

7 ANNEE 1926
JUN N° 6

FRANCE 7 fr. 50
ETRANGER 10 fr.

L'AMMOUERT DE... RT

Coulon

LIBRAIRIE DE FRANCE
114, Boulevard Saint-Germain, PARIS

Chronique

LES EXPOSITIONS

Dans plusieurs articles publiés au *Mercure de France* — *lissus de truismes, de banalités et de contradictions* — Emile Bernard condamnant Courbet et Cézanne, exaltait récemment le classicisme. Il était curieux d'entendre ce que l'ancien disciple de Gauguin entendait par classicisme et de confronter ses conceptions et ses réalisations. Cette expérience la Galerie Charpentier vient de nous permettre de le faire et je dois dire qu'elle ne tourne pas à l'avantage d'Emile Bernard. Certes des phrases comme celle-ci : « Il faut que le peintre fréquente et voit sans cesse les chefs-d'œuvre, afin que le monde lui apparaisse comme transposé en eux », de telles affirmations pourraient nous faire supposer qu'Emile Bernard avait considérablement évolué depuis Pont-Aven, mais de là à supposer qu'il était devenu un pasticheur des maîtres de la Renaissance Italienne il y avait une distance que cette réunion de faux chefs-d'œuvre, dignes de quelque Léonard Sarluis ou Armand Point, nous a bien forcés à franchir.

Par quelque décret inconnu de la justice immanente, ce Cézanne qu'Emile Bernard accable en ses écrits, triomphe dans le même temps chez Berheim jeune, à quelque cinquante mètres de la Galerie où sont entassées les malsaines évocations de son ancien camarade. Et Cézanne nous apparaît à cette exposition plus jeune, plus actuel, plus vivant que jamais. Certes pendant quelques temps on a pu se méprendre sur le véritable sens de cette œuvre sublime. En perdant son prestige, le néo-classicisme qui se l'était d'autorité annexé, a pu porter atteinte pendant quelque temps au crédit du maître d'Aix, mais cette œuvre souveraine par sa seule vertu a vite reconquis la place que maintenant elle ne perdra plus. Les tableaux de Cézanne ne sont ni classiques, ni romantiques, ils sont, et leurs qualités sont aussi bien la force expressive — voyez l'intensité de certaines Baigneuses ou de ces admirables Joueurs de cartes — que la sérénité classique à laquelle Cézanne atteignait à force de luttres et de tourments.

Nul ne peut se vanter d'avoir compris la leçon de Cézanne, car il n'y a pas de « leçon de Cézanne », cette œuvre contient tout, suivant l'angle sous lequel on l'envisage et elle contient encore une part d'inexprimé, ces coups de sonde dans l'inconnu, que l'on trouve chez un Rembrandt ou un Picasso, mais qu'on chercherait vainement chez Ingres, chez Corot, chez Matisse, où tout est clair et dont les œuvres ne se prêtent pas à de multiples interprétations.

De l'exposition elle-même je ne dirai rien car chaque toile — prêtée par les plus grands collectionneurs, de M. Pellerin à M. Vollard — mériterait une longue étude qu'il ne saurait être question de faire ici.

Après Cézanne, la plus importante manifestation picturale de ce printemps est incontestablement l'exposition de James Ensor dont M. Waldemar George a pris l'initiative et qui se tient à la Galerie Hodebert. Ensor, qui est actuellement parmi les peintres vivant hors de France, le seul qui ait acquis une réputation mondiale, était jusqu'ici assez mal connu à Paris, cette réunion d'œuvres qui va de 1875 jusqu'à 1925 offre donc un intérêt considérable.

Pour moi j'attendais cette manifestation avec une grande curiosité et je n'ai nullement été déçu, l'inégalité même de cet ensemble fait mieux ressortir les admirables qualités de certaines œuvres. Je ne crois pas que l'apport d'Ensor dans la peinture contemporaine soit considérable, je ne pense pas que son influence soit comparable à celle par exemple de nos impressionnistes dont il est le contemporain, car c'est essentiellement un tempérament, une

personnalité en marge de tout et dont les soucis ne sont même pas toujours exclusivement picturaux. Pourtant c'est bien par la peinture que l'art d'Ensor nous touche : ces masques, ces travestissements bouffons nous séduisent surtout par leurs qualités plastiques, et mon goût pour l'expression ne va pas jusqu'à me faire admirer certaines recherches de grotesque qui ne valent guère que par le sujet. D'autres par contre : l'Échauffourée de Masques, les Poissards Mélancoliques sont de tout premier ordre, ainsi que les natures mortes intitulées Pavots et Pivoines, Attributs des Beaux-Arts ou celle qui est au premier plan de La Mangeuse d'Huitres.

Après l'exposition Bottini qui fut un triomphe, la Galerie Dru présente un vaste ensemble fort intéressant de cette charmante Berthe Morisot qui vécut à l'ombre des impressionnistes et qui ne parvint peut-être pas, soumise à leur influence et à celle de Manet, à dégager complètement sa personnalité. Mais cette exposition ne comprend que des aquarelles, des pastels et des dessins et le métier de Berthe Morisot s'y révèle beaucoup plus libre que dans ses œuvres peintes.

Avant l'exposition Cézanne, la Galerie Bernheim jeune nous avait montré les quarante aquarelles que Raoul Dufy a rapporté du Maroc. Sous leur apparence légère ce sont là des œuvres absolument achevées, et l'art de Dufy, qui est à la fois de fantaisie et de synthèse, ne s'était jamais plus librement exprimé.

Chez Paul Rosenberg nous avons eu la joie de voir les dernières peintures de Marie Laurencin, qui depuis longtemps ne cherche plus à se renouveler, mais qui tend encore vers plus de perfection, ce qui pouvait sembler une gageure.

CHAREN SOL.

LES LIVRES D'ART

Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours publiée sous la direction d'André Michel, tome VIII : L'art en Europe et en Amérique au XIX^e siècle et au début du XX^e. Première partie. Paris. Armand Colin. 1925.

En abordant le dix-neuvième siècle il semblerait que cette grande entreprise dût se trouver en présence de questions bien connues, pourtant elle n'est pas inutile pour la France même et, hors de France, il suffit de feuilleter ce volume pour se convaincre à quel point nous ignorons, presque tous, le mouvement européen. Cette ignorance, il faut l'avouer, est due bien moins aux difficultés d'information qu'à notre indifférence : elle ne concerne pas seulement la Russie lointaine ou la Scandinavie. L'Italie du dix-neuvième siècle nous reste inconnue. Pour ma part, je le confesse, à Rome, à Florence ou à Venise, toutes les fois que je me suis trouvé en présence d'une œuvre ou d'un monument contemporains j'en ai immédiatement détourné mon attention. Combien pourraient faire une confession semblable ! Pourtant il est puéril de nier ou de considérer comme non avenue l'activité d'un siècle : il n'est pas nécessaire de l'admirer, il faut essayer de la comprendre. Dès à présent le recul est suffisant pour qu'il soit possible de reconnaître, au cours des cinquante premières années du dix-neuvième siècle, auxquelles ce volume est consacré, de grands courants dominants, un véritable mouvement européen, des influences réciproques parmi lesquelles celle de la France apparaît prépondérante. Cette unité, malgré la complexité naturelle des manifestations est mise en lumière par les collaborateurs de l'ouvrage. L'ont-ils suffisamment expliquée ? Sauf chez M. Hautecœur dont l'étude sur l'ar-

chitecture est dominée par le souci de subordonner les faits aux forces dont ils dérivent, je regrette une défiance excessive de vues générales. En opposition radicale avec les théories de Taine, on tend à restreindre les indications sur les conditions politiques, historiques, religieuses et à présenter l'évolution artistique comme si elle était uniquement engendrée par l'action et la réaction des doctrines esthétiques. Il y a là une exagération manifeste et, de ce point de vue exclusif et étroit, enthousiasmes et proscriptions restent également inintelligibles. Dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle une doctrine se répand qui condamne l'art baroque, et, d'une façon générale, toutes les pratiques alors reçues dans les ateliers, proclame la supériorité absolue de l'art grec et formule le dogme du beau idéal. Cette doctrine, énoncée d'abord par Winckelmann, trouve rapidement crédit à travers toute l'Europe. Quatremère de Quincy lui donne une vigueur nouvelle, David l'applique d'une façon exemplaire et, au seuil du dix-neuvième siècle, dans tous les pays de culture européenne, chez les Slaves, les Germains comme dans les terres latines, elle règne sans partage. Or, si j'écoute MM. Réau, Vitry ou Biver, partout où elle a « sévi », elle a engendré des œuvres froides, guindées, artificielles et paralysé les tempéraments nationaux comme les originalités individuelles. J'y consens. Pourtant, si ces théories étaient totalement néfastes, d'où vient leur immense succès ? Comment ont-elles pu galvaniser deux ou trois générations à un degré qui, depuis, ne s'est plus retrouvé ? Poser cette question, c'est, il me semble, montrer que MM. Réau, Vitry ou Biver n'ont pas complètement obéi à la loi d'objectivité qu'ils s'étaient cependant imposée et qu'ils ont cédé à l'insinct naturel de juger les œuvres d'après nos préjugés actuels au lieu de leur restituer le caractère qu'elles ont eu à leur apparition ; ce qui, à mon sens, est, profondément, la tâche des historiens. S'ils avaient mis en pleine lumière le mouvement d'idées, d'espairs, de passions qui, avec les philosophes français, a remué profondément l'Europe du dix-huitième siècle, les commotions intenses déterminées par la Révolution et par l'Empire, l'état extraordinaire de tension où l'on s'était accoutumé à vivre, ils nous auraient aidés à accomplir l'effort de gymnastique spirituelle nécessaire pour comprendre les statues rigides, les tableaux au coloris glacial, les palais aux ordonnances compassées et leur restituer une partie de la vie qu'ils eurent à l'heure où ils furent exécutés. A leur tour, la fièvre romantique ou la poussée réaliste n'auraient pas secoué l'Europe sans le mal du siècle, le réveil religieux ou la naissance des nationalités.

De signaler ces éléments, de caractériser ces atmosphères, cela ne dispense pas d'étudier les querelles esthétiques, les processus techniques ou le rôle des individualités dominantes mais cela éclaire certainement les conditions dans lesquelles l'évolution artistique s'est produite, conditions qui l'ont au moins partiellement influencée sinon déterminée. Pourra-t-on véritablement étudier l'histoire de l'architecture sans parler des découvertes scientifiques et industrielles, des nouveaux matériaux, des exigences d'une société qui dicte des programmes renouvelés ou inédits et réclame des casernes, des salles pour les assemblées délibérantes, des hôpitaux répondant à des exigences insoupçonnées naguère ? Ce qui est évident, pour l'architecture, est vrai, à des degrés plus ou moins atténués pour tous les arts.

Ce volume sera suivi d'un autre qui traitera de la seconde partie du siècle mais où, j'espère, seront reprises des questions qui ont été, je veux le croire, ajournées et non éliminées. M. Réau qui nous conduit, avec sa compétence reconnue, à travers les terres germaniques et scandinaves, MM. Péralé et Roculés, nos excellents guides en Italie ne nous entretiennent que d'architecture, sculpture et peinture. M. Paul Biver qui, seul, a poussé l'étude de la Grande-Bretagne jusqu'à l'heure présente et dont je suis loin, d'ailleurs, de partager tous les sentiments, n'a cru

devoir parler ni de l'œuvre de William Morris ni de la naissance des cités jardins. Seul M. Hauteccœur a eu l'ingénieuse et juste idée de rattacher à l'architecture l'examen du mobilier. Nous attendons que les arts de la vie reçoivent leur juste place et ils la trouveront, sans doute, dans le volume qui doit clore cette histoire de l'Art dont André Michel n'aura pas eu l'heur de voir la complète réalisation.

Georges Duthuit. Byzance et l'art du douzième siècle. Collection « La culture moderne ». Paris. Stock.

Un ouvrage d'archéologie écrit avec la violence d'un pamphlet. L'auteur, qui est très informé, proclame sa haine contre la culture classique et l'esprit rationaliste, exalte l'Orient coloré et mystique. Tant de passion déconcertera les érudits, mais il vaut mieux, en somme, puiser dans le passé, des arguments de polémique que de le traiter comme un ensemble mort.

Léonce Bénédite. Rodin. Collection « maîtres de l'art moderne » avec 40 planches. Paris. Rieder. — Le même. De Nittis. Van den Berg.

Le regretté Bénédite avait bien connu Rodin et il avait pu obtenir de lui, sur les incidents de sa vie, des renseignements précis, inestimables pour les historiens futurs. Dans ce livre, qui paraît après sa mort, il a surtout visé à être utile : c'est une biographie exacte, serrée qu'il nous offre. Les esthéticiens viendront ensuite ; quelques-uns, peut-être, sont déjà venus trop tôt. — L'étude sur De Nittis, dont des soins pieux ont assuré la publication, est une contribution importante à l'histoire de l'impressionnisme. Cet italien qui fut lié avec Degas et qui nota des aspects de son pays, de Paris et de Londres, d'une vision un peu menue, mais spontanée et vraiment moderne, mourut en plein succès à 38 ans. Une illustration abondante et typique rappelle son talent original et discret.

Marcel Provence. Petite histoire familiale de la crèche et du Santon, illustrée par Etiennette Gille. Aix-en-Provence. Edition du Bastidon.

Un tout petit sujet traité avec agrément, sans aucune prétention. Ceux qui, à l'Exposition de 1925, ont, dans le pavillon de la Provence, admiré l'art familial et ingénieux de ces menues figurines auront plaisir à les voir célébrer non sans lyrisme.

Marius Mermillon. Carrand et Vernay. Collection des cahiers d'aujourd'hui. Paris. Crès.

Carrand et Vernay, méconnus de leur vivant, ont acquis une célébrité posthume qui a largement dépassé la région lyonnaise où ils ont vécu. Cette étude, accompagnée d'une nombreuse illustration, achèvera de les faire connaître. Je regrette qu'un ton de polémique d'une violence inutile ait paru nécessaire à l'auteur de cet hommage.

Luc Benoist. Les tissus, la tapisserie, les tapis. Collection « l'art français depuis vingt ans », avec 24 planches. Paris. Rieder.

Un excellent petit ouvrage, clair, net, d'un esprit clairvoyant, très informé sans surcharge, à recommander aux amateurs et aux artistes.

Claude Roger Marx. Dunoyer de Segonzac. Collection des cahiers d'aujourd'hui. Paris. Crès.

C'est une apologie enthousiaste d'un des peintres les plus foncièrement originaux de ce temps, écrite avec beaucoup de finesse et de pénétration et une grande liberté d'esprit, car l'auteur ne cherche pas à dissimuler les points faibles de l'artiste qu'il aime. Une note biographique précise s'y ajouterait utilement : il est si facile, à l'heure actuelle, de recueillir des faits dont les historiens d'art, dans cinquante ans, déploreront en vain l'ignorance. L'illustration, très complète, donne la date de toutes les toiles et aquarelles reproduites mais n'indique pour aucune d'elles le nom de leurs actuels possesseurs.

LÉON ROSENTHAL.