les migrations de l'âme après la mort. Sur le fronton des temples, le scarabée ouvrant ses ailes est l'image de l'éternité. Les plinthes des murs et les chapiteaux sont ornés de la fleur symbolique du lotus. Les prodigieuses colonnes de la salle hyposthile, à Karnak, résument la théogonie de l'époque. Là, toutes les pierres parlent et les hiéroglyphes sont la transition entre la représentation figurée de l'idée et l'écriture, qui la traduit d'une façon plus abstraite. Même épanouissement du symbole aux Indes.

Saisissez plus tard la naissance de la peinture moderne dans les catacombes ; consultez, par exemple, le magnifique ouvrage de M. Théophile Roller, dont M. Albert Réville a si bien fait ressortir l'importance (*Flandre libérale, Variétés*, septembre et octobre 1881). Tout ici est symbole. On emprunte jusqu'aux mythes du paganisme pour figurer les croyances chrétiennes. Ainsi, j'ai vu dans la collection Disch, récemment vendue à Cologne, des fragments de verre coloré extrêmement curieux, où, à côté d'Adam et Ève et de Jonas rejeté par la baleine, Danaë toute nue reçoit la pluie d'or, comme dans le tableau du Titien, sans doute pour représenter l'infusion de la grâce. Le Christ, c'est l'εϋθους, le

poisson symbolique ou l'agneau. Dans une agape, parmi les personnages qui assistent au banquet eucharistique, on voit deux femmes et à côté d'elles se trouve écrit :

Agape misce nobis. Agape, mêlez-nous.
Irene porge calda. Irène, servez chaud.

Agape signifie l'amour, et Irène, la paix. Comme dans la vallée du Nil, il n'est rien qui n'ait un sens mystique. Il en a été de même quand l'art est sorti des Catacombes pour s'épanouir splendidement dans les églises romanes et gothiques. La forme même de l'édifice, la croix, est l'image du sacrifice qui est la base du culte nouveau. Les feuillages si variés, sculptés au haut des piliers, les bas-reliefs et les mille statues qui ornent le portail, les étoiles qui scintillent dans l'azur de la voûte, les peintures des verrières et les fresques sur les murs, les proportions mêmes de l'édifice et l'aspiration vers l'infini des flèches, qu'on a voulu faire toujours plus hautes, tout ici, comme en Égypte, est destiné à faire comprendre aux masses les dogmes, les croyances, les espérances, les souvenirs de la religion populaire. Je n'insiste pas : on se rappelle les pages de Michelet et de Lamennais à ce sujet. Donc, point de doute : l'art est né et s'est développé pour parler au peuple, pour représenter des idées et des sentiments, et son importance réside dans les sujets représentés.

En Grèce même et dans ses républiques rationalistes, c'est le sentiment patriotique, prenant la place des anciens mysticismes, qui inspire l'art. C'est uniquement parce qu'il y voit un moyen d'entretenir et d'exalter le culte de la Patrie que Périclès bâtit le Parthénon et consacre aux arts la moitié du budget d'Athènes. Minerve (*Αθηνη*), que l'on y adore, n'est que l'image de la cité, pour qui chacun est prêt à mourir, les armes à la main. C'est compris ainsi que l'art est véritablement un intérêt social.

Voyez le peuple, qui conserve, lui, les instincts primitifs et profonds de l'humanité. Quand il est admis au Salon, qu'est-ce qui le frappe ? Les sujets représentés. Il n'a pas la

culture spéciale nécessaire pour apprécier les raffinements ou la perfection du procédé. Il juge uniquement d'après la façon dont l'artiste a rendu un fait, une scène, un sentiment, une pensée. Le peuple a-t-il tort? Je ne le crois pas. Il reste dans la véritable tradition de l'art. Lisez les fameux *Salons* de Diderot. Récemment, un écrivain d'infiniment de goût et de finesse d'aperçus, M. Brunetière, de la *Revue des Deux-Mondes*, reprochait à Diderot d'avoir appliqué à la peinture un système de critique qui n'est de mise qu'en littérature, et d'avoir jugé les tableaux comme les livres. Diderot jugeait comme le peuple. Il se demandait : L'artiste a-t-il choisi un sujet convenable et l'a-t-il bien compris et bien rendu? A-t-il bien fait de donner ce sentiment à tel ou tel personnage? Éveille-t-il en nous le sentiment qui convient à la scène représentée? A mon avis, Diderot, qui pense en ceci comme le peuple, a raison. Il s'occupe de la chose essentielle. S'il s'était borné à parler glacié, empatement, coups de pinceau et autres détails du métier, il aurait pu recevoir des leçons d'un rapin.

Mais, dira-t-on, ne faut-il donc point tenir compte du procédé, de l'exécution, en un mot du « morceau »? Certainement : c'est là aussi chose capitale, mais dans son ordre. Bien dessiner, bien peindre, bien sculpter est indispensable pour qu'il y ait œuvre d'art dans toute la force du terme. On a donc raison d'attacher le plus grand prix à ces qualités nécessaires. C'est comme le style en littérature. Le style seul, c'est-à-dire la perfection de la forme littéraire, assure à un écrit une vie durable.

Il faut donc, avant tout, qu'un tableau soit bien peint. C'est ce qui a manqué, par exemple, à Raulbach. Ses toiles, ses fresques sont admirables de composition et de profondeur, pleines d'intentions et de signification ; mais la condition essentielle fait défaut : elles ne sont pas bien peintes. Ce qui le prouve, c'est qu'elles font meilleur effet en gravure. On en peut dire autant d'Ary Scheffer. Et néanmoins, quelles œuvres charmantes et vraiment belles que *Francesca di Rimini*, *Mignon aspirant au ciel*, ou *Sainte Monique* et *Saint-*

Augustin. Si Scheffer avait été plus coloriste, ce seraient là de vrais chefs-d'œuvre. J'ai exprimé autrefois des idées semblables à propos d'une toile de Portaels, *la Sulamite*, qui réunissait le mérite de la couleur et du dessin à toute la poésie de la Bible incarnée dans cette ravissante figure.

En résumé, le procédé, la facture, « le morceau », c'est-à-dire bien peindre et bien dessiner, sont chose capitale; mais ce n'est là que l'instrument, le moyen de rendre l'idée ou le sentiment. C'est la parole dans l'art. Sans doute, il faut d'abord bien parler, mais le principal est toujours ce que l'on dit et l'usage que l'on fait des facultés oratoires.

Tous, tant que nous sommes, artistes, critiques et amateurs, nous sommes trop sous le charme de l'exécution. Nous oublions que l'art est né pour dire quelque chose et, ainsi, pour éveiller en nous la pensée et pour parler à l'âme. C'est de cette façon que nous avons été amenés à considérer le sujet comme accessoire et que, par suite, les tableaux qui attachent et qui frappent par ce qu'ils représentent ne sont pas nombreux. C'est pour le même motif que le paysage, si rare jusqu'au xvii^e siècle, prend dans nos Salons une place croissante et que les tableaux de paysage sont souvent les meilleurs.

J'ai dit qu'en second lieu la facture même m'avait semblé inférieure à ce qu'elle était naguère. J'ai cru constater un effort pour sortir de l'ébauche et de l'à-peu-près, afin d'arriver à un rendu plus complet, à une reproduction plus exacte et surtout plus détaillée de la réalité. Les prodigieux petits Van Beers ont été les spécimens les plus réussis de cette réaction. Or, c'est cet effort qui, très fréquemment, à mon avis, n'a pas réussi.

On a fait lourd, sûr et maladroit. Je sais qu'un jugement aussi sommaire peut être facilement contesté. Pour l'appuyer, je devrais citer, comme preuves, les tableaux de quelque importance, où se constatent ces défauts. Je ne puis le faire dans cette rapide notice. Je dois me contenter d'en appeler aux souvenirs des juges compétents qui ont étudié avec quelque soin les Salons de Paris et de Bruxelles de cette année.

Pour faire comprendre ma pensée, je ne citerai qu'un exemple, celui de M. Mestdagh. On se rappellera la *Vague*, exposée il y a peu d'années et acquise par le Roi. Un bateau de pêche est vu du côté de la poupe, en plein raccourci, au moment où il s'enlève sur le flot qui se gonfle sous lui. Jamais je n'ai vu le mouvement de l'océan mieux rendu. Quel ciel profond! quelle eau vivante! On sent l'air marin, toute la poésie de la pleine mer vous saisit et vous ravit. C'était une merveille. Cette année, M. Mestdagh s'est efforcé d'arriver à plus de consistance et de vigueur. La facture est devenue lourde, presque grossière; la mer est opaque; ce n'est plus la vague claire et profonde: c'est du chocolat liquide.

D'où vient que, quand on a voulu faire mieux, on a fait plus mal? Cela provient, je crois, de l'habitude prise de peindre d'après le système que j'appellerai de l'ébauche. Au lieu d'achever, de lécher, de peindre et de repeindre, et, en somme, de faire mou et exsangue, on a posé les couleurs en touches carrées, vigoureuses, hardies, enlevées, parfois heurtées et brutales, mais donnant certainement l'impression de la réalité. C'est le procédé qu'on trouve au plus haut degré de perfection dans Frans Hals. Sans contredit, cette tentative a fait faire un progrès à nos artistes depuis quelques années.

Placez, à côté l'un de l'autre, un tableau de force moyenne, datant de vingt ou trente ans, et un tableau de valeur égale, mais récent, et le contraste sera frappant. Le premier paraît peint à l'eau de savon; il manque de couleur et de consistance. Le second est solide, énergique, d'une tonalité puissante et colorée. Je ne puis mieux faire entendre ce que je veux dire qu'en priant de comparer une des anciennes marines de Clays avec celles qu'il peint maintenant. Mon observation ne s'applique pas, bien entendu, aux maîtres. Ainsi, les portraits de Navez et de Gallait, exposés l'an dernier, l'emportaient, même comme vigueur de couleur et puissance de relief, sur ce que l'on produit de plus fort aujourd'hui. Fait-on rien de plus réel, de plus vivant, de plus ferme que le *Bertin* d'Ingres, un pur dessinateur, disait-on? Il n'en reste pas moins

vrai qu'à considérer la manière de peindre, un progrès incontestable avait été fait, en comparaison, non des anciens, mais des œuvres de 1830 à 1850. Toutefois, il n'avait été obtenu, la plupart du temps, qu'en négligeant deux choses essentielles : le dessin et le rendu du détail. On se contentait d'une sorte d'ébauche, rendant fortement l'impression. De là la théorie de l'« impressionisme ». Tous ceux qui maniaient le pinceau n'étaient certes pas « impressionnistes », mais l'influence était générale, le goût du public pour la « modernité » aidant. Ai-je besoin de répéter ici encore qu'il faut excepter les vrais maîtres? Ainsi, Stevens et Wauters ont toute la fermeté de touche et de coloris de l'impressionniste le plus vigoureux, et, en même temps, le dessin, le rendu, l'achèvement du détail ne laissent rien à désirer.

Mais peut-on se contenter de rendre une impression au moyen d'un faire lâché, mais énergique, et qui charme beaucoup, parce qu'il traduit d'une façon immédiate la personnalité de l'artiste? Je ne le crois pas, pour bien des motifs, dont en voici deux : D'abord, on est amené ainsi à sacrifier le dessin, base de tous les arts graphiques; ensuite, on tombe dans l'aquerelle.

Il me semble que nos artistes ne dessinent pas assez. Il suffit de feuilleter les cartons de dessins et d'esquisses des musées de Dresde, de Florence ou de Paris pour demeurer émerveillé de la masse énorme de travaux préliminaires qu'ont faits les artistes du xvi^e et du xvii^e siècle. Par exemple, que de dessins de Raphaël, mort si jeune, et cependant on ne possède que la moindre partie de ceux qui sont sortis de sa main infatigable. Quel culte profond du beau ! quelle conscience, quelle recherche persistante de la perfection ! Sur telle feuille de papier, le divin maître d'Urbano a recommencé seize fois le même trait. On ne le contestera pas : on ne travaille plus autant et aussi sérieusement qu'à cette époque. En tout cas, il est certain que la tendance récente a été de négliger le dessin en même temps qu'on sacrifiait le sujet : l'un tient à l'autre. Qui dira que ce n'est pas regrettable?

Secondement, ai-je dit, l'« impressionisme » conduit à faire des aquarelles à l'huile. Nul, plus que moi, j'imagine, n'a le goût de l'aquarelle. J'y trouve une saveur pénétrante et intime. Les retouches étant interdites, tout est vif, franc, prime-sautier. Vous avez le sentiment de la chose plus encore que la réalité. Rien n'est plus spirituel : cela émane directement de l'esprit de l'artiste et parle à l'esprit du spectateur. Ainsi, en regardant les charmantes aquarelles de M. Le Ghait, j'éprouvais dans toute sa force l'impression de la nature éclatante et joyeuse de l'Italie méridionale. Oui, c'est bien là Capri, avec sa mer d'azur, ses rochers à pic d'ocre jaune, ses collines où se mêle le vert pâle et gris des oliviers à la verdure intense des orangers et ses maisons à terrasses arrondies dont le blanc intense reflète les rayons du soleil !

Si donc la peinture à l'huile ne doit pas aller au delà de l'impression, je préfère l'aquarelle, car elle est moins lourde, plus franche et moins chère.

Pour beaucoup d'artistes, l'habitude de s'en tenir à l'ébauche leur a gâté la main, et quand, comme récemment, ils ont voulu achever davantage et rendre le détail, ils se sont trouvés maladroits, très empêchés. Celui qui a quelque pratique et l'instinct du coloriste en arrive, sans trop de peine, à jeter sur la toile les masses, les plans et les tons qui rendent l'ensemble et qui plaisent beaucoup par la spontanéité du faire. C'est quand on veut finir et reproduire la nature telle qu'elle est que les difficultés commencent. On repeint, on empâte, on tourne au noir, on « s'empêtre », et le charme du premier jet disparaît.

Ma conclusion est celle-ci : Il est dangereux de rechercher à tout prix la « modernité » ; on risque de tomber dans le parti pris, dans la « manière » et, ce qui est pis, dans l'affectation. Ce qu'il faut, avant tout, c'est redoubler de sérieux dans le travail. Conservez, dirai-je aux artistes, le procédé et la force de coloris que l'on a acquis dans ces dernières années ; mais tâchez que ces qualités ne disparaissent pas quand vous vous efforcez de pousser plus loin l'exécution. Cultivez

davantage le dessin. Le dessin est l'honnêteté dans les arts, la base de toute reproduction fidèle de la nature et, par conséquent, de tout « réalisme » sincère. Dessinez beaucoup, afin de pouvoir au moins « camper » convenablement quelques figures, même sans modèles.

Enfin, ne négligez plus tant le choix des sujets. L'histoire et les tableaux d'autel vous donnent des nausées, dites-vous. Voyez cependant comment Munkascky a su renouveler, en une toile qui a été comme une révélation, une scène du Nouveau Testament répétée à satiété. Si l'art doit conserver quelque importance comme élément de civilisation, dans les sociétés de l'avenir, ce n'est pas en se bornant à être une gastronomie de l'œil pour quelques millionnaires amateurs : c'est en reprenant au sein des démocraties modernes la glorieuse mission qu'il a remplie jadis, dans l'incomparable république qu'ont immortalisée Platon, Sophocle et Phidias.

ÉMILE DE LAVELEYE.

