

Le trésor des musées de  
province : Le Midi : Avignon,  
Carpentras, Arles, Marseille,  
Montpellier, Nîmes, Aix-en-  
Provence [...]

Gillet, Louis (1876-1943). Auteur du texte. Le trésor des musées de province : Le Midi : Avignon, Carpentras, Arles, Marseille, Montpellier, Nîmes, Aix-en-Provence / Louis Gillet. 1934.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».

- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

[CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

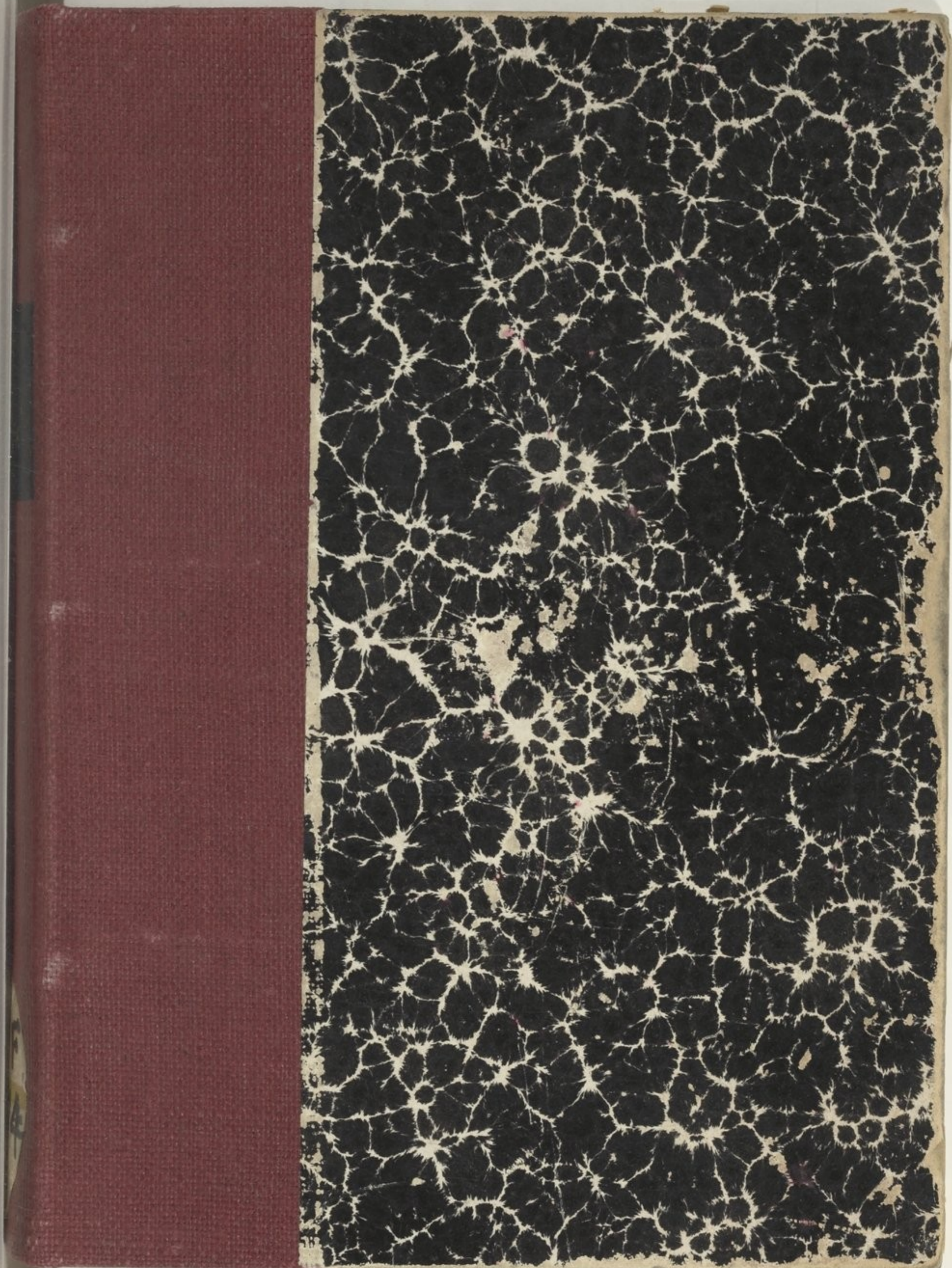
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

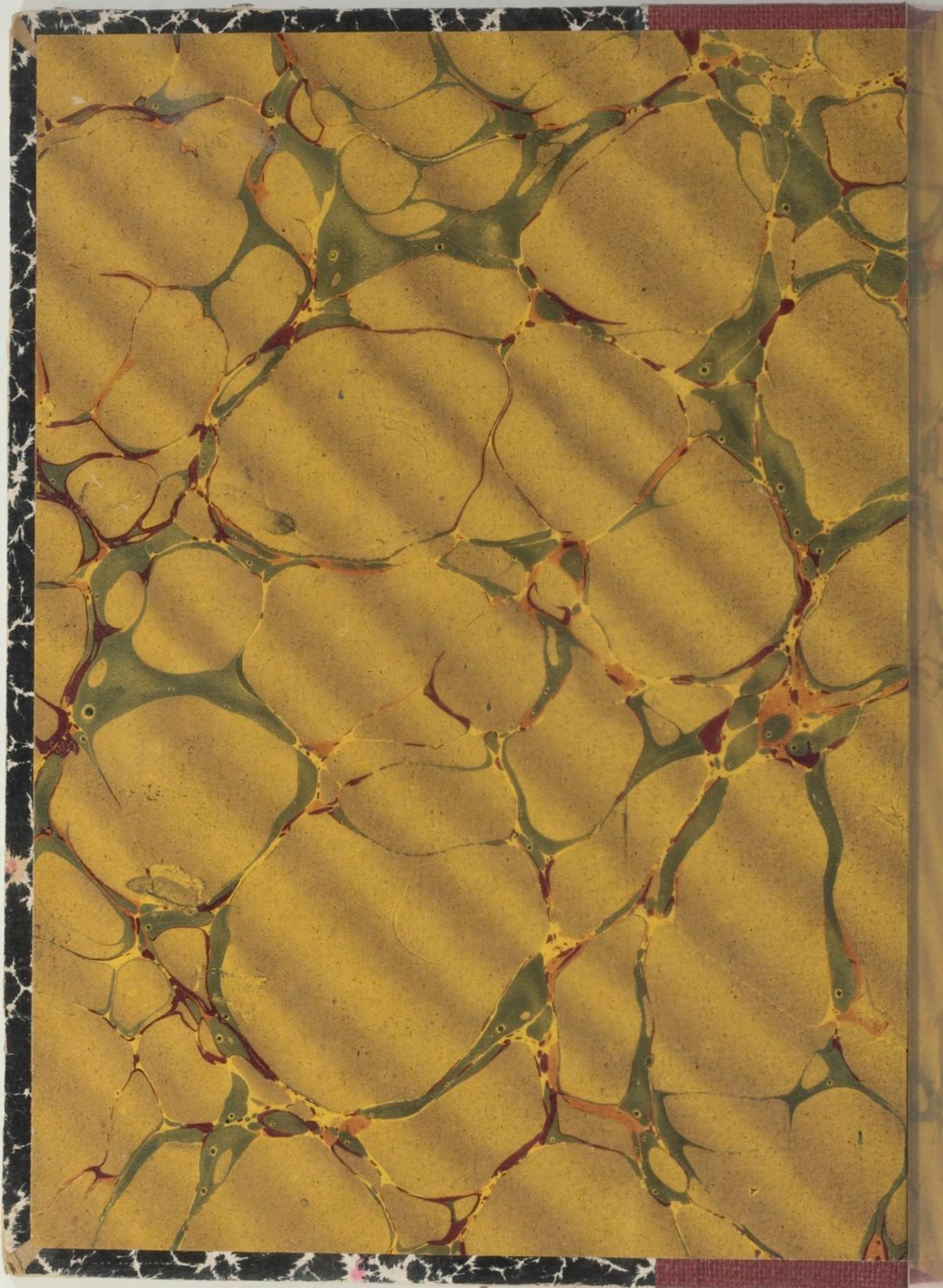
4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

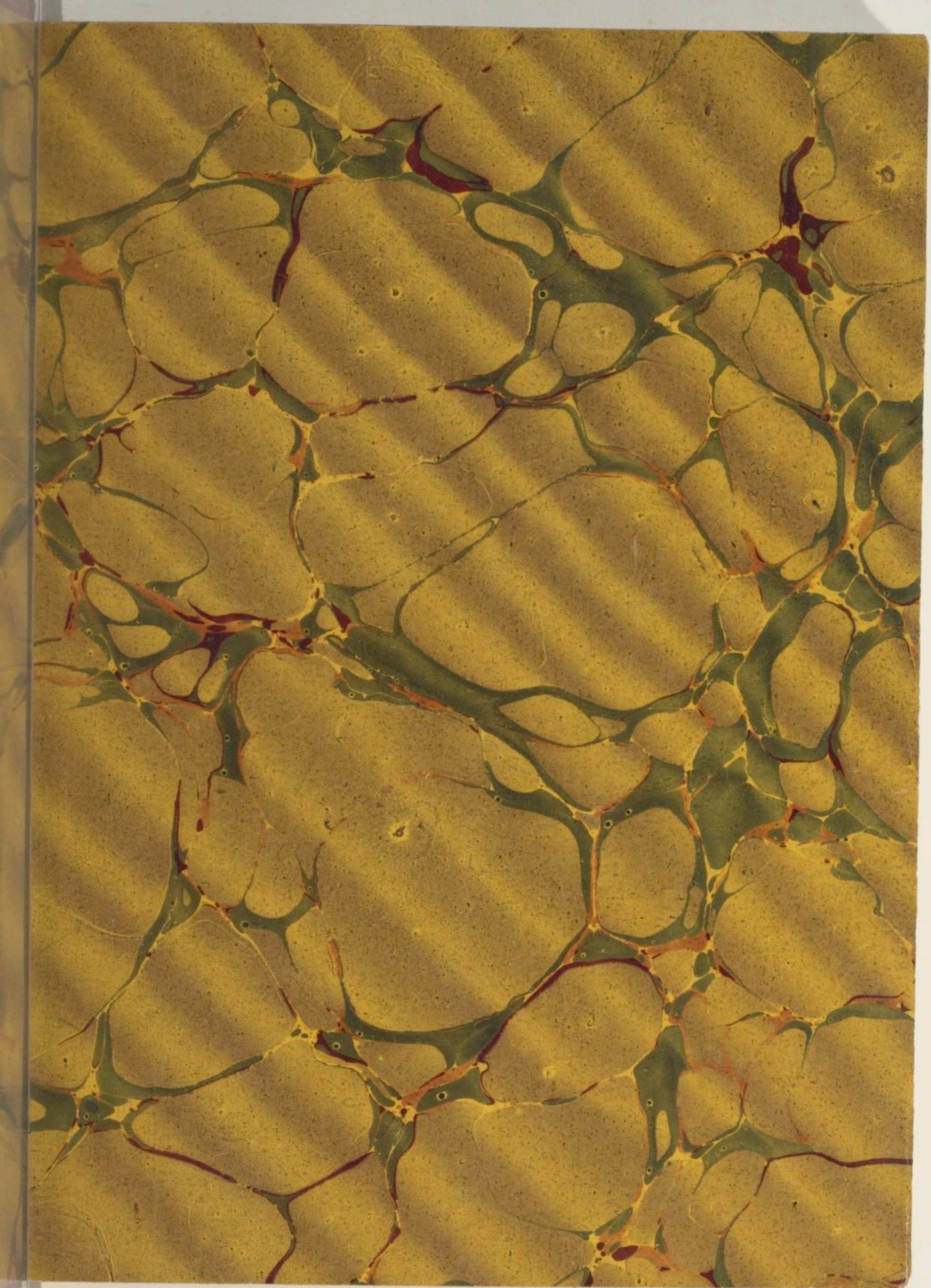
5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

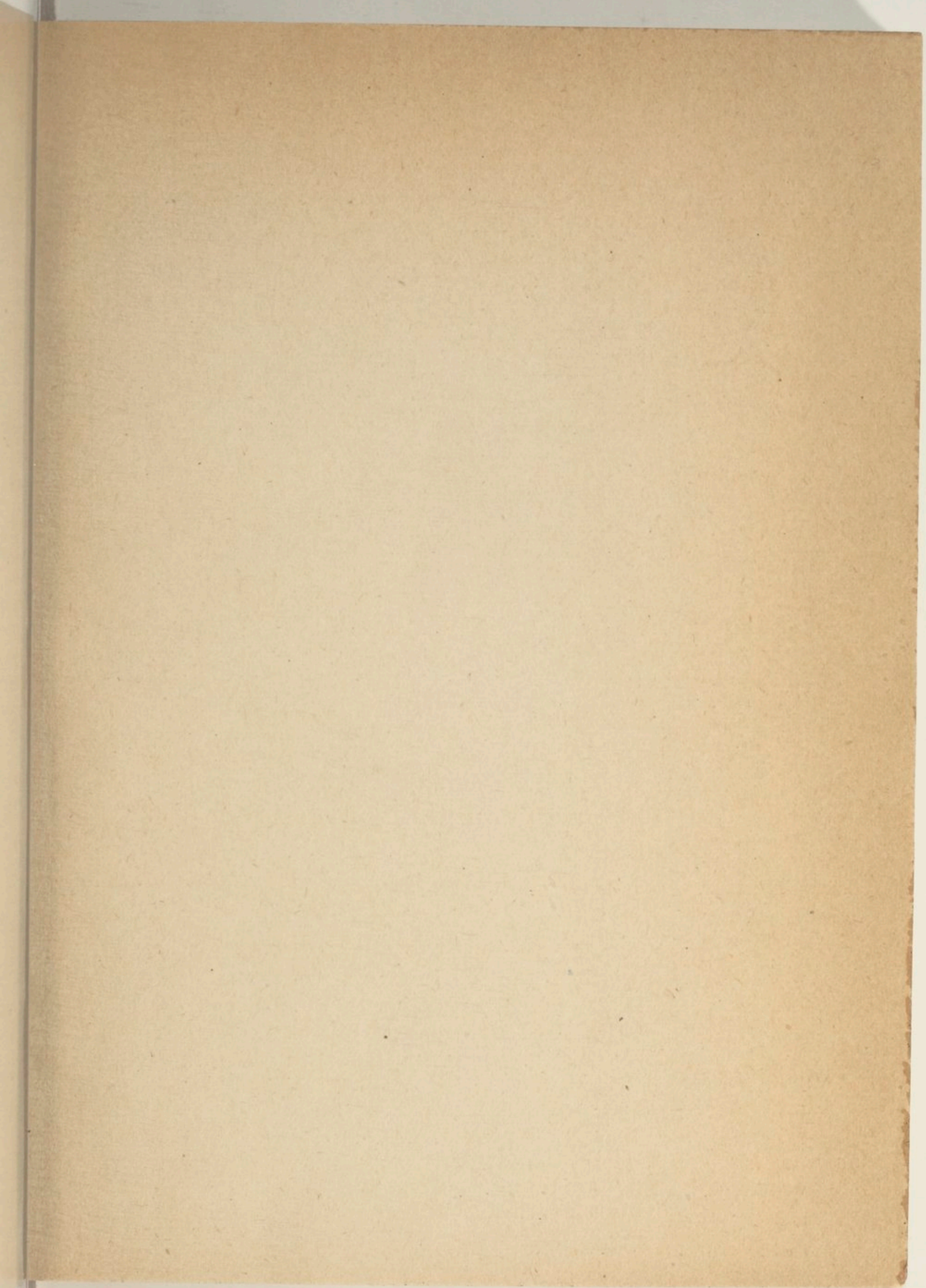
7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter [utilisation.commerciale@bnf.fr](mailto:utilisation.commerciale@bnf.fr).

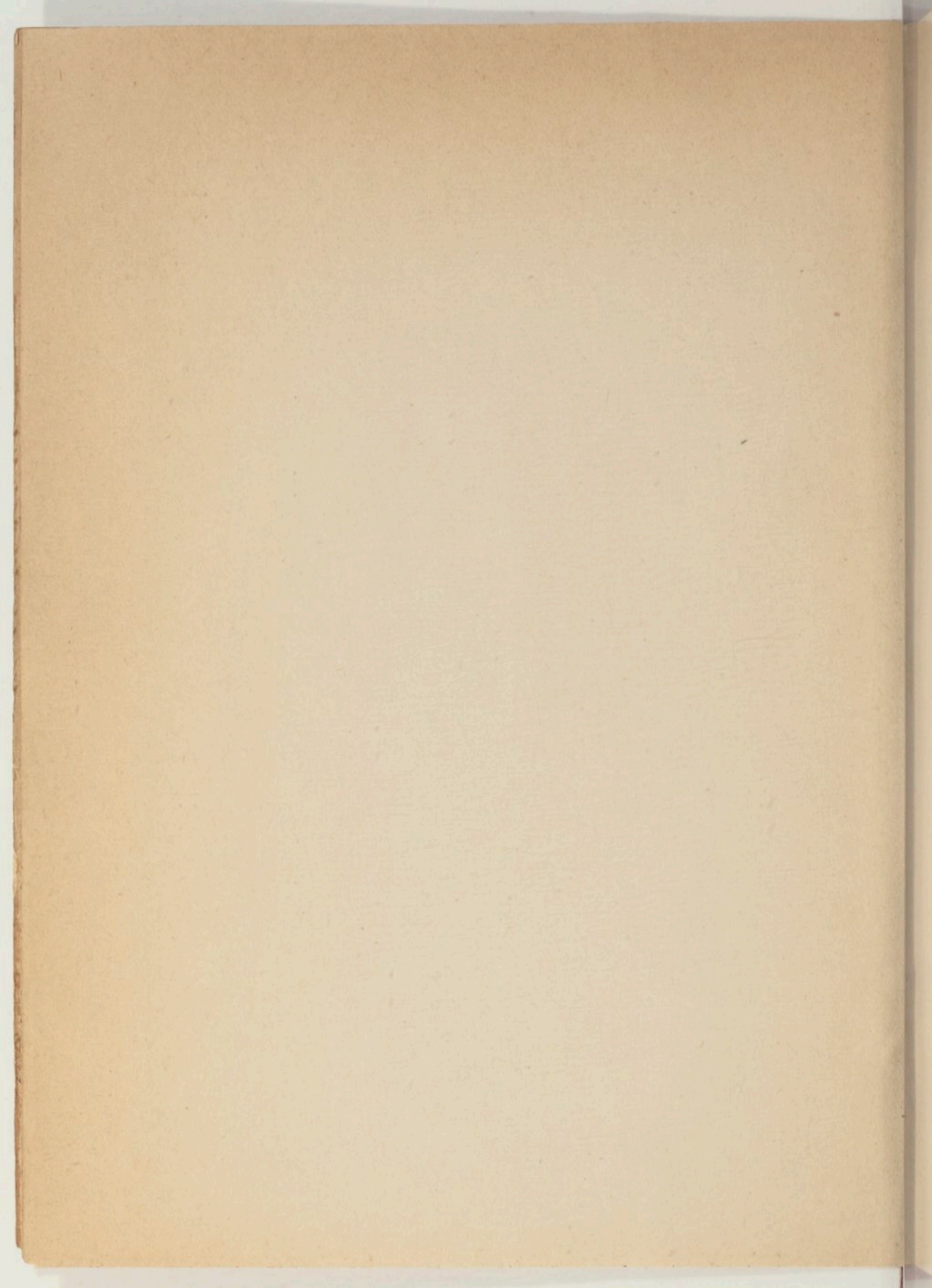




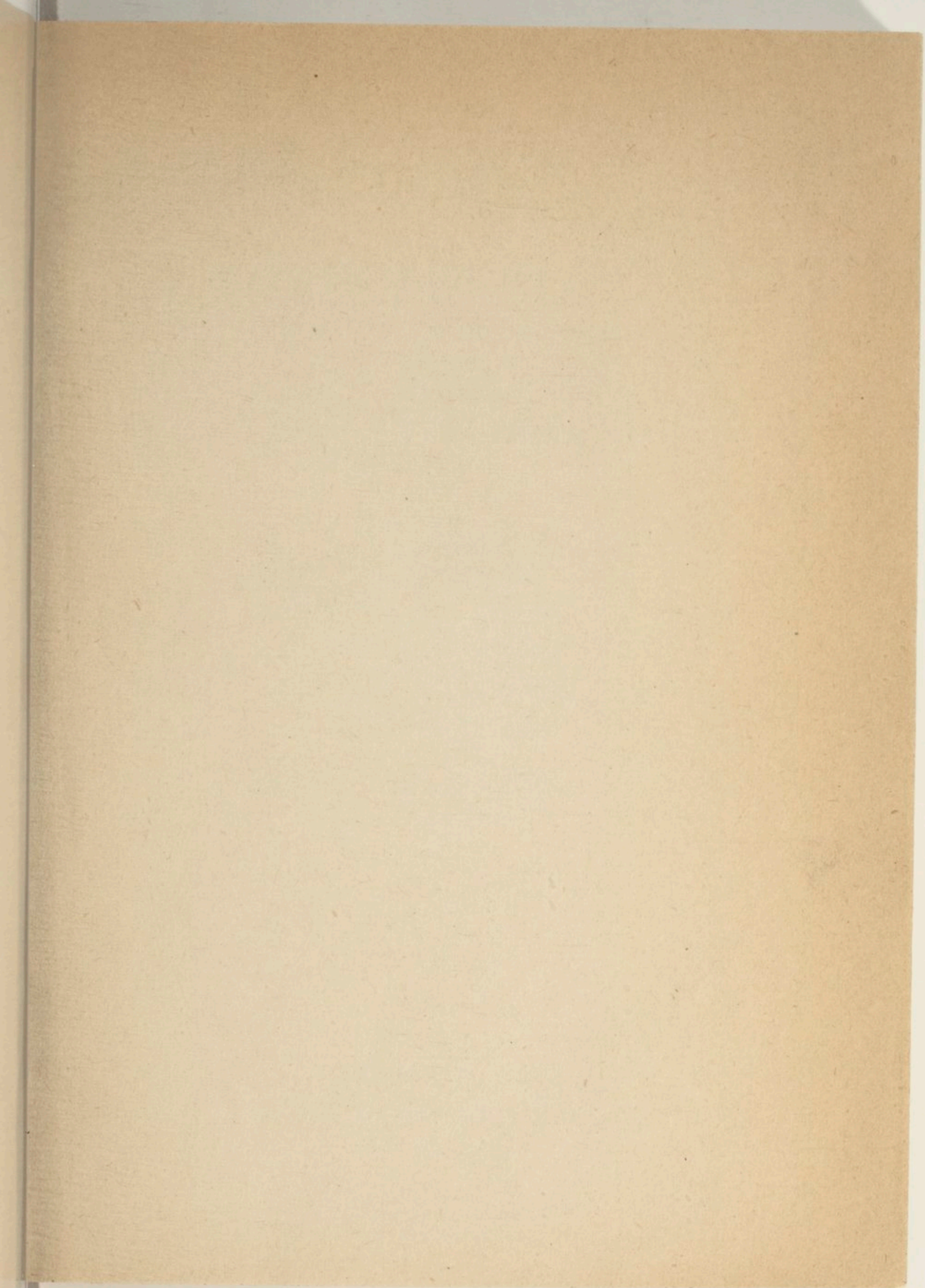


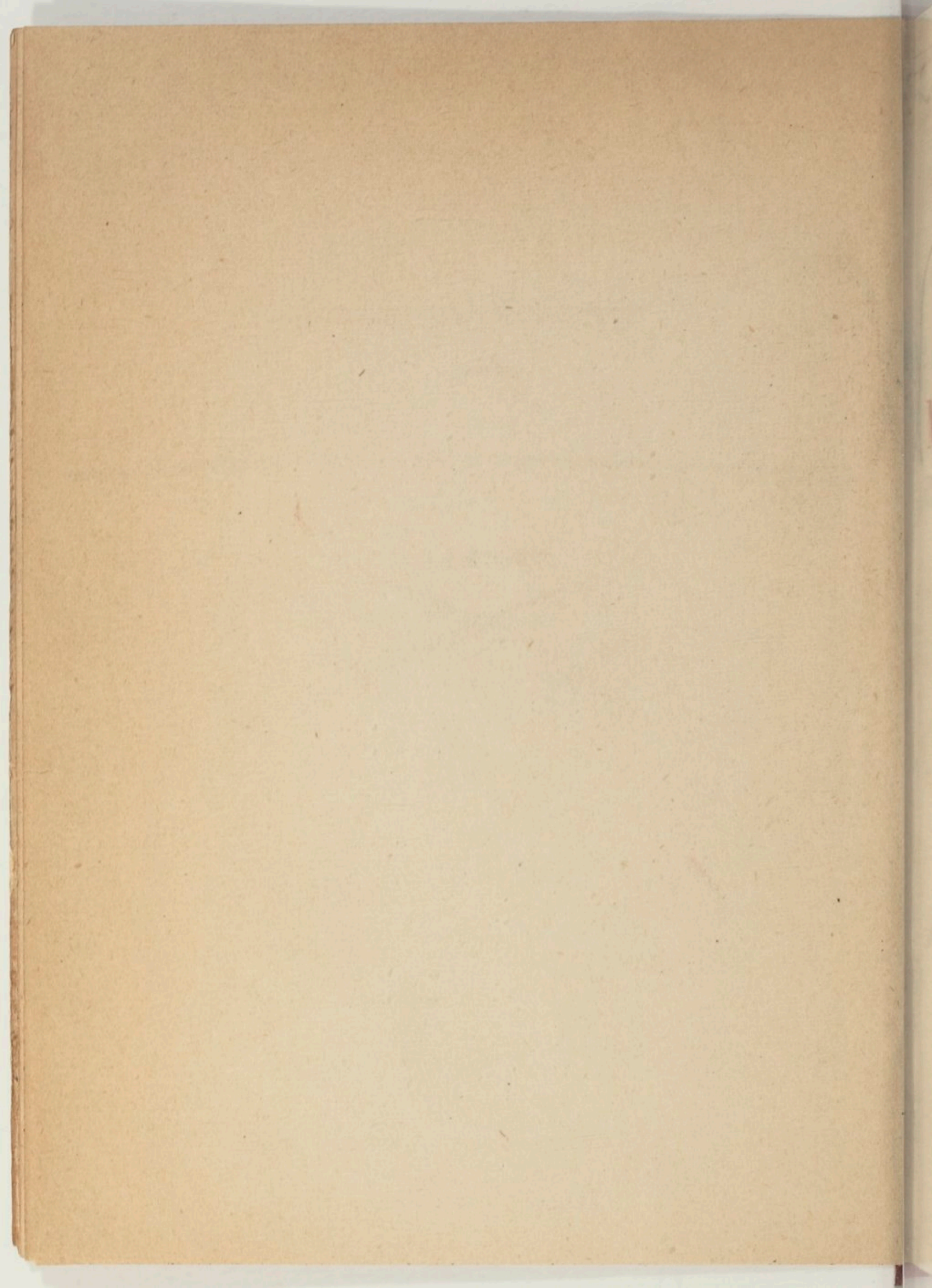
Jacques ARDOUIN











1) ( 57 52  
LOUIS GILLET

DÉPARTEMENT DE L'EURE  
CABINET  
DÉPOT LÉGAL

N° 28 192

LE TRÉSOR

DES

**MUSÉES DE PROVINCE**

3 LE MIDI

*Avignon*

*Marseille*

*Carpentras*

*Montpellier*

*Arles*

*Nîmes*

*Aix-en-Provence.*

LIBRAIRIE DE PARIS

**FIRMIN-DIDOT ET C<sup>ie</sup>**

56, rue Jacob

THE GREAT

THE HISTORY

OF THE

LE TRÉSOR  
DES  
MUSÉES DE PROVINCE

## DU MÊME AUTEUR

---

- Raphaël* (Plon).  
*Histoire artistique des ordres mendiants* (H. Laurens).  
*La peinture en Europe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* (H. Laurens).  
*De Poussin à David* (H. Laurens). Sous presse.  
*Histoire des Arts*, tome XI de l'*Histoire nationale* de M. Gabriel Hanotaux (Plon). Grand Prix Gobert 1923.  
*Watteau* (Plon).  
*Trois variations sur Claude Monet* (Plon).  
*La peinture française jusqu'à la Renaissance* (van Œst).  
*La peinture au XVIII<sup>e</sup> siècle au Louvre, École française* (L'Illustration).  
*Les arts en Amérique*, tome VIII (3<sup>e</sup> partie) de l'*Histoire de l'Art* d'André Michel (Armand Colin, éditeur).  
*Cathédrales* (Les Portiques).  
*Le trésor des Cent ans de Vie française* (Firmin-Didot).  
*Corot* (Revue de la Semaine).  
*Delacroix* (Revue hebdomadaire).  
Traduction : B. Berenson, *Les peintres italiens de la Renaissance*, 4 volumes (La Pléïade).

## LITTÉRATURE ET VOYAGE

- Shakespeare* (Grasset).  
*Lectures étrangères*, 2 volumes (Plon).  
*Esquisses anglaises* (Firmin-Didot).  
*Sur les pas de Saint François d'Assise* (Plon).  
*Dans les montagnes sacrées* (Plon).  
*Rome et Naples* (Les Portiques).  
*Amitiés littéraires* (Perrin).  
*Gabriel Hanotaux* (Plon).

## OUVRAGES SUR LA GUERRE

- La Bataille de Verdun* (van Œst).  
*Louis de Clermont-Tonnerre* (Perrin).  
*L'Assaut repoussé* (Émile-Paul).  
*Sainte-Beuve et Vigny, Lettres* (Kra).  
*Les joyeuses enirées en Belgique* (van Œst).

12° F 1374

LOUIS GILLET

---

# LE TRÉSOR

DES

# MUSÉES DE PROVINCE

LE MIDI

*Avignon*

*Marseille*

*Carpentras*

*Montpellier*

*Arles*

*Nîmes*

*Aix-en-Provence.*



LIBRAIRIE DE PARIS

FIRMIN-DIDOT ET C<sup>ie</sup>

56, rue Jacob

24.772

Copyright 1934 by Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, Paris.  
Tous droits d'adaptation, de traduction et de reproduction  
réservés pour tous pays.



A M. PAUL VALERY

Mon cher Ami,

Un ministre homme d'esprit vous a fait membre du Conseil des Musées. C'est à ce titre que j'ose vous adresser ce rapport. J'espère qu'il intéressera l'ancien commensal de M. Degas et le neveu de la « tante Berthe ». Vous y retrouverez le souvenir de l'étudiant de Montpellier qui, devant les tableaux italiens du Musée Fabre et les Delacroix et les Courbet de la collection Bruyas, s'initiait à la peinture.

Il y a un personnage dont Sainte-Beuve s'est beaucoup moqué, et auquel il a fait une réputation d'imbécile ; c'est Michel de Marolles, abbé de Villeloin. Ce saint homme recherchait curieusement dans toute l'Europe des gravures et rimait des quatrains sur ses maîtres de prédilection. C'est ce qu'a fait Baudelaire dans sa pièce des Phares, mais il faut avouer que les vers de Marolles ne valent pas ceux de Baudelaire. Il se trouve pourtant que ce sot (car la Providence se sert d'un chacun et fait flèche de tout bois), avait réuni une collection qui est le premier fonds de notre Cabinet des Estampes.

Je ne prétends pas avoir aussi bien mérité du public que le bon abbé de Villeloin. Mais nous tous, qui passons une part de notre vie au milieu des choses peintes, nous pourrions le prendre pour patron de notre confrérie. J'ai souvent pensé que nous devions faire à beaucoup de nos contemporains, avec une curiosité si frivole, un effet sin-

gulier. Quel temps que celui-ci, pour l'aller perdre dans les musées! Déjà Marolles, dans son siècle, se sentait un original; il éprouvait le besoin de se disculper de sa manie. En tête de son précieux Catalogue d'estampes, le bonhomme écrivait cette parole du Psalmiste : *In imagine pertransit homo*. C'était sa façon de répéter le « Vanité des vanités ». Il voulait dire que l'homme passe comme une ombre, et que c'était un soin digne de cet être éphémère, de s'occuper de tableaux, c'est-à-dire de l'ombre d'une ombre.

J'ai songé maintes fois à cette maxime du vieil homme d'Eglise, qui excusait ainsi sa passion innocente, quand je me reprochais un souci trop peu en rapport avec tant et de si grands bouleversements du monde. Mais à d'autres moments, il m'arrivait de penser d'une manière différente, et de me dire que les choses sérieuses, ce ne sont pas ces inquiétudes qui nous tourmentent, ce désordre des phénomènes économiques ou politiques, au milieu desquels nous vivons : qui s'en souviendra dans cent ans? Tandis que dans cent ans, un beau poème, une belle figure, du moins pour quelques âmes, n'auront rien perdu de leur prix : en sorte que, quoi qu'en dise Marolles, la partie la moins périssable de nous-mêmes, c'est encore l'image ou l'ombre que nous en aurons laissée.

## AVANT-PROPOS

---

Il y a trois ou quatre ans, on a vu réunir au Pavillon de l'Orangerie une exposition des Chefs-d'œuvre des musées de province. C'est le point de départ de cette étude.

Elle n'est pas la première de ce genre qu'on ait faite : sans parler de l'*Inventaire des Richesses d'art de la France*, commencé sous le Second Empire, et encore loin d'être achevé, elle avait été entreprise voilà un demi-siècle par le savant Clément de Ris, et reprise vingt-cinq ans plus tard, avec plus de détail, par un homme de conscience et de goût, le regretté Louis Gonse, dans ses deux imposants volumes des *Chefs-d'œuvre des Musées de France*. Un éditeur parisien a réédité le même dessein dans une série de cahiers illustrés, d'un format de poche, intitulés *Memoranda*, dont la rédaction est confiée aux meilleurs érudits.

Les musées de province n'ont pas trop bonne réputation : et la jeunesse, dans son ensemble, paraît désertter les musées. La jeunesse d'aujourd'hui est peu contemplative. Les sports, l'automobile, les plages, la

vie nue font une grande concurrence aux scènes immobiles qui nous attendent sous la lumière un peu froide qui tombe des verrières d'un musée; en fait d'images, le cinéma, et ce paresseux délire qui nous dispense de penser. Je ne vois pas que les tableaux exercent parmi nos jeunes contemporains la même fascination qu'ils exerçaient naguère sur une génération nourrie de Ruskin, comme fut celle de Barrès et de Proust : quel maître, en dehors de Greco, occupe dans l'imagination de nos cadets la place qu'occupaient dans la nôtre un Botticelli, un Mantegna, un Giorgone ou même ce grimaçant et métallique Crivelli? Qui détient parmi nous le même pouvoir d'enchantement? Le cubisme a disloqué le vieux monde de nos représentations, sans réussir à en créer un autre. Il faut convenir que les chefs-d'œuvre sont, par le temps qui court, une valeur démonétisée.

Cependant, je dois le dire aussi, jamais les cours de l'École du Louvre n'ont été plus suivis, ni ceux qui se donnent à la Sorbonne, dans le nouvel Institut d'Art et d'Archéologie; chaque année un lot de jeunes filles de plus en plus nombreuses prépare le diplôme ou la licence d'histoire de l'Art. Telle fut la fécondité de l'apostolat des Courajod et des André Michel. Les croisières ont mis à la portée de tous la Sicile, l'Afrique, les Cyclades, Stamboul. Il n'est pas jusqu'à l'automobile qui n'ait multiplié et facilité des déplacements, dont pourraient profiter les musées de province. Ceux-ci devraient faire partie du programme bien entendu d'un ministère du Tourisme : quand on songe à l'attrait qu'offrent les mille musées des petites villes d'Italie,

comme ceux de Lucques, de Pérouse, de Sienne ou de Fabriano, on ne voit pas pourquoi nous ne tirerions pas le même avantage des nôtres.

Sans doute, les musées sont une création criticable. La vraie figure d'un pays consistera toujours dans les monuments de son sol, dans les églises, les palais, les hôtels, les châteaux, qui sont la forme spirituelle du passé, et comme sa présence vivante. Mais beaucoup de ces monuments ont disparu et disparaissent tous les jours : les lois elles-mêmes ne suffisent pas à protéger ce que menace la crise des fortunes. Les musées recueillent ces débris. Ce sont des maisons de secours, des asiles pour les sans-gîte et les invalides de l'art. Les musées, en un mot, sont les enfants de la Révolution; ils partagent les inconvénients de beaucoup des institutions de cette époque. La Révolution a livré au bourreau les vestiges de l'aristocratie et de la superstition, et institué les musées pour en abriter les épaves. Ce sont deux gestes complémentaires. La Convention crut sans doute en avoir assez fait, d'épargner pour l'avenir quelques restes du passé, comme on fait des « morceaux choisis » dans une œuvre trop volumineuse. Ce raisonnement n'est pas incontestable.

Le plus grave reproche qu'on puisse faire aux musées, c'est le mal qu'ils ont fait à l'art, surtout depuis les débuts de la Troisième République : le système des Salons et celui des Jurys d'achat qui fonctionnent chaque année, ont causé un tort infini; dès lors l'ambition de chaque peintre a été de se voir « acquis par l'Etat » et d'avoir part à la caisse des emplettes officielles, avec une

place assurée d'exposition permanente au fond d'une ville de province. Ce système déplorable a rempli les musées d'une foule d'ouvrages, envoyés de la « capitale », et qui n'auraient jamais dû naître; il n'a pas peu contribué à la renommée fâcheuse des musées de province. L'habitude s'est prise, parmi les artistes sans clientèle, de compter sur l'Etat pour caser leurs tableaux, comme on marie des filles qui toutes seules ne trouveraient pas d'épouseurs. L'Etat prend à sa charge le rebut du public. Cette confusion électorale du goût et de la charité, cette façon de considérer l'argent des citoyens comme un fonds de bienfaisance à la disposition de l'administration, est une des plaies de l'art contemporain. On peut dire, presque sans exception, que tout ce qui est entré par cette voie dans les musées, depuis soixante ans, n'est bon qu'à justifier la mauvaise opinion qu'on en a.

Quand comprendra-t-on que le rôle de l'Etat n'est pas plus d'entretenir de méchants peintres que de mauvais écrivains, des avocats sans causes, ou des commerçants en faillite? Les musées ne sont pas faits pour servir de refuge aux œuvres dont le public ne veut pas, et qu'il se garde bien d'acheter. C'est un comble de le contraindre à acquérir comme contribuable des ouvrages qu'il dédaigne comme consommateur. Sa seule ressource est de boudier des endroits où on lui propose une pâture insipide, qui ne lui fait aucun plaisir, et sur le choix de laquelle il n'a pas été consulté.

La première chose à faire, pour réhabiliter les musées, serait d'en éliminer des œuvres qui ne font que les

encombrer, et leur donnent très faussement la réputation d'être meublés de laissés-pour-compte. La supériorité des musées de l'étranger sur les nôtres, tient en grande partie au fait qu'on ignore, ailleurs que chez nous, cette pratique détestable des commissions d'achat, qui consiste à évacuer régulièrement sur les provinces l'affreuse vulgarité des Salons de Paris.

Aussi longtemps qu'on n'aura pas procédé à cette épuration, point d'espoir : les musées resteront le tombeau de l'art qu'ils sont déjà pour l'homme de goût.

En deux mots, le grand ennemi, c'est Paris : je veux dire une certaine conception du gouvernement, une certaine politique de l'art, dont il faut ajouter que la province est souvent complice. C'est Paris qui inonde chaque année la province d'ouvrages pitoyables, qui s'y trouvent dépaysés, et n'avaient un semblant d'existence que dans l'atmosphère artificielle des expositions de peinture ; c'est Paris qui a pris l'habitude de garder, comme on dit, le dessus du panier, et de n'envoyer en province que le second ou le troisième choix, comme on l'a vu, par exemple, dans la distribution et l'éparpillement scandaleux de la collection Campana.

Cela dit, et abstraction faite des « envois de Paris », les musées de province sont remplis de choses charmantes, et parfois de chefs-d'œuvre beaucoup trop ignorés. Ces dépôts, comme ceux des Archives départementales et de quelques grandes bibliothèques, conservent encore, malgré d'injustes prélèvements, une grande partie du capital français : on n'a pu faire que nos provinces aient été entièrement dépouillées de leur héritage.

On n'en verra, bien entendu, que les débris dans les musées. Mais ce qui subsiste est encore d'une richesse qui étonne. On y apprend une foule de choses sur l'histoire locale; on y rencontre le plus souvent un premier fonds, provenant du pillage ou de la vente des « biens nationaux », c'est-à-dire des couvents et des églises supprimés par la Révolution, ou des châteaux des émigrés. A cela viennent s'ajouter les collections formées par quelques amateurs. Le type du « curieux », déjà croqué par La Bruyère, a été beaucoup plus répandu qu'on ne croit sous l'ancien régime; il s'est multiplié sous l'Empire et la Restauration, époque du cousin Pons, âge d'or de la brocante. La province a eu ses La Caze et ses Du Sommerard. Ces fureteurs, ces maniaques utiles ont sauvé d'incalculables richesses; leur zèle a rendu d'immenses services à la patrie.

On voit là ce que fut la culture en France dans chaque milieu, à un moment donné; on suit les variations du goût. On assiste aux échanges artistiques, aux voyages, aux différents phénomènes d'endosmose, de contact, qui se produisent d'un pays à l'autre, comme le vent et les abeilles servent au transport du pollen et à la fécondation des fleurs. Chaque musée résume ainsi l'histoire d'un chapitre particulier de la civilisation, et propose une foule d'énigmes et de petits problèmes : pourquoi telle œuvre flamande, hollandaise, italienne, est-elle venue échouer dans telle ville de l'Est ou du Midi où on ne l'attendait pas. Ces menus mystères amusent le chercheur; mais le vrai bonheur est de rencontrer parfois, à l'improviste, de ces beautés qui vous



arrêtent et qui enchantent la mémoire, comme l'image d'un ancien ou d'un nouvel amour.

Toutefois, le plus grand intérêt de cette enquête, c'est (du moins à mes yeux) ce qu'elle nous enseigne sur les artistes de chaque pays. J'étais parti avec le projet assez simple de noter dans chaque endroit les choses dignes de remarque. J'ai bientôt reconnu qu'à côté du butin des œuvres célèbres, ou qui mériteraient de l'être, le meilleur profit de ces voyages était de m'apprendre quelque chose sur une foule de maîtres ou petits-maîtres indigènes, de les étudier chez eux, et de surprendre ainsi leurs confidences ou leur secret. De plus en plus, ces études se sont orientées vers ce que chaque province et presque chaque ville présente d'autochtone : elles ont pris la tournure d'une biographie provinciale. En somme, sans que j'y eusse pensé, le programme qui s'est imposé de lui-même est celui dont le marquis Philippe de Chennevières nous a laissé le modèle dans le livre admirable qu'il intitule modestement, *Recherches sur quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*.

Je ne me dissimule pas que l'exécution d'un pareil dessein demanderait des mérites qui ne m'appartiennent point : il y faudrait des connaissances, une patience, une puissance de critique et d'érudition, une pratique des documents, une familiarité avec les dossiers des notaires, qui ne sont point dans mes facultés, et que ne peut espérer de posséder aucun passant. Qui suis-je ? Un curieux, un touriste. La chose dont je suis le plus dépourvu, comme tout le monde, c'est le temps : il faudrait trente ou quarante ans, pour mener à bien le

projet que j'esquisse : le malheur est qu'on ne peut songer à l'entreprendre sans avoir derrière soi l'acquit de quarante ans de voyages et d'études; c'est dire quelle espérance il me reste de réussir.

Heureux cependant si j'ai pu ramener quelque attention sur des noms et des œuvres trop oubliés! Presque dans chaque musée de province, on trouve les éléments indispensables des études que j'indique; il ne serait pas très difficile, dans la plupart des cas, d'en grouper davantage. C'est dans ce sens que les musées de province ont chance d'être réellement utiles : ils doivent se défaire de l'ambition d'être de petits Louvres, c'est-à-dire des musées de chefs-d'œuvre; mais on ne dira jamais assez l'intérêt qu'ils peuvent présenter, s'ils se bornent à montrer les caractères particuliers, les habitudes de goût, les traditions de chaque région et comment ces nuances diverses et toutes ces familles d'esprits collaborent à faire le génie de la France.

Par malheur, tant de choses précieuses souffrent la plupart du temps d'être mal présentées, ou de l'être de la façon la plus incommode et la plus rebutante. Ici encore, comme il est arrivé tant de fois, la France a eu l'initiative, et elle l'a laissée échapper; la première elle a eu des musées : son exemple a été suivi dans toute l'Europe, et aujourd'hui il n'est guère de pays qui ne fasse mieux qu'elle. Partout, elle se trouve dépassée.

Il y a d'abord une question de locaux, qui sont presque toujours des locaux d'occasion, mal éclairés, insuffisants : nos musées de province sont en général très mal logés. Il y aurait à entreprendre tout un travail d'installation et


de reclassement. Les catalogues n'existent pas, ou sont épuisés depuis des années. Pas de budget prévu pour l'entretien des œuvres d'art, ni pour l'acquisition d'œuvres nouvelles : croira-t-on qu'il n'y ait pas un Cézanne ni un Daumier aux musées d'Aix et de Marseille, pas un van Gogh au musée d'Arles? C'est incroyable, mais c'est ainsi. Toute l'organisation, le matériel, les vitrines, la disposition des tableaux, sont défectueux : rien de moins engageant, que l'aspect et l'abord de la plupart de nos musées de province.

Il en sera ainsi sans doute, aussi longtemps qu'ils dépendront des municipalités. On ne saurait espérer de municipalités provinciales, issues du suffrage universel, qu'elles s'intéressent beaucoup à l'art : c'est le cadet de leurs soucis. Comment leur faire comprendre qu'il y va du renom et de la gloire de leur ville, qu'il y a là pour elle une publicité, qui peut se traduire par un grand accroissement de ressources économiques. Comment les persuader qu'un musée est un *placement*? Dans la plupart des cas, le conservateur est quelque vieil artiste local, à qui cette place sert de retraite, à moins qu'il ne cumule avec ledit emploi celui de professeur de dessin : on croit de bonne foi que l'on a satisfait de la sorte à la règle d'utiliser les compétences. Peut-on attendre beaucoup de zèle d'un titulaire de ce genre, qui exerce des fonctions presque gratuites, dont il se voit récompensé au bout de vingt ou de trente ans par les palmes académiques. Mais il est clair que ce système exige une refonte totale. C'est ici que le pouvoir central est seul qualifié pour agir. La réforme des musées doit se faire

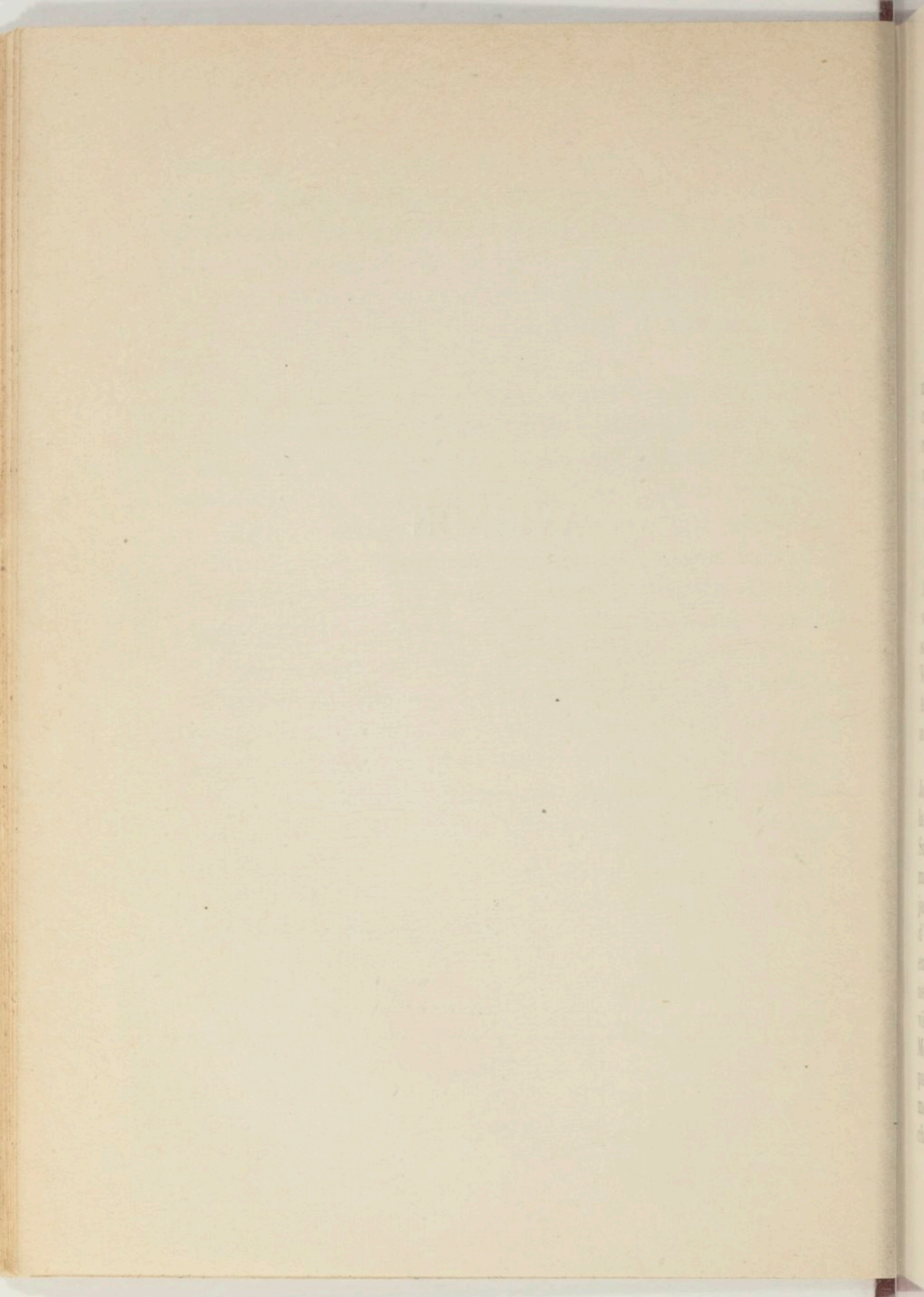
comme on a déjà réalisé celle des archives et des bibliothèques; il est admis que l'Etat prépare à cet effet des spécialistes, des techniciens, des diplômés de l'Ecole des Chartes. Pourquoi n'en serait-il pas de même des musées? Les éléments ne manquent pas parmi les élèves de l'Ecole du Louvre et de nos écoles d'Athènes et de Rome.

En deux mots, nos musées de province ont besoin d'une réorganisation à peu près complète, sur le plan matériel et sur le plan moral. Le mal principal dont ils souffrent s'appelle la routine. Ce sont, depuis cent ans, les temples du sommeil. Peut-être le moment est-il venu de les réveiller: certaines sommes pourraient leur être affectées, comme au Louvre, sur les crédits de l'Outilage national. Il s'agit de mettre en valeur un capital français. Quand on voit ce qui s'est fait à l'étranger depuis dix ans, on rougit de notre incurie. Ce n'est pas que nos musées de province manquent de belles choses, et n'aient de quoi tenir leur rang avec honneur, si l'on voulait s'en donner la peine, à côté de tant d'autres que l'on admire ailleurs. Ce qui y manque, c'est la vie.

*Châalis, 6 octobre 1934.*



AVIGNON



## M. ESPRIT CALVET

Esprit-Claude-François Calvet, d'une ancienne famille de magistrats toulousains, après avoir fait ses études de médecine à Montpellier et à Paris, revint en Avignon passer le reste de sa vie. Il y mourut en 1810, âgé de quatre-vingt-deux ans. Sa profession était l'anatomie, mais sa curiosité était universelle. Six volumes in-folio de mémoires manuscrits sur la médecine, la physique, la chimie, la géométrie, l'histoire naturelle, l'histoire, la morale et l'archéologie renferment le paysage de ses multiples intérêts. Seize autres volumes comprennent sa correspondance avec tous les savants de son temps, les Caylus, les Mariette, les d'Ansse de Villoison, d'Argenville, l'abbé Barthélemy, le père du jeune Anacharsis, sur tous les sujets qui sollicitaient son inlassable activité.

Il avait appris la peinture de Manglard, le maître de Joseph Vernet : *Calvet medicus succisivis horis pinxit*, dit la signature d'une marine de sa main qui nous est parvenue. Sa maison était un musée. Nul étranger de distinction ne manquait de s'y arrêter. Cet homme si occupé ne trouva jamais le temps de se marier. Qu'eût-il fait d'une femme, d'un ménage? Il tournait des vers agréables et des billets encore plus charmants à ses belles amies, mais sa galanterie ne passait pas le madrigal. Son buste par Péru accueille le visiteur au seuil de son musée, comme celui du marquis de Méjanès par Houdon préside à la bibliothèque d'Aix; il n'a pas le masque racé, le feu, la finesse de silex, l'air de raffinement suprême de l'aristocrate provençal : le cou nu, les cheveux flottants, le visage convexe, rayonnant de flamme



spirituelle, l'Hippocrate d'Avignon, avec un air de chérubin, s'enlève dans une grande volute de draperies que chiffonne un coup de mistral.

Cependant il n'avait que des passions raisonnables. Dans ce siècle de nouveautés, il était né conservateur. Dans l'art délicat de faire vivre, ce chirurgien croyait peu aux coups d'Etat et aux miracles. « Le médecin, disait-il, amuse le malade en attendant que la nature l'ait guéri. » Il appliquait cet axiome d'hygiène à la religion et à la politique. Il se méfiait des drogues comme des systèmes des philosophes. Il eût pris volontiers à son compte le mot de Goethe, que le chef-d'œuvre de l'homme, en toute chose, c'est de durer.

C'est ainsi que ce sage, loin d'adopter les vues modernes et le mépris du passé, s'était appliqué de bonne heure à en sauver tout ce qu'il pouvait. La Providence l'avait placé sur ce sol privilégié que Rome a semé de ses ruines d'or. Calvet était devenu ce personnage touchant que l'on appelle l'antiquaire. Quoi de plus étranger à Voltaire ou à Diderot ? De quels dédains ces beaux génies eussent accablé l'érudit de province et sa tendresse pour les vieilles pierres ! Mais le bonhomme, dans le moindre fragment de corniche ou d'inscription, trouvait à satisfaire, en même temps qu'une passion innocente, ses instincts de vénération. Citoyen d'un étroit Etat pontifical, il était sensible aux grâces de sa petite patrie.

Il avait la vocation du collectionneur. Dès l'âge de quinze ans, il avait formé le projet d'une bibliothèque. Ce n'était pas pour lui une vanité de bibliophile : plus de veau que de maroquin. Calvet ne voulait qu'un instrument de travail, mais il le voulait parfait. C'est dans cette société muette des bons esprits qu'il passait chaque matin les meilleurs moments de ses journées ; il préférait ces entretiens aux compagnies les plus aimables. Mais l'imprimé n'épuisait pas tout l'amour de Calvet. Pas de bibliothèque alors sans cabinet d'antiquités. Celui de Calvet était la parure d'Avignon et



l'un des attrait de la ville. Quiconque descendait en Italie par cette grande route du Rhône, se devait d'y faire une halte. Le comte de Rantzau, le jeune Boerhave, le prince d'Orange, fils du roi d'Angleterre, l'honorèrent d'une visite. Le médaillier était célèbre. Composé de douze mille pièces, où abondaient les espèces d'or, il faisait l'envie des numismates et l'orgueil du collectionneur.

On peut juger des sentiments avec lesquels il accueillit la Révolution. Cet homme de bien, qui avait passé sa vie au chevet des malades, restait sceptique quand on lui parlait de décréter le bonheur. Les excès des patriotes ne tardèrent pas à lui donner raison. Le joug léger des Vice-légats fut remplacé par une tyrannie d'égorgeurs. Une bande de barbares ivres envahit le pouvoir au nom de la République. Calvet fut jeté en prison avec le troupeau des suspects. On l'en tira pourtant, parce qu'on eut besoin de son art pour soigner les typhiques qui encombraient les hôpitaux. La dysenterie emportait tous les jours quarante hommes de la garnison. Calvet, sans pansements, sans aide, avait à visiter quotidiennement six cents malades. Dans cette misère, son grand souci demeurait sa chère bibliothèque. « Privé de mes biens, de mon repos, de ma liberté, mes livres me restent, écrivait-il, et si on me les enlève, ainsi qu'il est arrivé à beaucoup de gens de lettres, je n'oublierai point qu'ils m'ont enseigné pendant soixante ans l'art difficile de me passer de leur secours. » Quant à ses médailles, il avait placé ce trésor dans un coffre qu'il déposa à l'hôpital, confiant dans la sainteté du lieu. Pendant sa prison, il apprit que l'ineestimable caisse avait été enlevée et portée au district : le malheureux dut s'humilier jusqu'à écrire au représentant du peuple, Goupilleau, pour le supplier que la précieuse malle ne fût ouverte qu'en sa présence. Que penser d'un temps où le salut des plus rares merveilles dépend du caprice d'un Goupilleau ?

La tempête passée, il ne resta qu'à faire le compte des

ruines. « Nous voyons, écrit Calvet en 1797, les portes de la ville démolies, les créneaux de ses murailles abattus, le Palais des papes saccagé, les églises détruites..., les tombes ouvertes, les corps des papes, des cardinaux, des évêques profanés; les arbres mêmes de nos promenades portent partout l'empreinte de cette férocité. » Et le vandalisme n'a pas l'excuse d'une fureur aveugle : « Des maçons étaient payés à la journée pour anéantir les ouvrages de l'art. » Tel avait été le bienfait des idées de liberté.

La paix revenue, le vieillard employa ses derniers jours à assurer la durée des collections qui avaient fait les délices de sa vie. Il prit pour leur conservation des précautions minutieuses. C'était un capital qui ne devait jamais être dilapidé. La ville d'Avignon en fut déclarée l'héritière. Un conseil, véritable société de *trustees*, d'un type unique en France, est prévu pour l'administrer. Calvet a su préserver en quelque sorte son petit Comtat particulier. Les biens sont constitués en terres : on se souvenait encore de la débâcle des assignats. Les livres auxquels l'éternel lecteur a donné tant de soins ne seront jamais confondus avec ceux qui pourraient provenir d'autres fonds. Ainsi l'œuvre de Calvet gardera sa physionomie.

Mais, dans l'esprit du fondateur, cette œuvre doit rester vivante : c'est un foyer qu'il crée, un centre de culture. On continuera d'honorer chez Calvet les bonnes lettres : les Muses y auront à jamais leurs autels. Seulement, les Muses sont des maîtresses jalouses. Point de femme dans ma maison ! grommelle le vieux célibataire, qui jamais ne voulut souffrir chez lui cet élément de désordre. Et ce trait complète la figure du vieil oncle autocrate, maniaque et généreux, qui fut la Providence de sa ville et qui aimait à dissimuler sous des dehors un peu rudes un cœur dévoué et délicat.

## UN HOTEL DE LA RUE CALADE

Avignon a bien fait les choses en réunissant ses collections à celles de Calvet dans le plus bel hôtel de la ville, qui en possède tant d'admirables, l'hôtel de Villeneuve-Martignan.

Cet hôtel fut bâti au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle par l'architecte Franque, dans la rue Calade, le faubourg Saint-Germain d'Avignon. (On appelle *Calade*, dans le Midi, une rue ou une cour pavée de ces petits galets ronds, parfois de différentes couleurs, dont on compose des dessins de tapis sur certaines places du Portugal.) On a débaptisé la rue pour lui donner le nom de Joseph Vernet, et c'est dommage : on ne devrait jamais débaptiser les vieilles rues. Quoi qu'il en soit, parmi toutes ces belles demeures, l'hôtel des Taillades, l'hôtel de l'Epine, l'hôtel de Raousset-Boulbon, qui donnent à ce quartier d'Avignon son aspect aristocratique, l'hôtel de Villeneuve-Martignan est de beaucoup le plus magnifique : ici le local du musée est le premier des chefs-d'œuvre.

Séparés de la rue par une noble colonnade, dont l'effet a été répété par Rousseau à l'hôtel de Salm (palais de la Légion d'honneur), les bâtiments encadrent une cour et un jardin : dès l'entrée, on éprouve plus que partout ailleurs cette impression de goût français et de grâce italienne qui est le charme d'Avignon. Cette sensation tient sans doute au couronnement de balustrades qui forme un diadème aux bâtiments qui vous accueillent, au rythme des arceaux qui escortent les pas du visiteur et au grand cartouche baroque soutenu par deux anges au-dessus de la porte du vestibule,

et qui marie le double écusson, la tour de Villeneuve et les lions de Sade. Quelques fragments d'architecture, des masques, un débris d'architrave provenant du théâtre de Vaison, un vieux puits, une gracieuse Vierge sous un dais fleuri du xv<sup>e</sup> siècle, forment dans ce cadre spacieux et grave un ravissant concert : toutes les voix du pays, celle de l'antiquité, celles du moyen âge et du xviii<sup>e</sup> siècle, unissent leurs chants. La cime d'un cyprès jaillit derrière la balustrade, comme au bas d'un ciel de Tiepolo, et annonce le jardin.

Il faut avouer que ce jardin à demi négligé, où un groupe de platanes arrondissent leur dôme, est la moitié de l'enchantement où vous jette le musée d'Avignon. On a le bonheur de pouvoir regarder par les fenêtres : les œuvres d'art respirent et ne semblent pas en prison. Il leur faut quelque espace, un peu de solitude, afin d'y exhaler leur pouvoir de rêverie. C'est ce que vit Stendhal, toujours si exigeant sur la qualité de ses plaisirs. On a souvent cité la page des *Mémoires d'un touriste*, où il note sa visite au musée d'Avignon : il s'y souvient des belles églises d'Italie, ce qui est pour lui le signe infailible de la volupté. C'était le climat du bonheur. Notre ami Jean-Louis Vaudoier, à l'époque où il a songé à se faire Provençal, a fait graver ces lignes sur une plaque discrètement posée sur le mur du jardin. Le souvenir de ce promeneur, qui aimait les paysages « qui jouaient du violon sur son cœur », entre comme une poésie de plus dans ce lieu poétique.

On a placé au rez-de-chaussée les antiques et les restes de la sculpture du moyen âge. Les antiques occupent le vestibule. Quelques-uns sont de la plus grande beauté. Un torse d'Apollon Sauroctone en marbre de Paros est une des plus fines répliques du chef-d'œuvre de Praxitèle. Gerbe de beautés adolescentes ! Mais d'autres œuvres moins parfaites sont peut-être plus touchantes, parce qu'elles tiennent au

pays et nous racontent son histoire : cette petite Vénus de Pourrières, peinte en rose, comme passée tout entière au henné par un long séjour dans des argiles ferrugineuses, — dans ces bauxites du Var qu'on exploite aujourd'hui pour en tirer l'aluminium, — on lui sait gré d'être une paysanne, une déesse rustique attachée à la villa évanouie de quelque colon gallo-romain, et retrouvée enfouie dans le champ même qu'elle protégea. Elle n'est pas très belle, mais c'est une terrienne : elle a la peau de certaines racines comestibles comme le radis, et cela lui donne un air domestique de Pénate maraîcher, féminin et rural.

Il y a aussi deux grandes statues de chefs gaulois, en pierre, doublement indigènes, aïeules de toute une race future sculptée aux porches des cathédrales. L'une surtout, montant la garde derrière son bouclier en losange, où les traits de gradine imitent un travail de vannerie, fait déjà penser au Saint Théodore de Chartres, le type de la France militaire. Et il y a enfin l'étrange monstre, la hideuse et féroce gargouille qui nous fait pénétrer dans les terreurs superstitieuses de nos ancêtres, le lion de Noves, sanglant *totem* de cannibales, avec ses côtes de fer, broyant un homme dans sa gueule, une tête coupée sous chaque patte, massive et dévorante tarasque. Cette bête en dit long sur nos origines profondes et nos vieilles épouvantes. C'est devant ces témoins de nos émois primitifs que l'on comprend la douceur du baptême chrétien, la belle légende de sainte Marthe, la fable de la jeune fille menant en laisse le dragon.

Mais il faut s'arracher à ces pierres vénérables : quittons ces vieux fantômes magiques, ces miasmes du marécage. Il suffit d'avoir vu se tordre dans la vase les anneaux de l'hydre. Voici, à l'autre bout de l'histoire, l'extrême fleur de la culture. En sortant de ce vestibule où nous nous sommes arrêtés, tournez à droite, sans quitter le rez-de-chaussée : nous sommes dans les salons du marquis de

Villeneuve-Martignan. Le conservateur du musée, M. Joseph Girard, a fait rouvrir, il y a quelques mois, ces délicieux appartements. La première salle contient une collection de fers forgés. Un serrurier d'Avignon, M. Noël Biret, en a fait présent au musée en 1916 : c'est bien la plus belle qui existe en France, avec celle de Rouen, la collection Le Secq des Tournelles. Dans ces toiles d'araignée, dans ces gracieuses guipures et ces arabesques du fer, l'imagination risquerait de rester longtemps prisonnière. Qui dira l'enjouement et la délicatesse que ces dentelles aériennes jetaient sur une façade, comme la frange d'une voilette sur un sourire de femme, le prix d'un travail qui faisait d'un marteau de porte, d'une serrure, d'un gond, un bijou ? On sent que c'est de l'ouvrage qui se faisait en chantant, au temps où le travail chantait.

Les salles suivantes sont encore plus agréables, parce qu'on y oublie tout à fait qu'on est dans un musée. Regarder cesse d'être une tâche : on a la liberté de fermer son catalogue et de ne penser qu'à son plaisir. Le musée, ici, c'est le décor, l'enfilade des salons eux-mêmes, conservés avec leurs boiseries, leurs glaces, leurs trumeaux, leurs ors ; quelques meubles placés avec goût, une commode, une harpe, un bureau de dame, à peine quelques tableaux aux murs, tels que la mode les eût voulus en ce temps-là, une marine de Vernet, un paysage de Salvator : et toujours, par les hautes fenêtres, le jardin qui vous suit et vous invite du dehors, avec ses vieux buis, ses ombrages, son atmosphère végétale où la minute présente, la rose qui se défait, la feuille qui tombe, n'est qu'une palpitation du temps enchanté, suspendu et immobilisé.

Dans une dernière salle qui termine l'enfilade et qui n'est pas encore ouverte, M. Joseph Girard médite de reconstituer la bibliothèque de Calvet. C'est répondre aux vœux du bonhomme, et ce serait aussi la sagesse : les livres d'un savant du XVIII<sup>e</sup> siècle ne sont plus guère qu'un décor ; ils ne

sont bons qu'à tapisser des rayons et à laisser le soleil jouer sur leurs dos fauves. C'est ce que Calvet n'a pas prévu : la science change tout le temps, très vite elle se dévalorise; c'est déjà beaucoup si, au bout de cent ans, les volumes dépréciés qui en contenaient le précaire trésor servent encore à l'ornement. N'importe, c'est dans ce lieu qu'il sera juste, pieux et aisé d'évoquer cette mémoire aimable; des casiers pourront contenir ses plus précieuses médailles; des vitrines d'autographes exposeront les amitiés dont il se glorifiait.

On pourra y joindre quelques portraits, des gravures, des lettres ou des manuscrits de son successeur Requien, *vir doctissimus, ornatissimus, aliquantisper paillardus dominus Requienus*, comme disait de lui son ami Mérimée. On n'aurait pas de peine à y ajouter quelques feuillets de celui-ci et de Stendhal lui-même, enfin des reliques du félibrige, des vers de Roumanille, d'Aubanel, de Mistral, de Paul Arène, d'Alphonse Daudet, de tout ce qui compose la figure spirituelle d'Avignon. Le programme est beau : on ne peut trop souhaiter qu'il soit réalisé.

## ÉPAVES

On prend trop souvent en effet les musées de province pour de tristes dépôts et de pâles limbes où l'on exile chaque année, par une distribution aveugle et officielle, le surplus des acquisitions de la Commission des Beaux-Arts. Il est vrai que les « envois de l'Etat », à peu d'exceptions près, font tort à nos musées et nuisent à leur réputation.

La plupart s'en passeraient bien. Inutile de rappeler les circonstances qui ont fait d'Avignon, au xiv<sup>e</sup> siècle, le quartier-général de la chrétienté. Pendant deux générations, la ville fut le séjour des Papes et le point d'appui de leur politique. Bref, la ville d'Avignon, dans ce moment d'éclat, eut la splendeur d'une capitale, qui fut même quelque temps la plus brillante du monde, aux heures douteuses et noires de la guerre de Cent ans; pendant ces quelques années de la fin du siècle, Avignon fut reine, et même ensuite, alors qu'elle eut perdu l'honneur d'abriter la tiare, elle retint, sous le régime des Légats, l'ombre du faste d'une Cour.

Le massacre des monuments par les sectaires de la Terreur, qui succédèrent aux iconoclastes huguenots du xvi<sup>e</sup> siècle, n'a laissé debout que la carcasse de cette grande histoire : l'énorme citadelle des Papes, dont la masse redoutable le dispute en orgueil à la roche des Doms, devant laquelle le Rhône, butant de la corne comme un taureau, se voit contraint à un détour, et puis, de l'autre côté du fleuve, la chaîne crénelée de Villeneuve et des châteaux de Philippe le Bel. Les débris des églises, des couvents, des cloîtres dévastés, les épaves des tombeaux, les miettes arrachées aux décombres, ont été recueillis dans une aile



du musée, qui fait suite à la galerie des antiques. Cette aile, ou plutôt ce boyau, encombré de la ruine de vingt monuments, a la tristesse d'un ossuaire, d'un charnier de sculptures. Peu d'endroits plus mélancoliques. On demeure accablé devant la grandeur du désastre, saisi de crainte et de honte devant ce témoignage de la sauvagerie des hommes.

Parmi les morceaux les plus précieux se trouvent ceux d'un Avignon antérieur à la ville des Papes, un Avignon du XII<sup>e</sup> siècle dont il ne subsiste plus aujourd'hui que la belle cathédrale de Notre-Dame des Doms. Le cloître de cette église, à en juger par la poignée de débris qui en reste, devait être un chef-d'œuvre égal au cloître de Saint-Trophime. Ah! les démolisseurs n'ont pas volé l'argent de la Commune! Ils ont si bien fait qu'on ne sait même plus exactement ce qu'ils ont détruit. Au hasard d'une tranchée ouverte pour une conduite d'eau, tel chapiteau charmant a été exhumé du pavé de la rue Colombe; toute une *Enfance du Christ*, un délicieux Noël de pierre a été rendu au jour rue de la Fusterie, sans qu'on puisse dire de quel monument a fleuri cette petite merveille. D'où vient ce chapiteau de *Job*, avec sa figurine de femme vêtue de perles et de sequins comme une danseuse arabe, montrant son ventre délicat? On l'ignore. Toutes ces choses, qui étaient encore en place voilà un peu plus de cent ans, gisent aujourd'hui sans vie; nous en sommes réduits à les interroger, comme nous reconstituons à tâtons l'histoire de l'archaïsme grec dans les ruines de Delphes.

## LE TOMBEAU DU CARDINAL LAGRANGE

Les tombeaux ont été une des gloires d'Avignon. De ceux des Papes, on n'a plus à la cathédrale que les vestiges informes de celui de Benoît XII et le monument mutilé et veuf de celui de Jean XXII. Décapitée et martelée, la tête méconnaissable de la statue de Clément VII a été recueillie au musée. Que sont devenus les tombeaux de l'église des Dominicains, où quatre-vingts cardinaux et cent cinquante évêques se firent ensevelir? Pertes qui nous laissent stupéfaits devant l'inconscience d'un geste qui nous appauvrit de tant de siècles d'histoire. Mais enfin un des tombeaux de cette cité des morts a été à peu près épargné : c'est celui du cardinal Lagrange, qui se trouvait jadis à l'église des Célestins.

Le cardinal Jean de Lagrange était évêque d'Amiens. Ministre de Charles V, il se retira après la mort du roi en Avignon, où il mourut le 24 avril 1402. Dans ce temps-là, la mort était un acte solennel, l'action capitale de la vie. On ne se hasardait pas à l'étourdie dans l'éternité. On préparait de longue main ce passage. Le cardinal, dans sa retraite à l'ombre de la cour pontificale, médita gravement sa mort. Il voulut qu'elle servît et résolut de faire de son tombeau une leçon.

En deux mots, il voulut représenter une messe, une espèce de messe des morts perpétuelle, un autel au-dessus d'un tombeau. Dans le tombeau, censé ouvert, le corps se flétrit et se décompose. Sur l'autel, étendu et horizontal dans ses habits pontificaux, le cardinal repose comme sur un lit de parade, attendant le jugement qui se prononce

sur son âme. Immédiatement au-dessus, la rangée du Christ et des Apôtres vient s'interposer pour le défendre, comme si le défunt récitait son *Credo*. Au-dessus, en cinq étages, s'élèvent encore le long du mur des scènes superposées de la vie de la Vierge, *advocata nostra*, médiatrice des pécheurs : d'abord, Jean de Lagrange lui-même en prières aux pieds de Marie, puis, de registre en registre, la succession des mystères, l'Annonciation avec un Comte agenouillé, la Nativité avec un Duc, la Présentation avec un Roi, pour finir par l'Assomption et le Couronnement, adorés par le Pape. Ce grand poème de pierre, cette échelle de Jacob si curieusement graduée par ordre de grandeurs, avec sa double colonne de valeurs célestes et terrestres, est déjà un monument fort extraordinaire.

Mais de ce vaste échafaudage, de ce mystique édifice théologico-politique, la mémoire populaire n'a retenu que la base et le point de départ. Jusqu'alors le moyen âge s'était fait de la mort une idée si noble, qu'il refuse même de lui prêter l'apparence du sommeil : les morts, sur les tombeaux du temps de saint Louis, prient les mains jointes et les yeux ouverts. La mort n'est que l'aurore de la résurrection; loin de les détruire, elle lave et purifie les traits, y efface les rides de l'âge : les défunts sont tous beaux, uniformément revêtus d'immortelle jeunesse. Cet art, comme celui de la Grèce classique, ignore la douleur. Il ne veut rien connaître des imperfections de la chair, au point qu'à l'individu il substitue le type et que, même sur la tombe, il écarte le portrait.

Une poésie si radieuse cessa un jour d'être comprise. Le xiv<sup>e</sup> siècle est, on l'a dit, un âge de prose : il a désenchanté la mort. Les portraits apparaissent sur les tombeaux au temps de Charles V. Le visage se montre avec tous ses stigmates, avoue les tares de la vie. Bientôt on fit un pas de plus : on ouvrit, on souleva le couvercle du cercueil, on osa regarder et représenter le cadavre. Un médecin du Roi,

Harcigny, sur son sarcophage de Laon, eut cet affreux courage : il fit exposer la chair nue comme sur une table d'amphithéâtre. L'évêque d'Amiens connaissait sans doute le tombeau effrayant du médecin picard. C'est sa propre dépouille qu'il étale aux yeux pour notre instruction au sou-bassement de son sépulcre, dans toute la détresse, la piété et l'effroi de sa forme anéantie.

Ce morceau est célèbre : et c'est, dans sa brutalité, une chose hardie, un des moments de l'esprit humain, que celui où l'artiste, comme dit Michelet, bravant les révoltes, les dégoûts, la pudeur du tombeau, en arrache, non plus, comme avaient fait les maîtres de Salerne, pour y poursuivre le secret de la vie, mais gratuitement, pour nous repaître de ce spectacle impie, et livre aux regards la chose impure, proie des vers, qui fait horreur au jour et que la terre doit recouvrir. Le cruel ne nous épargne rien : il détaille d'un ciseau savant le désastre de la chair.

Il y a un moment où le corps, sorti de l'agonie, entre dans le repos et où la mort ressemble à un ennoblissement; parfois elle pose sur le masque une sorte de sourire; presque toujours elle le spiritualise et, d'une main pieuse, en essuie les sueurs et les vulgarités. Mais cette fois l'artiste est descendu plus avant : il accompagne le mort dans l'ombre souterraine, il ne craint pas de découvrir ce qui se passe dans la nuit du caveau. Ce n'est plus le cadavre, ce n'est pas encore le squelette : c'est quelque chose d'intermédiaire qui conserve la silhouette d'un homme, mais comme désarmée, vidée, les os saillants, le ventre affaissé, les dents sorties et ricanantes, les muscles consumés, réduits à l'état de cordes, à la contraction raidie de tresses de chanvre ratatinées autour des membres : c'est ce que les médecins appellent la pourriture sèche. Telles les lugubres momies qui grimacent au fond de leurs niches, dans l'épouvantable séchoir des catacombes de Palerme. La tête trop lourde roule et chavire en arrière; les bras inertes s'aban-

donnent comme deux rames inutiles, sans même essayer un geste de supplication et de prière. C'est le vaincu que nous serons tous, le trépassé, le *transi*.

Certes, c'est une date dans l'histoire des idées que l'heure où l'art n'a pas craint cette descente aux enfers. Cette ruoyante découverte, ce tutoiement obscène des réalités de la mort a l'atrocité d'un viol. Tout le siècle qui va s'ouvrir a subi l'envoûtement de cette poésie funèbre. Il exhale l'apostrophe du vieux prophète sémite : « O ver ! Tu es mon père !... » Bientôt s'élançera du cimetière des Innocents la ronde grimaçante des danses macabres. Bientôt Villon rimera les plaintes de son *Grand Testament*, qui est celui du moyen âge :

La mort le fait frémir, pâlir,  
Le nez courber, les veines tendre,  
Le col enfler, la chair mollir...  
Corps féminin, qui tant es tendre...

Le tombeau du cardinal Lagrange marque ainsi un changement dans le climat moral, une époque de la sensibilité. Qui l'eût cru, que ce frisson, ce souffle de tristesse et de sépulcre partirait de la cité de délices que fut la petite Rome des Papes d'Avignon ?

La Renaissance devait du reste guérir bien vite ce désespoir. Le musée d'Avignon nous offre tout exprès des œuvres exquises de ce temps-là : trois bas-reliefs florentins, entre autres, de ces marbres presque sans saillie qui tiennent du tableau et de la médaille, et qu'ont affectionnés les ateliers de Donatello et de Desiderio. Et je voudrais bien m'arrêter devant les œuvres des Péru, ces artistes avignon-nais qui donnent à une épitaphe portée par des angelots un style de fête et je ne sais quel air de « faire-part » de mariage.

Le malheur est que tout cela est tassé, encombré : c'est la cohue du tombereau. Quel effet ne feraient pas tant de

chefs-d'œuvre avec un minimum de présentation! Sans doute, c'est la place qui manque. Mais si elle manque dans le musée, elle ne manque pas dans Avignon. Je sais qu'il existe un projet qui offre une solution fort simple : c'est de consacrer aux sculptures la chapelle du Lycée, toute voisine du musée Calvet, et depuis longtemps désaffectée. Quand j'ai passé par Avignon, elle servait à une exposition d'apiculture. Je crois savoir que l'autorité ecclésiastique ne ferait pas de difficultés. La plupart des sculptures du musée proviennent de cloîtres ou d'églises : elles retrouveraient leur sens dans une chapelle. Il est vrai qu'il faudrait aussi faire place aux antiques. Mais la chapelle du Lycée est une église de Jésuites : les Pères de la Compagnie étaient de trop bons humanistes pour se scandaliser. Le local est tout prêt, les frais de transport sont peu de chose. Tout dépend de la municipalité. Qu'attend-elle <sup>1</sup>?

1. A l'heure qu'il est, c'est chose faite. Le nouveau musée de sculptures d'Avignon a été installé dans l'ancienne chapelle du Lycée. L'inauguration a eu lieu au printemps de cette année (*Note de 1934*).

## PEINTRES AVIGNONNAIS

Depuis l'exposition des Primitifs français, en 1904, on parle beaucoup d'une école d'Avignon. Le fait est qu'on a beaucoup peint en Avignon, aux <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècles, qu'il s'y est rencontré une foule d'artistes, et qu'il reste encore dans le pays plus de peinture de cette époque qu'en aucun lieu de France. Est-ce assez pour qu'on ait le droit de parler d'une école? Je ne le crois pas.

Les papes avaient amené avec leur cour des peintres italiens et, dans le nombre, le prince des artistes siennois, l'ami de Pétrarque et de Laure, Simone di Martino, lequel mourut en Avignon, en 1344. Une madone de ce grand maître, délicieuse et délabrée, achève de s'évanouir sous le porche de Notre-Dame des Doms. Grâce à ces artistes, la fresque, presque tuée en France par le vitrail et la tapisserie, continua d'être pratiquée en Avignon. Les fresques du Palais des papes sont des œuvres désormais illustres de Matteo de Viterbe. Il y en a de françaises à la Chartreuse de Villeneuve : un *Calvaire* surtout, une esquisse à peine crayonnée sur le mur, dans une grisaille presque incolore, est une merveille de sentiment.

Le groupe des Primitifs du musée comprend une quinzaine de tableaux; c'est peu, mais c'est l'ensemble le plus considérable qu'on ait en ce genre en dehors du Louvre. Il faut y joindre, bien entendu, ce qui subsiste aux alentours : les deux tableaux de Villeneuve, celui de Carpentras, les trois ou quatre tableaux de la Madeleine et de la cathédrale d'Aix. Voilà les pauvres vestiges avec lesquels la critique s'efforce à la tâche désespérée de ranimer l'histoire. De

tous ces ouvrages, hormis l'*Annonciation* d'Aix, magnifique peinture de Colantonio, ce Napolitain flamandisé comme Antonello de Messine, il n'y en a que deux qui soient vraiment hors de pair : ce sont les tableaux de Villeneuve, le *Couronnement de la Vierge* (qui est d'un peintre de Laon, Enguerrand Charonton) et la grandiose *Pietà* du Louvre. On n'a plus à décrire ce tableau devenu aujourd'hui un des plus célèbres du monde.

Le Louvre s'en est saisi : et je dois dire que je le regrette. Le Louvre n'est pas fait pour dépouiller la France. Combien cette *Pietà* était plus émouvante dans le silence et le demi-jour de son petit musée de Villeneuve ! Quelle importance, dans ce désert, prenait cette tragédie ! J'ai beau savoir qu'il ne tient désormais qu'à moi de la contempler tous les jours, cette facilité est bien loin de lui donner du prix. Dans la petite église d'Aigueperse, le *Saint Sébastien* de Mantegna était une chose inoubliable, et d'autant plus si l'on apprenait qu'une Gonzague, jadis, l'avait apportée en présent de noces à un Bourbon ; là-bas, il avait un sens et embaumait un pays, tandis qu'il n'est au Louvre qu'un Mantegna de plus.

Avouons de bonne grâce que ces tableaux d'Avignon ne témoignent pas d'un génie très vigoureux. Le petit cardinal *Pierre de Luxembourg*, cet évêque de Metz mort en odeur de sainteté à dix-neuf ans, et qui avait une chapelle aux Célestins, est touchant de finesse, de ferveur pâle et ingénue ; c'est une gentille image de premier communiant : c'est pourtant peu de chose auprès de Fra Angelico. Le *Saint Michel* est un page gracieux, qui joue avec application et embarras son rôle. La *Vierge au donateur* est seule un vrai tableau de maître, presque de la même famille que la *Pietà* de Villeneuve, mais avec des souvenirs de Van Eyck qui déroutent dans une œuvre si mûre. Le grand *Saint Siffrein*, en velours vert, avec son geste de bénédiction, est aussi une très belle chose, d'un grand style monumental. Je ne sais



pas pourquoi on donne ce bel ouvrage à Nicolas Froment. Il faudrait alors supposer, chez ce maître gothique et grimaçant, une dernière période de simplification et de sérénité. Ainsi soit-il ! Mais où est la preuve de cette conversion ?

Passons sur le xvi<sup>e</sup> siècle, et sur le médiocre Simon de Châlons, un peintre très fécond, qui a couvert les églises d'Avignon de peintures sans talent, où les formes italiennes habillent le moyen âge. Ce sont toujours, comme on voit, des artistes nomades, venus le plus souvent de ces régions de la Champagne ou de la Bourgogne : Charonton était de Laon, les Mignard sont de Troyes. Et on voudrait savoir quelque chose de l'admirable portrait de vieille béguine, signé et daté par Le Nain en 1644. La toile a-t-elle été peinte dans le pays ? Les frères Le Nain sont aussi de Laon. L'un d'eux (Louis, sans doute) a-t-il passé par Avignon ? En tout cas, cette petite toile austère, monacale, d'un renoncement si volontaire, d'une construction si géométrique, est un chef-d'œuvre. J'imagine que Barrès, les jours où il venait de Mirabeau, en voisin, devait avoir une prédilection pour cette figure de vieille chèvre, pour son teint d'hostie, pour ces vieilles mains dévotes et claustrales, pour toute une poésie contractée qu'il aimait comme un antidote de ses « poisons » et de son lyrisme, et qu'il appelait sa Lorraine.

Deux esquisses de Sébastien Bourdon, que nous retrouverons bientôt à Montpellier, et un portrait, le sien, visage voluptueux, rêveur et inquiet dans beaucoup d'ombre. Les esquisses sont deux *Bacchanales* faciles et charmantes. Au siècle suivant, qui eût empêché ce garçon d'être Fragonard ?

Les deux Mignard : nous arrivons aux gloires d'Avignon. A vrai dire, le cadet et le plus illustre, Pierre, dit le Romain, tient à peine à la ville, où il ne fit que passer ; mais c'est là qu'il connut Molière, en revenant de Rome, l'année d'avant les *Précieuses*. Heureuse amitié, à laquelle nous devons le mauvais poème du *Val-de-Grâce* et le portrait de Chantilly,

la seule image qui nous rende la belle et humaine figure de l'auteur du *Misanthrope*.

On a de Pierre Mignard, ici, un portrait de M<sup>me</sup> de Montespan, avec son fils, le duc du Maine : *Vénus et l'Amour*, il va sans dire. Mais ces portraits de beautés célèbres sont à l'ordinaire assez décevants. Tout le monde n'est pas Van Dyck, pour savoir accommoder la mode avec la poésie. Pour la Montespan, cette figure de jolie femme un peu grasse est vue ici par l'habile peintre avec un parti-pris de ne rien dire de compromettant. Et il a fait pourtant quelques figures si troublantes ! Mais, cette fois, il est évident qu'il reste sur ses gardes et ne se livre pas. Il se sent sur un terrain dangereux et s'en tient à la sucrerie officielle, au ton de la galanterie et de la « mignardise ».

L'aîné des Mignard, Nicolas, est le « Mignard d'Avignon » : Avignonnais par mariage et par élection. Ce n'est d'ailleurs nullement un peintre à dédaigner. Le portrait de Richelieu, l'archevêque de Lyon et le frère du cardinal, est une bonne image rougeaude et caricaturale, j'allais écrire : presque un Daumier.

Impossible de passer sous silence le Largillière. Quoi ! le marquis de Grignan, cette figure de hobereau borné, commun, plein de morgue et coureur de filles ! Ah ! qu'on plaint la femme de ce butor ! Mais non : il faut lui savoir gré de l'avoir épousé, puisque sans lui, sans le marquisat de Grignan et le proconsulat de Provence, nous n'aurions jamais eu la merveilleuse correspondance. Et c'est très bien ainsi, quoique ce soit un rôle ingrat de figurer dans l'histoire comme mari d'une femme célèbre et comme gendre d'une divine belle-mère.

En somme, le petit foyer d'Avignon ne s'éteint pas. C'est peut-être au xviii<sup>e</sup> siècle qu'il jette le plus vif éclat.

Il faudrait parler des Parrocel, cette longue famille qui compte sept ou huit peintres en trois générations, Louis, Joseph, Jacques, Pierre, Charles, François, tous très fertiles,

et qui pendant deux siècles n'ont cessé de brosser avec beaucoup de verve et de facilité. Le plus connu est Charles, le peintre de batailles. Mais c'est Pierre qui a laissé le plus de tableaux de tous côtés dans les églises de Provence. C'était un peu un *fà presto*, alerte, complaisant, pas cher, mais capable à ses heures de faire aussi bien qu'un autre : sa petite *Vierge* d'Avignon, qui est par hasard assez soignée, ne serait pas indigne de son maître Maratta.

Et puis voici l'illustre dynastie des Vernet : Joseph, d'abord,

Petit-neveu de Claude et père de Corot,

Joseph Vernet, qui est un personnage considérable, un vrai peintre, légèrement gâté par le succès, mais qui fut un des ouvriers indispensables du paysage. A son rang, qui n'est pas le premier, il a fait plus que personne pour répandre et acclimater le sentiment de la nature. Il y a fait entrer le vague, la brume, le clair de lune, l'heure du crépuscule du matin et du soir. Il est un des initiateurs méconnus du romantisme. *La Bergère des Alpes*, ce tableau commandé en 1763 par M<sup>me</sup> Geoffrin sur un thème de Marmontel, pourrait encore servir pour les scènes les plus « romance » de *Jocelyn*.

Sans doute, ce vague décor alpestre n'est pas ce qu'il faut demander de préférence à Vernet. Il a plus de sensibilité que d'imagination, et ses études, son *Ponte Rotto* du Louvre, ses charmantes vues des *Ports de France*, peuplées de figurines aussi lestement croquées que celles de son beau-frère Moreau-le-jeune, le montrent dans son vrai talent de journaliste et d'illustrateur : c'est notre Canaletto, presque notre Guardi. La vogue fit de lui un trop fécond décorateur, et il a un peu abusé des tempêtes. Mais dans ses *Marines*, ses *Nocturnes*, ses *Calmes*, ses *Matins* légers et vaporeux, animés de pêcheurs, de baignades ou de *lazzaroni*, parfois de quelque turban barbaresque, dans ces sujets banalisés par

la chromo et la littérature, il y a presque toujours un sentiment sincère, une aimable nostalgie de *Golfe de Baïa* :

Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie!

Et cette vieille barcarolle nous fait encore chérir le maître avignonnais.

*Joseph autem genuit Carolum, Carolus autem genuit Horatium...* cela se passe comme dans l'Évangile, et on ne finirait jamais s'il fallait tout dire de ces amusants chroniqueurs. Carle était anglomane et raffolait des chevaux, ce qui n'est pas étonnant, sa mère étant Anglaise. Son goût des chevaux et de l'anecdote se montre dans l'agréable tableau de la *Course des barberi*, une piquante scène de reportage qu'il faudrait comparer avec les esquisses de Géricault sur le même sujet. On verrait ce qui sépare le petit maître du grand peintre et le gentil esprit du poète héroïque. La passion du cheval se transmet à Horace, il suffirait pour l'attester de son *Mazeppa* d'Avignon. Que dis-je? Il y a deux *Mazeppa*, comme il y a deux *Amphitryon*, car l'artiste a recopié sa toile crevée par accident. Les deux exemplaires sont datés de 1826. Eh! oui, à ce moment-là, tout le monde était romantique; tout le monde byronisait, jusqu'à ce capitaine d'habillement. Et rien n'est plus comique que son immense toile d'encre, reléguée avec raison dans l'escalier du musée, où le peintre se montre sur une mer démontée, dans une attitude intrépide, attaché à un mât, comme Chateaubriand, s'il vous plaît! « pour étudier la tempête ». L'aïeul se prenait moins au sérieux.

Mais ce diable d'homme est tout de même quelque chose : il représente en peinture ce que son compère Thiers représente dans l'art d'écrire, ce Thiers dont l'indigence prolixie déchaînait les colères du bon géant Flaubert. Il fut le type du peintre pour philistins, et c'est ce qui explique sa popularité, qui alla de Joseph Prudhomme jusqu'au tsar. Il

occupa de son vivant une place considérable. Le musée d'Avignon lui doit des tableaux de ses amis, un portrait d'enfant de Gérard, une magnifique tête de femme de Géricault (un vrai Matisse de la période « fauve »), une copie faite par le même d'une bataille de Gros. Et il lui sera beaucoup pardonné, parce que c'est grâce à lui qu'Avignon a hérité d'un des plus rares chefs-d'œuvre de la peinture française, le *Bara* de Jacques-Louis David.

## UN CHEF-D'ŒUVRE DE DAVID

Entre toutes les œuvres de David, ses œuvres révolutionnaires sont probablement les plus belles. On connaît le *Marat* de Bruxelles, la *Tricoteuse* de Lyon, toiles superbes et repoussantes. Le génie de la Terreur y montre sa face hideuse. Rien ne nous fait mieux sentir le souffle de ces temps tragiques. Ces morceaux étaient ceux qui exaltaient Baudelaire, et cela se conçoit : l'important, selon lui, c'est de se procurer l'ivresse, l'état de transe qui transporte l'artiste comme la Pythie, et la fureur des partis peut y atteindre comme le haschich. Il est certain que David, dans ces terribles tableaux, est animé d'une foi sacrée, d'une véritable mystique : c'est le prêtre d'un culte et d'une religion, la religion des héros et des martyrs de la République.

Mais, dans cette série, le *Bara* est une œuvre inspirée. On sait le nom de ce jeune hussard, volontaire de quatorze ans, tué par les Vendéens à la bataille de Cholet. Le fait tient en une ligne. Le peintre n'en a pas su davantage. Mais pour une fois, ce maître raisonneur a eu un mouvement du cœur ; ou si l'on veut, ses théories, par une chance extraordinaire, se sont trouvées d'accord avec son sentiment. Dans ce jeune mortel, il ne veut voir qu'une chose, la jeunesse ; c'est elle qu'il représente toute pure, étendue comme une fleur fauchée, dans son intacte fraîcheur et dans sa nudité.

Je sais bien qu'il était dans l'habitude de dessiner d'abord, par scrupule, les corps nus, même quand il devait les habiller : voir au Louvre le carton du *Serment du Jeu de Paume*. Mais je doute que cette fois il eût eu le courage

de recouvrir ce beau corps, de peindre des bottes, un uniforme. Ce n'est pas tout : cette jeune mort, pour la rendre plus touchante, et l'a féminisée. Le jeune Bara est une jeune fille. Ravissant subterfuge! Force est bien de tricher un peu : pour rendre certaines délicatesses, il faut bien les prendre où elles sont. C'est d'après son amie Pauline Villot que Delacroix a dessiné ses études d'*Hamlet*, et Ingres a fait poser une jeune femme pour le Raphaël de son tableau de la *Fornarine*. Un peintre de ce temps, grand artiste et grand catholique, ayant à peindre un Christ mort, a commencé par faire une étude de femme.

L'œuvre est charmante : ce n'est qu'une ébauche, la toile à peine couverte en une seule séance; une grande esquisse blonde, couleur d'écaïlle, moins avancée encore que les portraits de M<sup>me</sup> Chalgrin et de M<sup>me</sup> Récamier. Le beau corps fluide repose au pied d'un tertre de gazon dans une attitude virginale, avec ce mouvement d'hélice que dessine une feuille d'iris ou de glaïeul; les genoux délicats se pressent mollement l'un à l'autre, dans un geste clos et puéril; la tête ronde, bouclée, aux cheveux courts, fait la moue que les jeunes êtres ont souvent dans le sommeil; les deux paumes, placées sous le corps, l'une sur l'autre, comme deux tendres coquilles, pressent la cocarde sur le cœur. Dans le lointain, la note tricolore et aquarellée d'un drapeau met en rappel sa légère fanfare. Pas de sang, aucun accessoire; nul détail importun de bulletin militaire : la belle créature expire dans un geste d'abandon, comme on s'endort en serrant sur son sein l'image d'un amant : la mort de la jeunesse est encore de l'amour.

Pour une fois, dans cette page divine, le grand David a fait ce qu'il ne s'est jamais permis ailleurs : une œuvre gratuite, irraisonnée, conçue entièrement dans l'ordre de la Grâce. La seule nudité féminine qu'on trouve dans toute son œuvre! Il ne l'a pas terminée : l'esquisse, peinte à fleur de toile, est restée inachevée chez lui jusqu'à sa mort. Le

républicain rougissait-il d'un moment de bonheur? A-t-il craint au contraire de gâter son ouvrage?

Ce jour-là, bien mieux que dans ses *Sabines* et son *Léonidas*, il est arrivé à ce grand peintre de penser naïvement comme un contemporain de Lysippe et de faire une élégie digne de Chénier et de la Grèce.



## DONS DE L'ÉTAT

Ce chef-d'œuvre suffirait à la gloire du musée. C'est l'honneur de Requier de l'avoir obtenu d'Horace Vernet pour sa patrie.

C'était le moment où il installait le musée dans l'hôtel de la rue Calade, aux environs de 1830. Pendant une vingtaine d'années, l'institution conserva l'élan de la nouveauté. Avignon n'est plus, comme aux deux siècles précédents, un petit foyer artistique, mais elle devient, grâce au romantisme, un rendez-vous de peintres et, sous cette nouvelle forme, offre encore un vif intérêt.

Chargé par Louis-Philippe d'exécuter des fresques à Notre-Dame des Doms, Eugène Devéria passa plusieurs années en Avignon. Ses peintures existent encore : l'ancien romantique assagi y montre un sentiment raphaëlesque plein de charme. Mais la chapelle est sombre, l'enduit s'écaille, et l'on ne fait rien pour remédier au mal.

Ce sont les paysagistes surtout qui fréquentèrent Avignon. Corot y vint de bonne heure et y retourna plus d'une fois. On a de lui au musée un *Site d'Italie*, qui est une des belles œuvres champêtres de sa jeunesse.

Que n'a-t-on acheté, quand il en était temps, quelques-unes de ses études avignonaises, comme les *Cyprès de Villeneuve* ou la *Vue de Villeneuve* de l'ancienne collection Ernest May? A défaut de ces chefs-d'œuvre, qui n'étaient pas inabordables il y a quarante ans, le musée s'honore du moins de trois beaux Paul Huet, dont l'un représente un noble panorama d'Avignon pris de l'île de la Barthelasse, dans une fastueuse apothéose dorée.

Il faut noter un Aligny, un *Paysage mythologique*, du Poussin revu par Corot, et qui, dans ses petites dimensions et sa tenue de grisaille, est singulièrement proche de Puvis de Chavannes (un Lyonnais comme Aligny). Et puis, on voudrait un peu de place pour dire quelques mots de petits maîtres locaux, comme Chantron, comme Lanoüe, qui sont de gentils paysagistes amateurs, mais appliqués et sérieux, comme Bigand surtout, qui a fait beaucoup de choses médiocres, mais qui est l'auteur du portrait de la maman Requien, une bonne femme bien laide, fagotée comme une botte de foin dans des dentelles, mais si brave, si « nature », si honnêtement peinte que cette figure cocasse et endimanchée plaît par l'absence d'art et de prétention.

Il faut reconnaître que les œuvres modernes sont d'une qualité plus vulgaire. L'éducation, comme partout, laisse à désirer. Avignon, qui a produit encore de charmants poètes, n'a plus donné de successeurs aux Parrocel et aux Vernet. Les envois officiels suppléent tant bien que mal : un Carrière de la bonne époque, une curieuse cire d'Henri Cros sont des choses excellentes. Tout ce qui est postérieur à 1880 n'existe pas.

Mais il se trouve par hasard, dans ce lot de dons de l'Etat, une œuvre tombée du ciel, de la lignée des grands chefs-d'œuvre : la *Nymphe endormie* de Chassériau. Le tableau a paru au Salon de 1850, et fut envoyé, semble-t-il, au musée d'Avignon comme dans une sorte d'*in-pace*. Du moins y demeura-t-il un demi-siècle en pénitence. Louis Gonse le découvrit au grenier, où on tenait la Nymphe au secret comme une indésirable. Elle occupe à présent la place d'honneur sur la cimaise.

L'accord de la chair et de la verdure, la secrète harmonie du paysage et de la femme, c'est-à-dire des deux plus belles formes de la nature, est le thème le plus profond que nous aient légué les Vénitiens. Ils avaient inventé, pour envelopper le repos de la femme, couchée parallèlement à une ligne

d'horizon qui l'épouse et qui la consacre, une longue arabesque, prise peut-être à l'*Ariane* antique, une ligne qui, partant des pieds, se prolonge sans interruption jusqu'au coude relevé au-dessus de la tête, courbe pleine de langueur qui fait sentir dans tout le corps l'unité de la vie et le cours paisible et végétal de la sève et du sang.

Chassériau a repris ce motif éternel et lui donne une beauté fraîche. Ce merveilleux jeune homme, de son île d'Haïti, rapportait au fond de ses yeux noirs des visions de beautés ignorées et lointaines : un type de femme flexible et longue, un peu créole, lente et mince, quoique athlétique, esclave et sultane, avec quelque chose de sensuel et de mélancolique, qui offrait comme Roxane un alliage de parfums, les grâces mélangées de la Grèce et de l'Asie. Il aimait un geste des deux bras au-dessus de la tête, geste qui amincit la taille et allonge le torse, comme dans sa *Vénus* et la féerique *Toilette d'Esther*. Il ne pensait qu'aux figures vivantes et poétiques des fables et de l'Orient, à Suzanne, à Sapho, à la jeune Andromède, aux Troyennes captives. Et un jour, la réalité lui offrit le modèle de ses rêves, celle que Gautier avait chantée :

Un jour, au doux rêveur qui l'aime,  
En train de montrer ses trésors,  
Elle voulut lire un poème,  
Le poème de son beau corps.

Le tableau vaut les vers : il n'y en a pas de plus beau dans la peinture française. Les nus de Courbet se ressentent de la vulgarité du peintre, ceux de Manet, de Renoir ont souvent un reste de grâce canaille qui sent la grisette et le ruisseau. Chassériau seul, après son maître M. Ingres, a retrouvé cette pureté de la vie physique, ce naturel qui rend la sensualité innocente et la chair aussi chaste que la source ou la fleur.

Songe d'un après-midi de juin ! Sommeil de la jeunesse,

du printemps et des bois! La sieste de la jeune fille, tendre secret de la solitude, jonche la mousse comme un rayon posé sur la pelouse : le croissant de son corps, relevé aux genoux, semble l'arc de Diane abandonné dans l'herbe; ses bras purs et ses molles mains, aimable diadème embrassant la tête assoupie, prolongent le contour des flancs, et livrent la beauté désarmée, vêtue seulement de confiance et du voile de ses paupières abaissées et claustrales. Jeune masse de jasmins, de roses et de repos, toute renfermée dans son être et résorbée en son essence; élastique, retirant, repliant en son centre toute son activité, la fuite, les mouvements, l'inquiétude où la personne se disperse, ses yeux même, ses yeux ne vagabondent plus, cessent de s'égarer, distraits, et de solliciter les choses et les regards : scellée par le sceau du sommeil, qui la défend comme une pudeur, habitant en elle-même, rien ne lui échappe que son souffle et que l'air léger qu'elle expire, réunie seulement au reste des éléments, par ce qu'il y a de plus volatil et par le rythme de son cœur. Ainsi confondue avec la terre, nourrie comme les feuillages des sucres de la forêt, lavée par le sommeil de toute nuance individuelle, de toute convoitise, de tout attrait impur, impersonnelle, inaccessible, la Nymphe pleine de torpeur, captive et dénouée, rassemblée et rappelée tout entière dans son corps, où gravite le monde interne du sommeil, toute close, passive, offerte, sans désirs, nageant sur la nappe inconsciente de la vie, mère de tous les phénomènes, semble la forme enchantée et nue du songe de l'univers.

Personne n'a prêté à la ligne d'un corps une mélodie plus nostalgique, plus de puissance religieuse. Chassériau, jeune homme divin, pour lequel Gustave Moreau composa la plus belle de ses allégories, et pour qui Hugo inventa le nom magique de Sério : poète qui sut rendre à la beauté le sens du mystère et du sacré! Grâce à ce maître de trente ans, qui avait si peu d'années à vivre, la peinture française

a eu son Giorgione : un de ces êtres rares qui ont compris que le but de l'art n'est ni d'instruire, ni d'émouvoir, ni, comme dit Flaubert, « de faire rire ni de faire pleurer, mais d'agir comme la nature, c'est-à-dire de faire rêver ».

Et l'on songe qu'en bas, dans la salle du moyen âge, il y a cet autre corps gisant, le terrible *transi* du tombeau du cardinal Lagrange. Quel musée que celui où l'on trouve réunies deux pareilles images : ici ce chant de volupté, là-bas cette méditation sur la mort!



CARPENTRAS





Au sud du Ventoux, dans un site riant qu'environne un théâtre de collines, la jolie ville de Carpentras, sur un tertre au bord de l'Auzon, contemple la fertile campagne du Comtat, une petite Arcadie de cultures, de jardins, des champs de mûriers, d'oliviers qui lui tissent des jours de soie. Je n'y étais pas retourné depuis vingt ans. J'ai éprouvé une vraie joie, entrant comme autrefois par la route d'Avignon, à retrouver intact un des plus ravissants paysages de France : cette magnifique avenue de platane qui, partant du bel Hôtel-Dieu, forme terrasse du côté de l'Est et au bout de laquelle, par-dessus les montagnes de Beaume, le Ventoux dresse sa pyramide poussinesque.

Le musée occupe sur le boulevard situé à l'Ouest, à la place des anciens remparts, vis-à-vis d'une Banque ingrate, deux corps de logis modestes que sépare une petite cour plantée de buis et semée de gravier. A la vérité, un seul de ces bâtiments, celui de gauche, est ancien : c'est le reste d'un hôtel du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui fut l'hôtel de Rochegude. Il abrite la bibliothèque fondée en 1750 par l'évêque de Carpentras, Malachie d'Inguibert, bibliothèque célèbre, sœur cadette de la Méjanès, et qui a la gloire des papiers de Peiresc.

## LES FONTAINES MASSACRÉES

Le bâtiment du musée est relié à l'Inguimbertaine par une galerie à arcades dans le goût de la Renaissance. Un citoyen de Carpentras, Isidore Moricelly, fit les frais de cette construction, qui forme un décor élégant au fond du jardin du musée. On a rangé sous les arcades ou adossé au mur les débris des anciennes fontaines de la ville. Cimetière des nymphes, qui serre le cœur! Ces fontaines, dans tout le Midi, forment un des thèmes de l'existence : c'est un des traits où se reconnaît la présence de l'antiquité. Inépuisable poème de l'eau vivace et captive, sujet de caprices aussi variés que les jeux du fluide et sonore cristal.

Sans doute ces fontaines n'eurent jamais en Provence la fantaisie qui fait la grâce de celles de Rome. Le motif ordinaire de ces petits monuments était, au centre d'une place, un gros oignon debout sur sa tige, au milieu d'un bassin hexagone et décoré d'un cercle de masques de Silènes, crachant par un tuyau de plomb leur filet d'eau dans la vasque située au-dessous. Telles sont les fontaines qu'on voit encore à Aix sur le cours Mirabeau, ou celles qui égalaient, à peu de distance de Carpentras, la bourgade de Pernes. Matin et soir la fontaine réunit les filles du quartier qui viennent remplir leurs cruches pour les besoins du ménage; et toute la nuit elle ne s'arrête pas, dans la ville mourant de soif, de répandre avec sa fraîcheur le concert de sa double ou quadruple flûte liquide, bienfaisante et lustrale.

Carpentras ne comptait pas moins d'une vingtaine de ces fontaines plus gentilles les unes que les autres, surmontées

d'urnes ou de paniers de fleurs, ornées de mascarons qui faisaient de bouffonnes et cordiales grimaces; la plus connue était la fontaine de l'Ange. Cet ange, ouvrage du second des Bernus, cette famille d'artistes comtadins qui a semé tout le pays de ses inventions lyriques et baroques, était la figure d'un enfant qui était en réalité le Génie de la cité : dans ses doigts une flèche brisée, retirée d'un faisceau, expliquait sa devise, que déroulait un phylactère : *Unitas fortitudo, dissentio fragilitas*, ce qui revient à dire, dans le beau latin de ce temps-là, que l'union fait la force. Un écu aux armes de la ville, sur lequel s'appuyait l'enfant, achevait de préciser l'emblème et de commenter l'allégorie. Heureux temps, où les idées républicaines de l'*Esprit des lois* s'exprimaient avec grâce par une figure d'enfant qu'on pouvait prendre pour l'Amour!

Le malheur est qu'il arrive parfois à Carpentras de se donner une municipalité avancée. En général, quand on commence à parler de progrès dans une mairie, c'est qu'il s'y prépare une sottise. Le prétexte de la sottise est invariablement l'hygiène ou la circulation. Les embarras de Carpentras! Deux fois depuis quatre-vingts ans, ce vent de nouveautés a ravagé la ville.

La première fois, ce fut en 1860, quand elle éprouva soudain une démangeaison de démolir ses remparts, aussi beaux que ceux d'Avignon; il lui semblait qu'elle étouffait dans cette carapace. Cette illusion est la forme où se déguise souvent la haine du passé. La ville, armée d'un si beau zèle, n'hésita pas à sacrifier ses vieilles murailles, vestiges de la féodalité, et n'y a gagné en échange qu'une lâche ceinture de désolants boulevards, où elle a la satisfaction de voir se poursuivre les tourbillons de la poussière et du mistral.

La seconde de ces crises de vandalisme est plus récente : elle ne date que de 1904, quand fut ordonné d'un seul coup, dans l'intérêt de la voirie, sur ces places de Carpentras où

il ne passe pas vingt voitures par jour, la proscription de toutes les fontaines et le massacre des innocentes. Et sait-on à quoi servirent leurs délicates sculptures? A remblayer des chaussées, comme si, pour effacer la trace du forfait, on se hâtait d'enfouir les victimes.

Ce sont les restes de ce carnage, disputés aux paveurs, qui attristent de leurs débris le jardin du musée. Epaves qui touchent, mais désormais sans chanson et sans voix! La ville, veuve de ses fontaines, pleure en vain sa musique. Elle a perdu ses fées. Il faut dire qu'on les a remplacées par des bornes de fonte, munies d'une pompe économique, dont la fourniture a dû faire le bonheur d'un plombier radical. Tout récemment, M. Robert Caillet, le distingué bibliothécaire et conservateur du musée, a relevé sur un socle au milieu du jardin le petit Génie de Jacques Bernus, restauré avec beaucoup de goût par M. Jean Gasc. Je ne l'ai pas vu, mais j'imagine sans peine, parmi les buis et les vieilles pierres, le joli enfant ailé dont le trait brisé enseigne la concorde et bat la mesure aux ruines.

Combien pourtant il devait être plus aimable encore au milieu de sa place natale, au bruit de l'eau et des jeunes rires! Quand les édilités se persuaderont-elles qu'il ne faut toucher aux vieilles choses qu'avec prudence et que, dans leur propre intérêt, pour parler le langage utilitaire, elles risquent, en les détruisant, de tuer la poule aux œufs d'or?

## UN PORTRAIT DE RANCÉ

Le musée de Carpentras possède un tableau fameux, qui mérite à lui seul la visite, comme le portrait de Racine nous attire au musée de Langres : c'est le portrait de l'abbé de Rancé par Hyacinthe Rigaud. Il était autrefois assez mal exposé dans la galerie du premier étage. C'est André Hallays qui l'a signalé le premier, il y a une trentaine d'années, dans une de ces précieuses études qu'il appelait ses flâneries. On lui a fait aujourd'hui une place d'honneur dans une des salles du rez-de-chaussée, qui forment depuis 1913 un petit musée comtadin : il surmonte la cheminée dans un beau salon plein de meubles anciens et dorés, d'un aimable rococo provençal, en face du trône épiscopal de Mgr d'Inguibert, dont l'ombre semble faire les honneurs de chez lui.

Il faut savoir que ce prélat lettré et charitable, ancien bibliothécaire de Clément XII, alors cardinal Corsini, avait subi d'abord l'attrait de la vie solitaire et s'était fait religieux dans une maison de trappistes des environs de Florence. Le Pape, en lui donnant l'évêché de Carpentras, lui fit présent de ce portrait du fondateur de la Trappe, qu'il tenait lui-même de Saint-Simon, lequel l'avait fait faire à l'insu de Rancé, en usant d'une ruse dont le récit est une des pages divertissantes de ses *Mémoires*.

La vénération de Saint-Simon pour Rancé est un des traits singuliers de cet homme bizarre : elle s'explique sans doute par la passion de cet amateur de types romanesques et par une commune expérience du monde, qui s'était tournée chez le moine en renoncement et en dégoût. On est

surpris d'apprendre que, pour fabriquer en conscience la machine infernale de ses prodigieux *Mémoires*, le terrible duc crut devoir prendre le conseil du saint homme, comme Racine eut le scrupule de soumettre *Phèdre* au grand Arnauld. On n'est pas moins émerveillé du genre de vérités effroyables que ces théologiens ne tremblaient pas d'approuver : c'étaient vraiment des gens qui n'avaient pas froid aux yeux.

Toujours est-il que le jeune duc, avec la frénésie ordinaire de ses sentiments, mourait d'envie d'avoir le portrait du vieillard qu'il appelait son père spirituel. Il va sans dire que de tels ouvrages ne peuvent être que des larcins et qu'on ne les conçoit que faits à la dérobée. Rancé n'était pas homme à accorder une interview. Tous ces obstacles ne firent qu'irriter le jeune homme. Peut-être se méfiait-il encore de lui-même et ne connaissait-il pas tout son génie de portraitiste. Et puis, il fallait à son désir un objet matériel : la dévotion, dans cette âme de feu, n'était pas sans concupiscence. Il fit son prix avec Rigaud, « le premier homme d'Europe pour les ressemblances des hommes ». Il fallait le déterminer à faire le voyage de la Trappe et le piquer au jeu, en l'amenant à faire la gageure d'exécuter un portrait de mémoire, puisqu'il ne pouvait être question d'obtenir une séance du modèle. Ce choix du plus grand peintre de la littérature n'est pas pour Rigaud un mince honneur.

Ce fut une petite conspiration dont l'auteur nous raconte en détail la plaisante comédie. Saint-Simon, pour garder l'incognito du peintre, l'avait annoncé comme un officier de ses amis, lequel brûlait de voir Rancé. Il avait pris la précaution d'ajouter que cet ami était fort bègue et ne l'importunerait pas de discours, mais qu'il comptait se dédommager de son silence par des regards. Après l'entretien, le faux militaire, qui avait apporté en cachette son matériel, courait jeter sur sa toile l'impression qu'il venait de

ravir. La scène se renouvela trois fois. Il était temps : l'abbé commençait à s'impatienter. Enfin, en quatre jours, car le peintre y travailla encore le lendemain, il acheva l'étude saisissante que nous admirons, et dont l'exigeant Saint-Simon se déclara satisfait : tout y était, le feu du regard, la finesse et l'esprit de la physionomie, « jusqu'aux grâces qui n'avaient point quitté ce visage exténué par l'âge et par la pénitence ».

Souvent les portraits du grand siècle nous sont gâtés par l'air de pompe et de solennité : la perruque gêne. Supprimez-la (il existe pour cela un système de caches, bien connu dans tous les Cabinets d'estampes), le visage apparaît dans sa réalité : sous la convention officielle du portrait d'apparat, se montre le masque de La Tour. Nulle part cet air de famille n'est plus visible que dans le portrait de Rancé : la tête tondu du Trappiste, dédaignant tout échafaudage de crinière postiche, est aussi *nature* qu'un crayon de Clouet. C'est l'homme même qui jaillit comme, sous le coup de poing de l'argousin qui le décoiffe, éclate aux habitués de la pension Vauquer, la gueule terrible de Vautrin : combien de fois Saint-Simon, dans ses peintures de Versailles, fait songer à cette descente de police !

Ce qu'il faut ajouter, c'est que cette méthode de travail si française est celle même de Rigaud, qui diffère par là de tous les portraitistes comme Hals, Van Dyck ou Velazquez. Toutes les études que nous avons de ces maîtres nous le prouvent, leur esquisse, même la plus rapide, est toujours un tableau complet, où le corps, l'attitude ne comptent pas moins que le visage. Au contraire, le portrait de Rancé est exécuté en deux temps.

Il résulte du texte de Saint-Simon que Rigaud ne fit sur-le-champ que l'étude de la tête. Ensuite, le prieur de la Trappe, qui était du complot, introduisit le peintre, en l'absence de l'abbé, dans le cabinet de celui-ci, pour lui laisser prendre sur un papier un crayon du décor ; il eut

même la complaisance de poser lui-même quelques instants pour la robe et pour l'attitude de quelqu'un en train d'écrire à son bureau. C'est d'après ce document que l'artiste, rentré à Paris, exécuta sa toile, où il adapta, nous dit Saint-Simon, la tête qu'il avait peinte à la Trappe de la manière qu'on a vue. Il est donc certain que l'original, car Saint-Simon en fit tirer plusieurs copies, et le peintre ne se fit pas faute d'en faire commerce de son côté, doit être reconnaissable, comme le *Louis XIV* du Louvre, au fait que la tête est incrustée dans une toile plus grande; à moins que l'artiste n'ait préféré garder pour son usage l'étude authentique faite à la Trappe, et n'ait livré à Saint-Simon, sous le nom d'original, que la première de ces répliques.

Quoi qu'il en soit, le tableau est beau et c'est à coup sûr un des ouvrages supérieurs de Rigaud : quoique celui-ci n'ait pas dans le maniement des blancs, qui sont ici tout le sujet pittoresque, la puissance onctueuse qu'auraient eue à sa place un Zurbaran ou un Champaigne, il n'en reste pas moins dans cette tache simple une grandeur ascétique et abstraite, avec une vigueur de construction presque cubiste; le scapulaire, le froc, la manche démesurée traduisent et amplifient l'architecture du corps, avec cette exagération grandiose que recherchent certaines déformations systématiques de Picasso.

Tout semble multiplié par une espèce de mégaphone, tant l'habit religieux joue ici, pour la machine humaine, le rôle que le masque et le cothurne jouaient pour la déclamation dans le théâtre antique. C'est la vie monastique dans sa grandeur abrupte, sa dignité monumentale. L'austérité du lieu, la nudité des murs, la grossièreté d'une chaise de paille et d'un mobilier de prison, tout, jusqu'au tête-à-tête de cette face décharnée et de la tête de mort devant laquelle elle médite, conspire à l'impression de cette œuvre exceptionnelle dans l'œuvre de Rigaud.

Il y a toutefois, dans ce bel ouvrage, un détail légère-



ment gênant et qui en trahit l'origine composite. On l'a vu (Saint-Simon lui-même nous l'apprend) c'est le prier du couvent qui posa pour le corps, et prit la place de l'abbé au bureau de l'abbé. Or, Rancé à cette date avait eu une première attaque qui l'empêchait de tenir une plume; il avait « la main ouverte », nous dit Saint-Simon, ce qui signifie, je pense, qu'il l'avait paralysée; l'artiste tricha donc en le représentant en train d'écrire, et Saint-Simon, avec son honnêteté ordinaire, ne manqua pas de consigner lui-même au revers du tableau cette petite supercherie. Il est d'ailleurs tout à fait légitime et « grand Siècle », d'avoir tenu à conserver, fût-ce au prix d'un léger coup de pouce, l'image du vieillard intact, plutôt que celle de l'infirme qu'il était devenu. Cette infirmité lui laissait du reste toute sa tête.

Mais il résulte de ces circonstances un défaut où la fraude se « coupe » ou se trahit : c'est que la tête n'est plus d'accord avec cette main qui écrit; le visage est celui d'un homme tout animé par la conversation, qui regarde un interlocuteur, — et lequel : Saint-Simon! — il ne s'occupe nullement de cette main étrangère qui court sur le papier; ce n'est pas le visage d'un homme qui compose et qui réfléchit. De là un désaccord intime, un manque d'organisation entre les deux parties du tableau, que l'artiste n'est pas parvenu à surmonter complètement. Il ne reste de tout à fait vivant, dans cet ensemble, que le masque, ce masque qui, au sommet de cette espèce de momie, sur cette ombre de corps frappé à mort, concentre toute l'âme et où se réfugie la suprême lueur de l'existence, comme un dernier rayon à la cime d'une montagne: ce masque immatériel et spiritualisé qui, dans sa maigreur combative, invaincue et surnaturelle, et dans l'encadrement claustral du capuchon, fait si étrangement penser à celui du vieux Voltaire.

Tel est ce portrait étonnant du vieil anachorète et de

l'auguste pénitent qui rendit au siècle de Louis XIV la vie des Pères du Désert, et que sa retraite éclatante, non moins que ses polémiques, fit regarder comme le saint Jérôme du xvii<sup>e</sup> siècle. Il est admirable de penser que c'est en présence de cette image du mépris et du néant du monde que furent écrites par Saint-Simon les scènes furieuses de sa *Comédie humaine* : qui sait ? en épanchant sa bile et ses flots de noir dans tant de pages immortelles, j'imagine que l'irascible écrivain a plus d'une fois consulté ce portrait de Rancé. Il trouvait alors sous la bure un visage de connivence : ce regard perçant et redoutable, cette impitoyable clarté qui animait les yeux de l'ancien mousquetaire et du célèbre amant de M<sup>me</sup> de Montbazou. Dans ce visage consumé, « qui n'avait pas encore perdu toutes ses grâces », le mémorialiste retrouvait le « vieil homme », toujours vivace en celui qu'Henri Bremond a pu appeler « l'abbé Tempête ». Et c'est peut-être ce contraste, jamais entièrement réduit, entre le gentilhomme et l'abbé, entre le héros du siècle et le religieux, qui fait le trouble éternel du portrait de Rigaud.

J'ai dit comment le portrait offert par Saint-Simon à Clément XII fut donné par celui-ci à l'ancien trappiste Inguibert, évêque de Carpentras et fondateur de l'Hôtel-Dieu (où le portrait demeura jusqu'en 1888). Il y était encore quand l'abbé Séguin, confesseur de Chateaubriand, vint s'agenouiller à Carpentras sur la tombe de sa mère. On sait que c'est cet ecclésiastique qui, pour occuper pieusement les derniers jours de son pénitent, lui donna le sujet de la *Vie de Rancé*. Est-il téméraire de penser que le portrait de Carpentras inspira le choix de M. Séguin ? Ne serait-il pas merveilleux que ce même tableau, et ce même personnage de passion et de dégoût, fût le point de recoupement, le lieu géométrique où se rencontrent ces deux chefs-d'œuvre, les *Mémoires* de Saint-Simon et les *Mémoires d'outre-tombe*.

## ARTISTES COMTADINS

Le musée de Carpentras est un musée comme je les aime : petit et composé presque uniquement d'œuvres locales, ce qui n'empêche pas une assez grande variété. Presque pas de tableau ici qui ne justifie sa présence et qui n'ait titre à y figurer par droit de naissance ou d'adoption.

Voici d'abord deux ou trois morceaux vraiment purs de l'école d'Avignon. En fait d'Italiens, un grand retable de Foppa ou de Borgognone, autrefois à la cathédrale, représente une *Adoration des Mages* dans le cadre d'une galerie de Bramante, avec toute la dignité de la vieille école milanaise, avant que Léonard ne l'eût empoisonnée. Une jolie Vierge ombrienne, dans une harmonie bleue et rose, de l'école de Mezzastris ou de Bonfigli, et puis quelques bons tableaux français (un *Moulin* de Boucher); des Parrocel aimables et bâclés, des Vernet un peu trop faciles nous ramènent en Provence et proviennent d'églises ou de maisons du pays.

Parmi les artistes comtadins, deux gouaches amusantes signalent le spirituel Peyrotte. Je me souvenais surtout des charmants Duplessis. C'est ce peintre dont André Hallays m'avait donné l'adresse : « Surtout ne manquez pas d'aller voir les Duplessis de Carpentras. » Il y a une vingtaine d'années, ce maître délicat était à peine connu. L'ouvrage de Belleudy n'avait pas paru encore; la plupart des critiques ignoraient le splendide *Glück* de Vienne; et peu de curieux avaient eu la faveur de voir la collection d'Haussonville à Coppet, surtout cette admirable harmonie en givre et argent

qu'est le grand portrait de *M<sup>me</sup> Necker*. Depuis la guerre, le portrait de *M<sup>me</sup> Lenoir* est entré au Louvre et celui de *Franklin* au Petit-Palais, grâce à la munificence de M. Edward Tuck; et ce n'est plus un secret que Duplessis est, avec David, le premier portraitiste du temps de Louis XVI.

Duplessis était de Carpentras, et c'est encore à Carpentras que l'on a conservé le plus grand nombre de ses ouvrages. Il y a d'abord quelques esquisses de grandes « machines » de sa jeunesse, notamment d'une *Cène* peinte pour la cathédrale, dans le genre de Subleyras : l'esquisse vaut mieux que le tableau. Je préfère encore une jolie scène de *Sacrifice à l'Amour* où de longues jeunes filles, dans un bosquet bleuâtre, forment un chœur autour d'un cippe : rêverie antique et galante, d'un sentiment tout musical, qui fait penser à un Fragonard plus discret. Fragonard n'est jamais bien loin dans toute cette Provence. Il y a toujours chez Duplessis, avec une extrême conscience qui est sa marque, une certaine féminité, un sens de la tendresse qui devaient faire de lui un accompli peintre de femmes, et qui explique à son égard le goût d'une Lespinasse.

De la demi-douzaine de portraits qu'on voit de lui à Carpentras, il faut citer d'abord celui du peintre, heureux, réjoui, un peu bouffi, dans sa gloire d'artiste « arrivé », qui venait d'être choisi pour faire le portrait du Roi, en veste de satin « évêque », avec un luxe de passementeries, de jabots, de bordures d'hermine qui sent un peu son provincial voulant faire l'homme de cour, et qui croit indispensable de jeter de la poudre aux yeux des Parisiens. Il faut le dire, parce que c'est si contraire à son vrai caractère, le bonhomme s'est affublé un peu en charlatan. La mine fleurie, le front en poire, le visage convexe, l'œil à fleur de tête, avec une lèvre inférieure un peu molle qui lui donne l'air de sucer une fraise, cherchent évidemment à faire une impression d'assurance et de contentement; mais on a vite

fait de discerner sous cette surface l'appréhension, la timidité et la mélancolie.

Le plus célèbre de ces portraits est celui de l'abbé *Arnauld*, ce boute-en-train du XVIII<sup>e</sup> siècle, étincelant improvisateur, dont le visage grêlé comme un abricot eut l'honneur d'inspirer un des chefs-d'œuvre de Caffiéri : le buste de Duplessis nous fait sentir encore toute la fougue et la grâce méridionales du modèle; il est par malheur en assez fâcheux état. J'avoue que, si j'avais le choix, j'emporterais une peinture moins renommée : c'est le portrait d'une dame en corsage de taffetas bleu, bordé de martre, qu'on croit être Charlotte de Florans, épouse d'un poussah en cuirasse qu'on voit à deux pas d'elle, et qui fut en son temps un personnage dans Carpentras et consul en second de la cité. La dame n'est pas une beauté, et la peinture est encore sèche et comme métallique. Mais ce visage mince est si particulier, mais la peau est si blanche, mais les rangs de perles jouent si bien sur cette gorge un peu maigre! Tout est ici d'un accent si neuf, d'une sensibilité si rare et si exempte de banalité! Quand on a vu, ne fût-ce qu'une fois, cette grâce anguleuse et racée, ces yeux noirs enchâssés dans des paupières immenses, il semble qu'on ait connu, non un tableau, mais une personne. Cela vaut presque le portrait de *M<sup>me</sup> Lenoir*, la plus fine chatte qui ait emprunté la frimousse d'une marchande de bas parisienne.

Plus tard, la manière du peintre s'élargit, la touche devient plus brusque et moins minutieuse, l'harmonie se fait plus profonde et rappelle les accords des plus beaux Peronneau : c'est la manière que représente le *Franklin* de Dijon ou celui du Petit-Palais. On voit de cette époque au musée de Carpentras un fort beau portrait de *Péru*, en carrick aubergine, qui vaut bien l'exemplaire plus blond et plus doré du musée d'Avignon. Comme peintures, ce sont évidemment les chefs-d'œuvre de Duplessis. Mais je n'y retrouve plus le charme romanesque et précis, la qualité

d'essence féminine qui font aimer *M<sup>me</sup> Lenoir* ou *Charlotte de Florans*.

Un troisième maître de Carpentras mériterait plus qu'un souvenir et qu'un mot dit en passant : c'est Xavier Bidault, ce méconnu qui occupe, à côté de Louis-Gabriel Moreau, une place importante dans l'histoire du paysage, entre Joseph Vernet et Corot. Bidault vécut très vieux et fut le premier paysagiste qu'on ait vu membre de l'Institut. Les romantiques avaient pris l'habitude de railler les tableaux pompeux qu'il envoyait régulièrement aux Salons sous le titre, alors ridicule, de paysages historiques. On se moquait de ces arbres aux têtes frisées comme des perruques, de ces formes agencées comme des alexandrins. En réalité, ce Bidault, comme son contemporain Valenciennes, dont les albums, depuis peu au Louvre, ont été une surprise pour tout le monde, était un de ces hommes qui passaient leur temps à faire d'excellentes études, qu'ils ne montraient à personne, et des tableaux médiocres, sur lesquels ils fondaient leur gloire. Mais ils n'avaient pas tort de croire qu'une étude n'est pas un tableau, et qu'un paysage n'est rien, si l'on n'y fait entrer, outre le portrait des choses, un sentiment spécial de la musique et du rythme. Bien en prit à Corot d'écouter ces aînés, qu'on prenait pour des radoteurs, et auxquels il dut le secret de ces cadences qui nous enchantent.

Les études de Bidault sont parmi les bonnes choses du musée de Carpentras; aucune n'est indifférente. Ce sont, dans toute la force du terme, des œuvres édifiantes, faites avec un respect religieux de la réalité. Celle du village des *Baumes de Venise* (mots du pays pour dire « grotte » et « venaissin »), fait penser à l'humilité, à l'émouvante gaucherie d'un Cézanne. On comprend le genre de leçons que Corot dut à ces artistes peu adroits, mais de goût si pur et de conscience intransigeante. Est-ce de Bidault, est-ce de Bertin, ses compagnons de jeunesse, qu'il disait : « Devant

le motif, c'était lui qui savait toujours le mieux s'asseoir » ? Sans doute, la *Gorge de Narni* par Bidault, ne vaut pas le *Pont de Narni* par Corot, cette merveille de turquoise et de saphir, peinte peut-être le même jour et à quelques pas de distance. Bidault ne fait pas de miracles : ce don du ciel lui est refusé. Il n'a pas auprès de lui un ange pour conduire son pinceau et transformer tout ce qu'il touche. Il n'a pas cet œil magique qui n'a jamais reçu que des sensations d'or. Mais il est probable que sans lui Corot aurait moins su construire. Il lui aurait manqué le cadre rigoureux où se placent ses impressions divines, l'armature secrète de ses chants. Le jour où l'on fera un livre, qui nous manque, sur les précurseurs de Corot, il faudra y réserver un chapitre à Xavier Bidault, de Carpentras.

## LE MUSICIEN ET LE VOYAGEUR

J'avais avisé en montant une série de danseuses persanes. Quoi! ces houris dans Carpentras? Comme je m'étonnais, M. Robert Caillet m'apprit que ces tableaux modernes, mais exotiques, avaient été rapportés d'Orient par un artiste du pays, du nom de Jules Laurens.

Arrivé dans la galerie, une nouvelle surprise m'attendait : c'était cette fois une suite de crayons sur papier bleu ou rose, des croquis d'amateur appliqués, mais faciles, représentant tous les compositeurs du siècle, toute l'Europe musicale de 1850 : il y avait là Chopin, Gounod, et la hure noire de Fétis, le lourd Brahms, et ce diable de Liszt à la crinière de tzigane, et Joseph Joachim, et les deux Mendelssohn et la face ronde de Robert Schumann, clair de lune malade, et votre visage de chérubin romantique, ô Clara Schumann! J'appris bientôt que ces portraits, tellement imprévus dans un pareil endroit, étaient l'œuvre d'un second Laurens, un frère de Jules, l'ami des danseuses persanes, et qui s'appelait Bonaventure.

Je me rappelai alors que dans un livre délicieux, *Beautés de la Provence*, M. Jean-Louis Vaudoyer avait écrit une vie de ce Bonaventure Laurens, à la manière d'un conte de Paul Arène, dans un morceau intitulé le « Pistachié » sentimental. Il y résume un gros livre, copieux et mal fait, devenu introuvable, mais qui se trouve heureusement à la Bibliothèque Doucet, écrit par Jules Laurens à la mémoire de son aîné. Jules Laurens à son tour a eu son biographe, son ami l'ancien archiviste de Vaucluse, aujourd'hui



membre de l'Institut, M. Jules Labande. Nous sommes parfaitement renseignés sur ce couple pittoresque.

C'étaient deux frères qui vécurent tous deux passé quatre-vingts ans et qui avaient l'un et l'autre toute sorte de talents. Le père était aubergiste à l'enseigne de Saint-Laurent. Mais il ne se tenait pas plus tranquille à ses fourneaux que son patron sur son gril. Il avait du génie et ce génie fut sa perte. Il était propre à tout, et tout l'amusa plus que ne faisaient ses casseroles. Orfèvre, luthier, bottier, maçon, marchand de vins, écrivain, toujours actif, toujours occupé, vingt métiers, vingt misères, le bonhomme se ruina le plus gaiement du monde. Pas une noce, pas une aubade à vingt lieues à la ronde sans que le gargotier n'apportât son violon et ne se mêlât du concert. Ses fils héritèrent les talents universels de ce bricoleur. Un malicieux démon avait secoué sa hotte de dons par la cheminée sur la tête de la famille, sans y joindre celui de savoir s'en servir. Ils furent tout et ne furent rien qu'à demi : mais ils ne furent pas à plaindre. Et, comme dit Bonaventure, on parlera longtemps des « saints Laurens » *dins lou pays di tians*.

Les enfants se partagèrent les Muses paternelles, mais tous reçurent une goutte du baptême de la musique : un des fils, Théophile, fut professeur de piano, deux filles, corsetières, chantaient en piquant le coutil, toujours prêtes à faire leur partie dans les chœurs. Quant à l'aîné, Bonaventure, il avait fait de son temps deux parts, l'une qu'il donna aux belles et l'autre à la musique, la première aux délices des yeux, la seconde à celles de l'ouïe. Ce fut un grand sybarite que ce Bonaventure.

C'était une façon de bohème mal tenu, mal brossé, ficelé comme l'as de pique, et qui soignait son personnage, soutenant que la toilette est une injure à notre valeur morale. C'est ainsi que ce spiritualiste, quand il allait dans le monde, se contentait de passer une chemise fraîche par-dessus la chemise défraîchie. Il conciliait de cette manière

ce qu'il devait aux usages et à l'idéalisme. Il n'était pas beau, mais le ciel, dans cette enveloppe commune, lui avait donné une chose exquisite, une oreille parfaite, une oreille de femme, ourlée à ravir et dont il était fier. Une caricature de son frère représente cet organe nimbé de rayons comme une créature céleste, une sorte d'être séraphique nageant dans l'azur, cravaté d'ailes ainsi qu'une tête de chérubin. Cette glorieuse oreille en effet fut toute la vie de son propriétaire, sa raison d'être et l'instrument de voluptés secrètes et infinies, si les dames n'en avaient souvent tirailé à leur tour le lobe tendre et délicat.

Qui se fût douté que ce petit bureaucrate provincial, simple comptable à la Faculté de médecine de Montpellier, possédait, grâce à cette oreille, la clef des champs, l'évasion, l'alibi, la permission de vivre dans le monde merveilleux et dans les espaces de la musique? Il aimait la plus haute, la musique abstraite, savante, la musique allemande. Il aimait Jean-Sébastien Bach, et combien étaient-ils en France à le connaître? Le culte du grand *Cantor* le conduisit en Allemagne. Il entendit à Darmstadt la *Passion selon saint Matthieu*. Il connut Rinck, le vénérable patriarche de l'orgue, il connut Halle, Joachim et Ferdinand Hiller; il connut tout ce qui composait, chantait, fredonnait, écrivait des sonates et des *lieder* dans cette Allemagne romantique, entre le Mein et le Neckar.

Tous les étés, comme les mondains allaient aux eaux de Bade, il traversait toute la France, — un voyage dans ce temps-là, — allait prendre un bain de musique à Francfort ou à Düsseldorf. Il faisait sa saison d'accords et de mélodies. Jamais il n'eût manqué à ce pèlerinage. N'est-il pas étrange de penser que, pendant des années, le seul lien que la France ait eu avec l'Allemagne musicale, le seul appareil récepteur qui existât chez nous pour cette immense création lyrique, ait été le pavillon auditif de cet original? Sait-on que, grâce à lui, il subsiste à Car-

pentra un trésor musical, un manuscrit de Bach, une correspondance de Schumann et le brouillon autographe, la première idée du *Quintette*, tracée au crayon sur une seule ligne, sans accompagnement?

A sa passion de croque-notes, ce personnage de Jean-Paul en joignait une seconde, qui était le goût des jolies filles. C'était un goût trop vif et trop épars pour se fixer : il les lui fallait toutes, c'était l'amoureux universel. *Ah! péchaïre! d'aquel couqui!* Ce monsieur au gros nez sensuel, et qui louchait, vécut en proie aux belles, environné d'une nuée de femmes, comme dans une véritable tentation de saint Antoine, et c'est sans doute pourquoi il s'appelait gaiement le Père Hilarion. A la vérité, ses plaisirs étaient de l'ordre contemplatif : les femmes ne le jugeaient pas compromettant. Sa marotte était plutôt celle d'un curieux, d'un amateur, que d'un libertin ou d'un don Juan.

Tous les matins, il partait à la chasse, à la chasse au bonheur : et dans ce benoît pays de Provence, il courait peu de risques de revenir bredouille. *De prouvençalo! oh! que gn'a un beou mouloun!* Ses captures remplissent des dizaines d'albums, dont quelques-uns sont à la Méjanès, mais la meilleure part est conservée à Carpentras. J'en ai feuilleté quelques-uns, et c'est un assez touchant recueil que cette longue kyrielle de femmes et que ce florilège de la Provence galante. Il se dégage de toutes ces pages je ne sais quel charme attendrissant. Elles sont là, les *chato*, paysannes, bourgeoises, ouvrières, presque toutes avec leurs noms aimables et surannés, qui furent prononcés avec émoi par des lèvres qui ne sont plus, et une date comme dans les cimetières.

Le malheur est qu'elles se ressemblent toutes, et c'est la faute du portraitiste. Cet ami des femmes, si sensible à la grâce de chacune, était peu capable de rendre cette nuance. Il prête à toutes le même caractère. Il les aimait rêveuses, avec des airs penchés, et cette expression lan-

guissante qui fait les Laures et les Elvires; il n'était heureux que s'il avait provoqué sur le plus gentil visage cette ombre de mélancolie. C'est dommage qu'il ne lui restât entre les mains qu'une chromo.

Au fond, rien n'est plus fallacieux que les sujets agréables. En art, le joli n'est pas le beau : bien fol est qui s'y fie. Un modèle aimable ne fait pas plus un bon tableau, qu'un beau sentiment un bon livre. La flûte ne sait pas la musique. Il y a beaucoup de chances pour qu'un visage trop gracieux ne fournisse qu'une fade image. Le bon Laurens prenait trop d'intérêt à ses modèles, pour en prendre beaucoup au mérite de ses dessins. Tout se banalise sous son crayon. Tout est convention et apprêt, chose sue d'avance et récitée par cœur. Toutes les figures ne savent qu'une chanson, qui est malheureusement une rengaine, comme ces beautés pour dessus de boîtes de confiserie.

Un jour, pourtant, entr'ouvrant son trésor et y faisant un choix, joignant l'image et la musique, et accompagnant l'une et l'autre par des vers, il a publié un recueil intitulé *l'Album des Dames*, qui est sa profession de foi, le bouquet de ses dévotions, toute l'essence de sa trinité artistique, offerte à son unique objet, la femme. Elles sont vingt-cinq, Angéline, Zine, Colette, Berthe, Séraphie, Spéranda, Céline, Clara, Clarisse, Maria, Lucie, Lesbie, Sabine (cette guirlande de noms désuets est déjà une évocation), et cette galerie de beautés dolentes et défuntes, jointe aux romances vieillottes et aux poésies surannées de Joséphin Souлары et de M<sup>me</sup> Blanchecotte, contient le meilleur de l'âme de ce vieux troubadour,

*La creme dis espeyandras,  
Bonaventûr de Carpentras.*

Jules Laurens n'a pas le pittoresque de son aîné, ni son côté de conte d'Hoffmann. Il lui est arrivé pourtant son aventure : lui aussi a eu son roman, mais au lieu de le

poursuivre sur place, presque sans sortir de sa province, il a pris le plus long et s'en fut courir jusqu'en Perse. Destin moins surprenant du reste qu'on ne serait tenté de le croire tout d'abord : Carpentras n'est pas si loin d'Aix, patrie du bailli de Suffren. Tout ce pays de Provence se souvient de ses hôtes, les colons de Phocée. Et ne peut-on pas voir, sans sortir du musée, de charmantes études que M. Jules Eysséric a rapportées de son tour du monde? *Rien que la terre à Carpentras!*

Inutile de raconter comment le jeune homme, âgé d'une trentaine d'années, se laissa tenter par l'occasion et partit avec la seconde mission du savant Hommaire de Hell. C'était en 1851. L'expédition fut très dure. Le chef de mission mourut de surmenage et d'épuisement. Son compagnon fut plus heureux. Il vit Stamboul et Trébizonde, Tiflis, l'Arménie, la Caspienne et gagna Téhéran par le chemin d'Alexandre. C'était une habitude prise depuis un demi-siècle, de joindre un dessinateur aux missions savantes et même diplomatiques : Choiseul-Gouffier avait donné l'exemple dans le Levant et Bonaparte l'avait suivi dans sa campagne d'Égypte. Aujourd'hui nous y enverrions un opérateur de cinéma. Il est heureux que ce progrès ne fût pas réalisé, il y a une centaine d'années : nous y aurions perdu le voyage au Maroc et les *Femmes d'Alger* de Delacroix.

Jules Laurens était un peu un touche-à-tout, comme son aîné. C'était un félibre, comme tout le monde l'était dans la famille. Il a laissé, outre la *Vie* de son frère, un amusant recueil, la *Légende des ateliers*, et des nouvelles comme le *Chat angoula*, qui sont de petits chefs-d'œuvre d'humour et de bonhomie. Il a écrit aussi plus de cent cinquante mélodies. Il était toutefois beaucoup plus que Bonaventure un artiste professionnel. C'est lui qui a dessiné les planches de l'*Album des Dames*, et cela se sent : les croquis de Bonaventure gagnent beaucoup à cette traduction.

Jules a publié lui-même son *Voyage en Orient*. Les dessins originaux sont partagés entre plusieurs dépôts : les paysages à Carpentras, à Aix les croquis de figures, et les dessins d'architecture à la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts. Ce sont des dessins excellents. On est confondu de l'adresse du crayon qui se débrouille avec certitude dans le détail du squelette d'un terrain, dans les complications d'une arme ou d'un costume, dans les intersections de prismes d'une voûte en nid d'abeilles : tout s'écrit avec une netteté qui n'exclut pas le sentiment. On reste émerveillé de l'agilité de cette main, que semble conduire la chambre claire. Il fallait qu'il y eût alors dans l'Ecole des méthodes bien remarquables pour obtenir, comme fonds commun, une pareille virtuosité.

Sans doute l'art moderne affecte de dédaigner l'habileté; il se sépare de plus en plus de ce qui est le renseignement; nous ne nous faisons plus un mérite de l'exactitude; nous ne demandons plus à l'art des documents. Mais cette précision du langage et cette aisance sans embarras étaient des choses qui avaient bien leur prix. Ce dessin de reportage, ce dessin descriptif des premières livraisons du *Tour du Monde*, a des vertus auxquelles on reviendra un jour; on voit bien dans certains dessins de Jules Laurens combien l'observateur, sans prétendre à la stylisation, touche parfois au fantastique, et cela explique son goût pour un Gustave Doré.

Jules Laurens a laissé une œuvre considérable de lithographe, et ses planches ont tous les mérites de ses dessins. Mais la lithographie, qui avait eu son âge d'or sous la Restauration, et tant contribué à la gloire de Daumier et de Delacroix, commençait déjà, de son temps, à devenir une industrie; tombée dans le commerce, elle était mise en danger par la concurrence de nouveaux procédés de reproduction. Chacun de ces procédés n'a qu'un temps et Jules Laurens eut le tort de survenir en pleine crise. Sa réputation

en pâtit. Et puis, le public du Second Empire s'intéressait peu à l'Orient, à ce monde lointain, étranger comme une autre planète. Comment peut-on être Persan? Laurens illustra cependant le *Voyage en Perse* de Gobineau, mais nul n'y fit attention, excepté un lecteur qui était un professeur de Bâle, alors obscur, du nom de Frédéric Nietzsche : les dessins de Laurens sont peut-être pour quelque chose dans la genèse de *Zarathoustra*.

Dans la seconde génération des orientalistes, Jules Laurens occupe une place distinguée. Il eut le malheur de n'être en tout que le second; il est toujours le cadet. Jamais il ne parvint à la notoriété. Mais il avait beaucoup de talent. Ne dédaignons point les petits-maîtres. Sachons-leur gré de leur modestie. Les quatre ou cinq tableaux de ce gentil peintre, qu'on voit au musée de Carpentras, donnent de lui une idée charmante.

Son esquisse de *Fuite en Egypte*, dans un désert brûlé, couleur peau de lion, a bien de la grandeur. J'aime surtout son paysage, le *Pavillon de Schah-Abbas*, dans les jardins d'Aschreff : un vague Hubert Robert persan, un léger portique qui s'écroule, un air de Belle-au-bois-dormant et de féerie qui se défait, retourne aux éléments, au désordre mobile des vents et des verdure. Charme de ces légères fabriques de là-bas, fantaisies passagères qui ne survivent point aux caprices qui les ont fait construire, architectures mortelles qui bientôt se dissolvent en fumée, comme notre chair et comme nos rêves! Tout cela est bien pénétrant, dans son harmonie bleue de faïence persane et sa discrète mélancolie de *Rubâyat* d'Omar-Kheyam.

Le défaut, c'est toujours un excès de détail, un faire de miniature. « J'ai le malheur d'y voir trop clair », disait le peintre : « Vous n'échappez rien », ajoutait un paysan qui le regardait faire. En effet, rien ne lui échappe, et cela nuit à la poésie.

C'est égal, que dites-vous de ces frères Laurens qui nous

permettent de trouver dans un musée de province, l'un toute la  
la musique du siècle, l'autre les danseuses persanes qui  
vous accueillent dans l'escalier, et y jettent à l'improviste  
leurs grâces de Shéhérazades?



## UN AMI DE DEGAS

Ce n'est pas tout ce que le musée doit aux frères Laurens : un magnifique crayon d'Ingres (une étude pour la tête de M<sup>me</sup> d'Haussonville, donnée par Ingres à Bonaventure après une séance de musique), un beau dessin d'Henner, plusieurs esquisses de Cabanel, leur ami et presque leur « pays », l'espoir de Montpellier. Et je voudrais parler aussi de Denis Bonnet, ce Boilly comtadin, qui mérite un souvenir à côté de Granet.

Mais j'ai hâte d'en venir à un dernier tableau qui est presque un chef-d'œuvre et qui est tout à fait pour moi une surprise. Il n'était pas encore au musée il y a vingt ans. Il était inconnu quand il fut publié par notre ami, M. Marcel Guérin, dans son édition toute récente des *Lettres* de Degas. Qui avait entendu parler d'Evariste de Valernes ?

Depuis, nous avons vu, à l'exposition de *Degas portraitiste*, la belle esquisse où le jeune maître s'est représenté aux côtés de son ami, à contre-jour, près de la fenêtre, devant un paysage de toits, ce paysage de fer, d'ardoise et de fumées qui est celui que la jeunesse découvre du cinquième et de l'étage des ateliers : c'est le couple ardent, pathétique, qui a dû se former tant de fois entre jeunes gens de cet âge pour contempler Paris, objet de gloire et de conquête. Les visages sont dans l'ombre. Le plus jeune montre un profil en bataille. L'aîné, la mine fiévreuse dans la barbe de couleur noisette qui l'estompe, a le regard tourné vers le dedans, consumé de doute et de songe. Il est clair que des deux il y a déjà un vaincu.

Valernes était de quinze ans plus âgé que Degas. Il avait

commencé par travailler avec Andrieux dans l'atelier de Delacroix. Les deux jeunes gens s'étaient rencontrés un jour au musée de Lyon, vers le milieu du siècle, à cette heure critique où la jeunesse, encore troublée par le romantisme, commençait à sentir le besoin d'autre chose. C'était le temps où Degas lui-même cherchait sa voie. J'ai toujours eu un goût spécial pour ses essais de cette époque. Le peintre de *Sémiramis* et des *Jeunes filles de Sparte* montrait des promesses que l'avenir n'a pas toutes tenues. Quels furent alors les entretiens des deux jeunes gens? Il en résulta un commerce qui ne finit qu'avec la vie; et l'on sait que Degas ne prodiguait pas son amitié.

C'est qu'il y avait entre eux d'abord une affinité de race. Entre cet Evariste Bernardi de Valernes et cet Edgar De Gas, qui avait une sœur mariée à Naples au comte Moselli, il existait d'avance des liens qui étaient ceux d'une commune aristocratie. Aristocratie d'autant plus fière qu'elle était celle de la dèche. Valernes se souvenait du château de Monieux, une ruine qui était dans la famille depuis le temps de Louis XIII et à laquelle demeuraient encore attachés dans son enfance quelques lambeaux de patrimoine. Tout avait disparu sans qu'on pût dire comment. Personne n'avait jamais su compter dans la maison. Un frère d'Evariste, baryton dans le Midi, louait 1.500 francs de costumes pour un seul rôle. Avec les restes de l'énergie de la famille, on faisait de l'art; mais sans déroger, toujours en gentilhomme.

Des deux amis, c'est le plus jeune qui, sans doute, entraîna l'aîné et qui prit l'ascendant. Valernes était un peu une nature seconde, plus délicate qu'originale. Il y avait en lui quelque chose de féminin. Son tableau d'Avignon, *Sainte Thérèse*, en témoigne, et aussi celui de Carpentras, *la Malade*, ce joli groupe de deux femmes, l'une si pâle sur ses oreillers, l'autre en visite chez son amie, affectueuse et un peu timide, à peine posée sur sa chaise, gentille et craignant de gêner. Il est difficile d'être plus

simple et plus délicat. Les beaux noirs de la robe et du mantelet de la visiteuse, le carcel avec son abat-jour, le papier à fleurs de la chambre, le crucifix au-dessus de la tête de la convalescente, composent un tableau d'une intimité délicieuse, presque aussi dénué de manière qu'un Vermeer, d'une candeur et d'un charme qui égalent les meilleurs Metsu. C'est la province dans le meilleur sens du mot, je ne sais quoi d'uni, de décanté, qui suppose des siècles de culture; c'est le calme, la lenteur, un instant de la vie avec quelque chose d'éternel. C'est infiniment supérieur à Stevens : du Degas, si l'on veut, mais avec une tendresse que n'a presque jamais Degas.

Il y a encore au musée une étude de danseuse, faite à Paris, chez Degas, dans son atelier de la rue de Laval, peut-être à l'époque du double portrait dont j'ai parlé plus haut. Il y a aussi un joli pastel assez whistlérien, un paysage de la Nerthe, une gorge encaissée et pleine de tristesse, et enfin un crayon de Degas lui-même, un croquis de son ami debout, les mains dans les poches, le dos au mur, navrant, plus penché que jamais, dans son attitude brisée, image de l'« A quoi bon? », du découragement.

Je relis les quelques lettres que Degas a pu lui écrire, les débris qu'on a recueillis de leur correspondance. J'y trouve un accent d'affection, des égards qu'on est très surpris de rencontrer chez Degas, pour celui qu'il appelle tendrement son vieux camarade. Il essaie de lui persuader gentiment qu'il n'a pas changé, qu'il n'a pas subi d'influence. « Vous avez toujours été le même homme, mon vieil ami. Toujours il a persisté en vous de ce romantisme délicieux qui habille et colore la vérité et lui donne cet air de folle, qui fait bien. »

Ces témoignages généreux pouvaient-ils tromper le pauvre homme et lui faire illusion? C'était un anxieux, un inquiet. Il avait plus qu'un autre, avec les dons les plus brillants, ce qui les paralyse souvent chez les méridionaux,

une incurable neurasthénie. De très bonne heure, à peine passé la cinquantaine, il abdique, il désarme. Cet homme supérieur se lasse, s'abandonne. Comme il avait démissionné de la fortune, puis du grand art et de la poésie, puis de l'amour (il avait épousé et puis perdu la fille de son concierge, qui était belle), il en vint peu à peu à renoncer à tout le reste. Il faut songer à ce surcroît d'efforts que suppose pour un artiste l'inertie, la méfiance, l'indifférence de la petite ville. Combien sont capables de l'entêtement, de la sauvage énergie que déploie un Cézanne à Aix dans la rue Boulegon ? Combien d'hommes sont dignes de l'honneur de la solitude ? Cézanne, refusant d'assister aux obsèques de sa mère, pour ne pas perdre deux heures de travail, ce trait féroce, — comme il y en a dans certaines vies de saints, et qui enthousiasmait Rainer-Maria Rilke, — montre le degré d'héroïsme que l'art exige de ses dévots. Peut-on reprocher à Valernes d'avoir conservé quelque chose de plus humain ?

On lui avait fait par charité une petite place de 1.200 francs, comme professeur de dessin au lycée de la ville. Ses élèves s'étaient donné le mot pour faire sa chambre à tour de rôle. Plus tard ils se cotisèrent pour payer 30 francs par mois à une femme de ménage. Quelques particuliers poussaient la bonté d'âme jusqu'à lui acheter de temps à autre un tableau pour quelques pistoles. Degas, qui demandait trois mille francs d'un des siens, pour les donner à son ami, ne réussit pas à trouver la somme dans Carpentras. Quelle force de volonté et de confiance en soi n'eût-il pas fallu pour persévérer ?

Et pourtant, la *Malade* est un des plus charmants tableaux de la peinture moderne : c'est l'œuvre d'un vrai maître. La source n'est pas tarie. On est charmé de la trouver si vive encore après tant de siècles : pour un petit musée de province, les œuvres d'un Duplessis, de Bidault, des frères Laurens, de Valernes, quelle charmante famille de

talents! Que leur a-t-il manqué (et surtout aux derniers) pour avoir le bonheur qui semblait si facile à leurs prédécesseurs? La nappe d'eau pure est toujours là. Qui rétablira la fontaine où souriait le gracieux *Génie* de Jacques Bernus?



**AIX-EN-PROVENCE**

117-R-1000000



Aix a les plus charmants hôtels du xviii<sup>e</sup> siècle, ses souvenirs du roi René, de Gassendi et de Peiresc; elle a son avenue illustre, à quadruple rang de platanes, où d'officieux génies, sous des champignons de mousse, distribuent des filets d'eau chaude; elle a ses jardins, ses fontaines, toutes les élégances qui font d'elle le modèle de l'urbanité et un chef-d'œuvre de l'art de vivre; elle conserve dans ses églises les plus fameux tableaux de l'école provençale, sans compter ses tapisseries, les plus belles de France avec celles d'Angers et de la Chaise-Dieu, et les incomparables Beauvais de l'archevêché, merveilles de Leprince et de Natoire, créations romanesques, images d'une Ukraine et d'une Espagne galantes, comme une espèce de ballet russe, une *Orientale* de ce temps-là.

A deux pas du cours Mirabeau, dans le beau quartier d'Orbitelle, la Commanderie de Saint-Jean de Malte élève sur une placette plantée d'acacias sa façade romaine ornée d'un balcon vigoureux et d'une attique formée d'œils-de-bœuf hexagones. Ce morceau austère sent son Puget, auquel on attribue plusieurs hôtels contemporains. L'endroit est ravissant : au fond, la façade d'airain, rousse, grave, tournée au nord et toujours drapée d'ombre; à gauche, le portail et la jolie tour de pierre de la basilique du moyen âge; à droite, la perspective déserte de la rue Cardinale, prude et patricienne, où une mignarde Vierge d'angle, parmi la dentelle du feuillage, se penche pour montrer à l'Enfant, dans le bout de la rue, l'aiguille pittoresque de la Fontaine des Quatre-Dauphins, pareille à un jouet à musique qui

assouplit les heures oisives et charme le silence de ce lieu provincial et discret.

C'est là que la ville d'Aix, après diverses vicissitudes, installa, il y a un siècle, son musée et son école de dessin, fondés en 1765 par le duc de Villars, gouverneur de Provence, dans le jardin des Grands-Jésuites. Musée célèbre, objet de la gloire et des soins de dix collectionneurs, les Fauris de Saint-Vincent, les Bourguignon, les Gueidan, les Granet, gentilshommes ou bourgeois, parlementaires ou artistes qui lui ont légué leurs trésors, de sorte que ce musée est un extrait de la beauté éparses dans la ville et un portrait de son passé.

## LES PIERRES D'ENTREMONT

La ville de Sextius, dix fois détruite, n'a plus qu'un petit nombre de vestiges romains. *Periere ruinæ*. Quelques débris de sarcophages, un virginal autel chrétien à frise de colombes, qu'est-ce que cette poussière, si l'on pense aux antiquités d'Arles et de Nîmes? Un beau torse de Dionysos, masse d'ambre et de miel, une danseuse qui ravissait MÉRIMÉE, un guerrier perse, fragment de l'ex-voto d'Attale, roi de Pergame, en mémoire de Marathon, sont de belles choses, honneur d'un public d'humanistes. On souhaiterait qu'elles fussent un peu mieux exposées. Je mets à part une petite stèle de l'atticisme le plus pur, digne des salles du Céramique au musée national d'Athènes.

Mais voici des reliques encore plus émouvantes. En 1817, des professeurs du séminaire, en promenade aux environs d'Aix sur le plateau d'Entremont, antique *oppidum* des Salyens, qui domine la vallée de l'Arc, trouvèrent deux blocs étranges; un troisième vint les rejoindre il y a une trentaine d'années. Une des faces porte des gravures de cavaliers. L'équipement désigne des Gaulois. Les autres faces font frémir : des rangées de masques lugubres, spectres de supplice et de désespoir, un charnier de têtes coupées :

*Ora virum tristi pendebant pallida tabo.*

C'est évidemment le trophée de la conquête celte. Monument cruel et sacré, première lueur de l'art chez ces races ignorantes! On voit que ces Barbares viennent de rencontrer dans le pays l'influence de la Grèce et n'y demeurent pas

insensibles. Leurs petits chevaux élégants, aux mouvements si justes, aux corsages d'insectes, leurs têtes qui encensent, leur amble, leur *canter* sont des copies de monnaies grecques ou de peintures de vases. Pour les têtes en rond-bosse, le novice imagier n'avait sans doute pas de modèles, mais ce n'est qu'à des Grecs qu'il a pu emprunter cette idée que la Grèce a révélée au monde, celle du relief, de la saillie. Travail de primitif, rude, grossier, archaïque, mais d'un sérieux puissant et d'une âpre grandeur. Gauguin eût raffolé de ces pâles simulacres. Ces dolentes larves d'Entremont, dans leur farouche stupeur de pierre, ne laissent pas d'évoquer ces redoutables masques mâyas, de cristal, de turquoise, ou les tragiques masques d'or du trésor de Mycènes, et l'horreur des rois égorgés.

## DU ROI RENÉ A HENRI IV

Pendant le xv<sup>e</sup> siècle, le comté de Provence appartenait à un prince de la maison d'Anjou, qui s'appelait le roi René. Par sa femme, qui était Lorraine, il était encore roi de Jérusalem et de son chef roi de Naples, comte de Catalogne, seigneur d'un archipel de terres qui formaient le royaume le plus fragile du monde. C'était une sorte de roi d'Yvetot qui, laissant ses voisins se battre et faire leurs affaires, perdait une couronne tous les jours. Il rimait et aimait se divertir à peindre. Il peignait, dit-on, une perdrix grise le jour où on lui annonça que Louis XI venait de lui souffler l'Anjou; il ne dit mot et se remit à peindre. Ce pauvre sire, qui ne sut rien garder, demeure pourtant au pays d'Aix une figure populaire : il fut le dernier prince national et les bonnes gens, qui lui savent gré de son humeur paisible, disent encore, en parlant du soleil, qu'ils se chauffent à la cheminée du roi René.

Ce personnage un peu falot a joué pourtant un bout de rôle dans l'histoire de la Renaissance. Sa petite cour succéda presque à celle d'Avignon. Par ses attaches napolitaines, il fut des premiers à apprendre ce qui allait se faisant de nouveau dans la péninsule, bien que ses goûts personnels fussent toujours un peu gothiques. C'est lui sans doute qui fit venir le grand Colantonio, de qui on conserve à la Madeleine cette somptueuse *Annonciation* qu'on dirait d'un Van Eyck vénitien; mais son maître favori fut toujours l'auteur du *Buisson ardent* de la cathédrale, cet anguleux Nicolas Froment, beaucoup plus bourguignon et flamand que méridional, quoique d'Uzès.

Le musée d'Aix n'a recueilli aucune peinture du temps de René, excepté un petit tableau miraculeux sur lequel je reviendrai. Mais un groupe de sculptures d'origine italienne nous parle encore du bon roitelet provençal : c'est d'abord son profil d'albâtre par Pierre de Milan, mine grasse et douillette, dans son hermine et sa houppelande, avec sa lippe en cul de poule et son petit œil indécis, une de ces têtes qui se laissent mener par le bout du nez et qui dit toute l'histoire de ce débile Amadis en pantoufles; puis la médaille de son ministre Jean de Matheron, par Niccolo Fiorentino, une trogne de ruse, celle-là, le Commynes ou le Machiavel du royal étourdi, avec son long nez triste qui lui donne l'air calculateur d'un cheval qui médite sur son avoine, la ganache dans sa musette.

A ces quelques ouvrages, il faut en joindre deux ou trois autres de la même famille : un haut relief un peu surfait de jeune Florentine, de l'atelier de Verrocchio, un buste d'enfant, surtout un très beau masque de femme du bizarre maître de Zara, Francesco Laurana, ce demi-slave et ce nomade dont on suit la trace de Messine à Marseille, en Avignon et jusqu'au Mans, où il fit dans la cathédrale le beau gisant du comte du Maine. Ces masques de marbre ou d'albâtre, exécutés d'après le plâtre moulé sur le cadavre, étaient incrustés dans une figure de matière différente, laissée aux soins d'un artisan. Celui d'Aix est le plus beau : il y a sur ce massif visage aux yeux mi-clos une moue tranquille, cette absence, cet aspect lisse, détaché et claustral de la magique fleur du nénufar qui se referme.

Deux belles esquisses de Jean de Bologne, ce maître savant qui se plut à imprimer aux corps une torsion d'hélice et à les visser dans des attitudes dramatiques et complexes, nous conduisent à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle italien. J'ajoute, pour en finir avec le siècle suivant, une admirable terre cuite, consumée et mystique, de *Saint Charles Borromée* (déplorablement exposée dans un rez-de-chaussée sans jour et un

négligé de foire aux puces) et au premier étage un marbre resplendissant en costume héroïque, une tête de jeune homme ombragée des pampres de sa toison : tel le fils d'Olympias ou le Bacchus des *Indes galantes*.

Ici (nous redescendons derechef au rez-de-chaussée, mais l'objet mériterait tous les honneurs de la lumière), ici une surprise, une œuvre magistrale, et cette fois de pur terroir : un buste en cire d'Henri IV, au naturel, haut en couleurs, yeux bleus et barbe grise, vieilli, bouffi, malade, mais plastronnant et gasconnant, la cuirasse barrée par la grande écharpe de soie blanche, tel que le grand Alcandre se préparait à la bataille ou à faire l'amour à la belle Corysande.

Poupée de musée Grévin, sans doute, mais vivent ces maîtres réalistes, vivent ces îlots de moyen âge ! C'était bien chose du moyen âge que les funérailles de nos rois, et le buste qui nous occupe n'a pas d'autre origine. Le 15 mai 1610, le lendemain du coup de couteau de Ravillac, les gentilshommes de service vaquèrent à la toilette funèbre. Avant d'embaumer le corps, on prit un moulage du masque. Trois artistes furent alors chargés d'exécuter un double, ce qu'on appelait la « forme » du roi, l'une pour la chapelle ardente et le lit de parade, les deux autres pour le catafalque et la pompe de Saint-Denis. Les deux derniers furent vendus. Malherbe détaille tout dans une lettre à Peiresc. L'un de ces bustes, par Dupré, est au musée de Chantilly ; un autre, peigné, pommadé, tel qu'il le fallait pour la cour, se trouvait naguère chez M. Desmottes. Il n'est pas douteux que le troisième, celui de Michel Bourdin, soit l'exemplaire d'Aix : soit qu'il y ait été apporté par Vendôme, le fils de Gabrielle, dans son gouvernement de Provence ou, qui sait ? acheté pour Peiresc par Malherbe (Aixois par son mariage avec une Coriolis). On a le choix entre ces conjectures.

Ce qui est trop sûr malheureusement, c'est que ce morceau historique est indignement exposé. Toute l'installation

fait pitié. Les pièces les plus rares s'entassent dans un désordre et une incurie révoltants. Des reliques inestimables, comme les têtes mutilées de Raymond-Bérenger et de sa fille Béatrice, reine de Sicile, belle-sœur de saint Louis, épaves du mausolée des comtes de Provence (ou peut-être le masque de cette princesse et de son fils, Charles, roi de Naples)<sup>1</sup>, sont perdues à contre-jour dans une galerie en plein vent, avec des décombres de cheminées Renaissance, arrachées aux démolisseurs. Le buste d'Henri IV gît au fond d'une obscure vitrine, dont un pharmacien ne voudrait pas pour sa boutique, avec un bric-à-brac de toutes les paroisses. Ah! les vitrines du musée d'Aix! Des fouillis, des capharnaüms où l'œil tombe quelquefois sur des esquisses dignes de Bernin. Gonse se plaignait déjà. On n'a rien fait depuis trente ans.

Serait-il si difficile de faire un peu de place, de mettre ailleurs l'école de dessin, d'expulser les moulages du Louvre et du Trocadéro qui n'ont que faire ici, comme les collections de gravures qui désolent le couloir du premier étage et qui seraient tellement mieux, rangées dans des cartons? Sans bâtir, presque sans frais, il suffirait de ce remaniement bien simple pour donner de l'air aux chefs-d'œuvre et leur permettre de respirer.

1. La statue de ce prince, qui se trouvait chez les religieuses de la rue de Bellegarde, a disparu en 1792 : le musée ne conserve qu'un moulage en plâtre silicaté. Cf. Millin, *Voyage dans le Midi de la France*, t. II, p. 294, et *Atlas*, pl. XLVI, 2.



## L'ÉCOLE D'AIX

A Aix, comme dans tout le Midi, c'est Puget qui chante le grand air. Son portrait par lui-même, vers l'âge de trente-cinq ans, se trouve dans les salles de peinture, le front vaste, avec une expression d'assurance secrète et ce feu caché du silex, bien différent du vieillard anxieux et ravagé que nous montre le portrait du Louvre. Nous l'avons là dans son beau temps, au retour d'Italie, à l'époque des *Caryatides* de Toulon : une figure très provençale, mais surtout bien de son siècle, qui n'est pas tout à fait celui de Louis XIV, mais la génération précédente, la génération intrépide de la Fronde et de Port-Royal.

Le musée contient encore une bonne *Visitation* (le pendant, une *Annonciation*, se trouve au Grand Séminaire) ainsi qu'un fastueux dessin de baldaquin d'autel imité de celui de Saint-Pierre. En fait de sculptures, une seule maquette, l'esquisse de la statue du bienheureux Alexandre Sauli, dont le marbre illustre la façade de l'église de Carignano, à Gênes. Ce morceau précieux est d'ailleurs aussi mal présenté que possible, dans un pêle-mêle de déménagement, avec de vieux tessons et de vieilles poteries.

Si l'on en croyait les guides, tout le xvii<sup>e</sup> siècle, en Provence, serait de Puget, comme toute la Renaissance serait du roi René. En un sens, le peuple a raison : un grand nom résume une époque, comme celui d'une province vaut pour une foule de villages. Il existait depuis le retour de la paix un petit milieu de peintres, les Finsonius, les Levieux, les Daret, les Barras. Tout se cristallisa autour de Puget. Son élève Christophe Veyrier a rempli la ville de sculptures qui

ne sont pas indignes du maître et qui sont souvent confondues avec les siennes : par exemple, les bas-reliefs charmants de l'archevêché sur la *Vie de Sainte Madeleine*, où l'on remarque des figures d'anges dignes de della Robbia. Il va sans dire que sainte Madeleine, si près de la Sainte-Baume et de Saint-Maximin, est la sainte nationale de tout le pays à la ronde.

Il y eut là vraiment un moment de bonheur unique, dont la ville d'Aix tout entière conserve le sourire. Pendant tout le xviii<sup>e</sup> siècle, le chef de la troupe, l'homme à tout faire, fut l'Avignonnais Jean-Panrace Chastel. Si l'on se promène dans Aix, on rencontre à chaque pas des marques de sa fantaisie : ce que furent dans tout le Comtat les Péru, les Bernus, c'est Chastel qui le fut ici. Comme un impresario jamais à court d'inventions, c'est lui qui a créé le décor de la ville : tantôt le fronton de la Halle aux Grains, où une jeune femme à demi nue et couronnée de tours, adossée à un fleuve grondeur, comme si elle sortait du lit d'un vieil époux, enjambe négligemment la corniche; tantôt une colonne surmontée comme un bilboquet d'une boule de pierre où s'enroule un laurier d'airain, c'est la fontaine de l'Hôtel de ville; tantôt la fontaine des Prêcheurs, où quatre lions farceurs à perruques de caniches supportent un obélisque où perche un aigle gigantesque, à la gloire du Bien-Aimé.

Toutes ces machines d'un lyrisme aimable, d'une grâce théâtrale et enjouée, ces architectures de plaisir, mêlées au murmure des fontaines et aux nobles inscriptions latines, sont les créations de ce gentil esprit : c'est lui, le petit génie qui fait aux rues d'Aix leur air de fête, cet air de caprice et de joie qui donne parfois l'illusion d'un coin de la Rome du Bernin.

Plusieurs esquisses de Chastel se trouvent au musée, assez mal loties, comme toujours, dans des fonds de vitrines poussiéreuses. Il y a même de grandes statues dont je voudrais

parler. Il y a la levrette du marquis de Valbelle, sur lequel il court tant d'histoires. Mais il y a un monument encore plus amusant : c'est un tombeau sur lequel repose une figure de paladin. Le tombeau, qui provient d'une église des Basses-Alpes, gît en ruines et en plein air dans la cour du musée : mais on en voit le modèle en cire dans une vitrine, ainsi que deux bas-reliefs de marbre qui en décoraient les côtés.

Ce curieux sarcophage est celui d'un Gueidan : j'aurai à reparler tout à l'heure de ce magistrat qui, devenu marquis par la grâce de Louis XV, se persuada qu'il avait eu des ancêtres aux croisades. Dans l'église du village dont il portait le titre, il fit donc relever le tombeau de cet aïeul hypothétique : c'est en vérité le cénotaphe du Croisé inconnu. C'est pourquoi il fit sculpter sur les côtés le *Débarquement de saint Louis à Damiette* et la *Bataille de la Mansourah*. Ces marbres lui servaient de parchemins. On ne croirait pas le xviii<sup>e</sup> siècle si respectueux des vieilleries de la féodalité. Ce monument, qui est de 1757, est un des plus anciens exemples de ce genre de romantisme que l'on a appelé le style troubadour. C'est le gothique de Tressan et du *Petit Jehan de Saintré*, le moyen âge de *Tancrede*; on n'a pas attendu Chateaubriand pour goûter ce charme de romance.

Mais le siècle avançait. Dans les salles de peinture, voici le portrait de l'homme noir, le terrible député du Tiers, le geste impérieux, le mufle et le tonnerre de Mirabeau : voilà cette voix immense qui roulait des apostrophes aussi redoutables que les eaux du Verdon et du Drac. Les jours des Bastilles étaient comptés.

Il y avait à Aix un monument digne de respect : c'était le palais des Comtes, le vieux Louvre du roi René, célèbre dans toute la Provence à l'égal du château des Papes, le siège des Etats, le symbole et le donjon des libertés de la province. Dans sa masse s'encadraient trois tours qui remontaient aux Césars et marquaient encore l'enceinte du camp de Sextius.

C'était l'arche sainte du pays, le témoin et le gardien des siècles. Longtemps le Parlement y avait défendu les privilèges de la patrie. Ce monument vénérable se vit soudain pris en dégoût. Il fut déclaré déchu, condamné comme une carcasse gothique, et l'antique nid à hiboux remplacé par un palais neuf dont on confia l'exécution à l'architecte Ledoux.

C'était en 1786. Ledoux, l'auteur du théâtre de Besançon, qui vaut presque celui de Bordeaux, et de ces Hubert-Robert que sont les anciennes portes de Paris, comme le petit Château Saint-Ange de la Rotonde de la Villette, était un néogrec, un des premiers qui aient adapté au Louis XVI le canon de Pœstum. Il rasa, fit de beaux projets et ne construisit rien; le Palais de Justice actuel est l'œuvre de Louis XVIII, ancien comte de Provence. Il est vrai que les temps allaient être trop agités pour permettre de bâtir. Mais la destruction était définitive.

C'était un coup d'Etat, sec comme la guillotine, un prologue de Révolution. Mort aux Jeux, aux Ris et aux Grâces! Qu'avait-on à faire désormais de ces petits-mâtres comme Chastel qui avaient prodigué sur les maisons de la bourgeoisie les bouquets, les guirlandes, les trophées de jardinage et de musique, le sourire de la nymphe et la grimace du faune? Fi du baroque et de la rocaille! On devenait sévère, on devenait vertueux. Défense de badiner sous les lois de Lycurgue. Le pauvre Jean-Pancrace se le tint pour dit. Paria des temps nouveaux et du régime de Lacédémone, il finit par s'éteindre de misère aux Incurables, le 30 mars 1793.

Sur ces entrefaites débarquait à Toulon un sculpteur de trente ans, Normand et nommé Chardigny. Il y arrivait en fugitif : élève de l'Académie de Rome, le galant s'était épris de la fille du directeur, et proposait de l'enlever. Chassé du paradis terrestre, l'amoureux éconduit se présentait en victime des tyrans et des préjugés. Je gagerais qu'il était

d'un club. Du reste, un garçon de mérite : il ne vaut guère moins que Chinard, son camarade de Rome. En attendant que le palais de Ledoux sortît de terre, l'habile homme s'était fait donner la commande des statues qui devaient en décorer la grande salle future. Déjà il en avait fait quatre, lorsque des commissaires arrivés de Paris en condamnèrent deux comme suspectes. Elles furent immolées à la pureté des principes. Le roi René trouva grâce comme protecteur des arts et le Béarnais comme héros de Voltaire, martyr de la tolérance et monarque de la « poule au pot ».

Les figures des deux rescapés se font pendant au musée d'Aix : elles sont charmantes. Ces sans-culottes, Dieu merci ! n'en étaient pas moins gens du XVIII<sup>e</sup> siècle : il leur reste toujours au bout des doigts un certain goût « ancien régime ». Les esquisses de Chardigny, comme son *Triomphe du Tiers*, ressemblent au frontispice de quelque Temple de Gnide, et sa fougueuse maquette de *Daphnis et Chloé*, tournoyante dans la jeune ivresse du baiser, a la volupté d'un Clodion.

Mais comment s'attarder à ces talents un peu secondaires, quand on est appelé par Houdon ? Aix ne possède pas moins de trois de ses ouvrages, et tous trois parmi les plus beaux : le marbre du marquis de Méjanès, à la Bibliothèque, est une merveille de flamme spirituelle et d'aristocratie. Deux autres bustes sont au musée, tous deux de 1786, tous deux de personnages fameux et bedonnants. Vaste, pyramidal, épique, roulant sur la vague comme un phoque, c'est d'abord le bailli de Suffren, l'immortel amiral, espèce de Triton émergeant des eaux à mi-corps, promenant sur la vague son aspect formidable et son regard aigu d'autorité et de défi, où luit une lueur de galéjade :

*E vougnen-leï dur mé d'oli de-z-Aï<sup>1</sup>!*

1. Et frottez-les-moi dur à l'huile d'Aix ! *Mireille*, ch. 1.

En face, cette figure de suif, ce bedeau inspiré, le jabot entr'ouvert, avec ses élégances de cirque, vous l'avez reconnu avant même de lire l'étiquette : c'est lui, c'est le grand Cophte, le thaumaturge, l'hiérophante, l'alchimiste, le guérisseur, l'escroc au nom de baume, — oui, Joseph Balsamo lui-même, l'incomparable Cagliostro! M. Constantin Photiadès a raconté l'histoire : comment les Lyonnais, éblouis par le bagou de l'étranger, fondèrent une loge du rite égyptien et, dans une rotonde de marbre blanc, installèrent le buste du prophète. Par malheur, le scandale du Collier éclata. Le lendemain, l'apôtre était à la Bastille. Le buste vint échouer chez quelque brocanteur qui le baptisa du nom du *maestro* Paesiello.

Le voici, huileux, séraphique, équivoque, l'aventurier napolitain qui sut renouveler dans le Paris sceptique de Rivarol et de Chamfort les miracles de saint Janvier. Soif de merveilleux qui subsiste au cœur des incrédules! Le faux mage sut bien l'exploiter. Le sculpteur ne fut pas le dernier enthousiaste du fripon. Mais il y avait en lui une force qui malgré lui l'oblige à dire ce qu'il voit, à être le témoin de l'histoire, le Saint-Simon du marbre et du bronze.

Rien ne prouve qu'il ne fût pas la dupe de l'imposteur : sans le vouloir, son démon le déshabille et le démasque, et nous livre ce portrait inouï, cette tête de veau de l'illusionniste, que tout son siècle prit pour un oracle, le roi des charlatans et, pour tout dire, Polichinelle.

## LE CABINET D'UN AMATEUR AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

Il y avait dans Aix jusqu'à l'époque du Second Empire, non loin de l'hôtel d'Albertas, un autre hôtel fameux, aujourd'hui fort déchu, que ne manquait de visiter aucun étranger de passage : c'était celui de M. le conseiller Bourguignon, que l'on appelait aussi, du nom d'une de ses terres, M. de Fabregoules.

Son père, mort nonagénaire en 1836, avait passé sa vie à réunir une collection qu'on venait voir de loin, la dernière de celles qui avaient fait naguère la parure de la ville, comme le cabinet d'Eguilles et celui de Fonscolombe, vendu en 1790, dont il nous reste un monument sous la forme d'un luxueux catalogue gravé. Trois ans avant sa mort, le conseiller Bourguignon fit la ville d'Aix héritière des collections paternelles; c'est ainsi que le musée s'accrut en une fois de six cents tableaux et de plus de deux cents sculptures, que le père du testateur avait recueillis en plus de soixante ans.

On voudrait savoir quelque chose du singulier bonhomme, de l'espèce de Cousin Pons qui, avec une fortune modique, dans une ville de province, réussit à rassembler ce musée extraordinaire. Où s'était-il formé le goût? A quelle école était-il devenu cet infailible connaisseur? Voyageait-il? Avait-il des correspondants qui pour lui suivaient les enchères? Est-ce que le remue-ménage de la Révolution, les ventes forcées, l'émigration, avaient mis à sa portée tant d'occasions inespérées? Comment M. de Bourguignon

allait-il à la chasse? Opérait-il tout seul? Où faisait-il ses meilleurs coups? Voilà ce que je regrette de n'avoir pas appris dans le catalogue de ses trésors.

Sans doute, ce fut l'âge d'or de la curiosité que cette époque de Louis XVI à la Restauration, où le bouleversement des fortunes, les guerres, le branle-bas général, mirent tant de choses en mouvement et tant d'idées en l'air. On demeure pourtant émerveillé du bonheur d'un chercheur sagace. C'est à faire le désespoir des collectionneurs d'aujourd'hui : qu'un seul homme, sans ressources immenses, et qui comptait comme on compte en province, ait su ramasser trois douzaines de morceaux de la première qualité, un Rubens, deux Jordaëns superbes, deux esquisses de Van Dyck, deux Metzù, un Jan Steen, deux Terborch d'une fleur et d'une beauté exquis, et un indiscutable Rembrandt, sans parler de moindres seigneurs, comme les De Keyser, les Lairesse, les Van Haeften, les Clouet, les Le Nain, les Champagne, ce sont des choses qu'on ne croyait possibles que dans les romans de Balzac, et connaît-on beaucoup de musées qui puissent en montrer autant?

Il y a plus. Il se trouve qu'en dehors du Louvre, qui représente dans son fond le Cabinet du Roi, le musée d'Aix est le seul en France qui nous conserve une collection comme on les faisait dans le passé, à l'époque des Julienne, des La Roque et des La Live de Jully. Le cabinet d'un curieux au xviii<sup>e</sup> siècle, spectacle dont auraient raffolé les Goncourt! On entre dans le secret des plaisirs d'un original; il nous fait les honneurs de ses bonnes fortunes. Ses tableaux sont ses aventures. Au lieu de cette chose impersonnelle et un peu funèbre qu'est un musée, on est l'hôte de quelqu'un; on est reçu dans l'intimité.

Je n'entreprends pas de tout dire : on ne décrit pas six cents tableaux. Comme tous les amateurs classiques, M. de Bourguignon joignait au goût de l'Italie celui des peintres des Pays-Bas, sans exclure les Français, qui tenaient de



l'une et des autres. Un divin dessin du Corrège, une étude au pastel des radieuses têtes d'anges de la *Madone de Saint Jérôme*, le chef-d'œuvre le plus troublant de l'enchanteur lombard, était la gloire de son cabinet. On y voyait encore un beau Bassan et un noble Bronzino, des Carrache et des Caravage, ces grands maîtres du *seicento* que nos engouements modernes n'avaient pas encore détrônés pour la sécheresse des Primitifs.

Un des plus beaux est un *Martyre de Sainte Cécile*, tragique et sourd, de tonalité giorgionesque, en brillants costumes du xvi<sup>e</sup> siècle, qui me paraît être de Jan Lys ou de Domenico Feti. Une *Joueuse de luth*, à mi-corps, dans une opulente matière grise et poreuse comme du grès, attribuée à Robert Tournières, semble bien plutôt de ce rare élève de Solimène, Giuseppe Bonito. De belles têtes de moines, de Cigoli ou de Carlo Dolci, ainsi qu'un grandiose Guerchin, une *Sainte Thérèse* provenant du couvent des Carmes de Vaugirard, complètent cette magnifique galerie italienne.

Parmi les Français, je note un Greuze d'une espèce assez rare, un *Triomphe de Galatée*, du reste fort médiocre, dans la manière de Boucher. Un curieux tableau de la *Paix*, de l'école de Fontainebleau, est un des bons exemples de ce genre d'académies mondaines, conventionnelles, glaciales et porcelainées qui commençaient à se répandre à la suite du Primate.

Mais la perle de la collection est assurément le petit panneau gothique dont j'ai parlé, où la Vierge trônant au milieu du soleil, tenant l'Enfant sur ses genoux, apparaît, comme dans un ostensor, au-dessus d'un paysage, à un religieux de l'ordre des Augustins : on dirait une exposition du Saint-Sacrement où la nature entière sert d'autel. En bas, en chapes d'orfèvrerie, témoins de cette vision mystique, les deux patrons du donateur, l'apôtre saint Pierre en pape et l'évêque d'Hippone contemplant, paisiblement

assis dans la prairie, le ciel qui s'ouvre et qui enfante un Sauveur à la terre.

Tout est surnaturel et réel à la fois. Toute l'exécution a la même minutie tranquille et la même solidité, les fleurettes du paysage, les broderies des chapes, la menuiserie du banc gothique où siège Notre-Dame, les orbes multicolores où se décompose dans l'air le prisme du soleil. Les deux mondes s'embrassent sur ce panneau étroit comme les deux mains et grand comme l'univers.

La peinture vaut un Van Eyck : un émail incrusté dans l'or. *Et vestimenta ejus sicut sol*. Le jour où il déterra ce morceau qui devrait, comme le Corrège, être exposé à part sur un petit reposoir spécial, M. de Bourguignon avait fait la plus belle trouvaille de son existence, et rendu un chef-d'œuvre à l'histoire de la vieille école française.

## UNE FAMILLE PARLEMENTAIRE

Vingt ans après le legs Bourguignon, une dame Aixoise, la marquise de Gueidan, faisait au musée un nouveau don presque aussi magnifique : c'étaient des portraits de famille, six Rigaud, quatre Largillière, des bustes, des toiles d'Arnulphy, qui se trouvaient depuis cent cinquante ans réunis dans son hôtel d'Aix.

C'est en 1681 que Pierre de Gueidan, bourgeois enrichi par les affaires, acheta sur le Cours, à l'angle de la rue Saint-Jacques, devenue la rue du Lycée, l'hôtel d'Arlatan de Montaud, vis-à-vis l'hôtel de Forbin, le plus beau de la ville. C'est là que son fils Gaspard naquit en 1688 et entreprit de continuer l'ascension paternelle. Il entra dans la robe et acquit une charge d'avocat général au Parlement, où il demeura vingt-six ans, avant de devenir président à mortier et enfin premier président.

Elevé par degrés de la roture à la noblesse, son ambition était de faire figure dans l'aristocratie. Il avait épousé vers la trentaine une Simiane, qui lui donna deux filles et un fils. Je ne sais si c'est elle qui lui apporta en dot la baronnie du Castelet, mais il obtint de Louis XV en 1752 des lettres patentes qui érigeaient cette terre en marquisat. C'est alors qu'il se découvrit des ancêtres aux croisades.

A force de songer à ses illustres voisins, les Forbin-la-Barben et les Forbin-Janson, il avait fini par se construire une généalogie en symétrie parfaite avec celle du grand Palamède. C'est cet aïeul imaginaire dont il fit faire le tombeau par Chastel quelques années plus tard chez

les Minimes de Reillane. En 1767, il sollicite encore, cette fois pour l'érection en fief de sa terre de Valabres. Il avait alors quatre-vingts ans. A vingt ans de la réunion des Etats généraux, voilà un bel acte de foi dans la constance de l'ordre établi. Il mourut deux ans après ce dernier placet, en 1769.

A sa manie nobiliaire, Gaspard de Gueidan en ajoutait une autre, qui était celle de la représentation : il n'était jamais las de poser pour l'immortalité. La peinture lui semblait faite pour être le miroir de son importante personne et des membres de sa famille. La postérité aurait mauvaise grâce à se plaindre d'un travers inoffensif, auquel nous devons une des plus belles réunions de peintures qui soient et une sorte de concours entre les deux plus grands portraitistes du siècle, en même temps qu'un document unique sur une famille de province et sur la France d'autrefois.

M. de Gueidan était encore célibataire lorsqu'il vint à Paris au moment de la Régence pour y prendre l'air du beau monde et s'y faire peindre pour la première fois. Avec sa grandeur ordinaire, il ne manqua pas de s'adresser à M. Rigaud, « le roi des peintres et le peintre des rois ». Il faut ajouter que Rigaud, étant de Perpignan, avait un fonds de clientèle en Languedoc et en Provence et que, par là, le jeune magistrat se flattait d'obtenir de son fameux concitoyen des conditions avantageuses.

Rigaud était dans l'habitude, pour les portraits en buste, de peindre lui-même la tête, que M. de Gueidan avait noble et assez agréable; pour le reste, il s'en remettait à un auxiliaire, qui exécutait une draperie d'après un type conventionnel choisi par le modèle, et il notait alors sur son livre : « Habillement répété ». Ce qui explique, soit dit en passant, pourquoi, dans les portraits anciens, les physionomies sont si individuelles, et les corps des passe-partout. Cet usage ne choquait personne et même il exprime à merveille un temps où, si chacun se contentait du nez que Dieu lui avait fait,

on se confondait pour tout le reste dans un ordre impersonnel et dans l'uniforme d'une classe.

Il paraît toutefois que M. de Gueidan se repentit de sa parcimonie : moyennant 50 livres, il fit « habiller » après coup le tableau sur mesure; c'est celui qui est au musée d'Aix, en costume de ville, daté de 1719. Il partit en laissant la commande d'un portrait plus considérable, dans ses fonctions de magistrat, debout, la chausse à l'épaule, dans la toge rouge fourrée de vair; ce nouveau portrait ne fut achevé qu'en 1725.

Sur ces entrefaites, M. de Gueidan, s'étant marié, s'avisa, comme dit la Bible, qu'il n'est pas bon que l'homme soit seul, et demanda au peintre un « regard », c'est-à-dire un pendant à son dernier portrait. Rigaud était un peintre d'hommes : les femmes n'étaient pas son affaire. Il recommanda Largillière qui, « quoiqu'il vaille mieux que moi », écrit-il, est moins cher « et ne prend que cinq cents écus de ce qu'on me paie trois mille livres ». Un échange de lettres s'ensuivit avec le vieux maître âgé de soixante-quatorze ans, et au printemps de 1730 la jeune femme, chaperonnée de son frère, s'ébranla en carrosse pour se faire peindre dans la capitale. L'artiste tenait l'époux au fait des progrès de son ouvrage. Il y mettait une certaine coquetterie à l'égard de son joli modèle, et surtout son amour-propre de peintre qui tenait à montrer de quoi il était capable. Le fait est que le vieillard fit cette fois un de ses chefs-d'œuvre.

Il va de soi qu'une personne de qualité ne pouvait être peinte en habits ordinaires : il lui fallait un rôle, ne fût-ce que pour soutenir le voisinage écarlate de M. de Gueidan. Serait-elle Nymphé? Iris? Après quelque hésitation, la dame se décida pour Flore : coiffée de fleurs, élevant une couronne de jasmin, elle paraît se défaire d'une longue guirlande, d'une chaîne fleurie, molle ceinture que l'Amour dénoue, en lui présentant la pomme d'or qui est le prix de la beauté. Une rose fleurit son corsage de toile d'or, d'où sort une vapeur

de chemisette de mousseline : et elle-même, demi-vêtue, printanière et mythologique, sous le tendre ciel bleu et blanc, balancée sur sa vaste jupe coquelicot, semble une grande fleur épanouie.

Ce fut au tour de Rigaud de se piquer au jeu. Peut-être M<sup>me</sup> de Gueidan avait-elle paru au bal costumée en Flore, comme son portrait, et son mari en Céladon. En tout cas, c'est dans ce déguisement que l'avocat-général désira cette fois posséder son portrait, pour remplacer le précédent, trop professionnel, et pour former un pendant mieux en harmonie avec celui d'une divinité. De là le célèbre tableau de M. de Gueidan en joueur de cornemuse, qui est le Rigaud des Rigaud : une merveille bleue, le triomphe de l'allégresse et de la virtuosité dans le maniement de l'azur, une gageure dans le genre du *Blue Boy* de Gainsborough, une diaprure de brocarts turquoise moirés de rose, d'orangés, oxydés de tons chaudron et amadou, au milieu desquels la panse de la musette, couverte de velours libellule, glapit sa note acide de lapis-lazuli.

Divertissement pastoral, caprice dans le goût de Watteau et de Florian, écho d'une fête mondaine qui n'eut pas de lendemain et ne tire pas à conséquence, surtout dans ce pays de cortèges et de cavalcades, avec son Prince d'amour et son Abbé de la jeunesse. C'est égal, cette mascarade pour un magistrat qui a fait pendre, envoyé aux galères, requis tant d'années de prison ! J'ai eu la curiosité de parcourir ses discours : c'est la *Gazette des Tribunaux*, l'histoire de Jean-Baptiste Gras et de Delphine Barrière, celle de la Raillon et d'Antoine Laugier, celle de Cavaillon et de Nanon Ricord, des sujets de Restif dans la prose de Fléchier. Mais quoi ! Cette bergerie, cet air de galoubet, ce branle de sarabande, c'est le soleil qui veut cela : c'est la Provence du sous-préfet des *Lettres de mon moulin*.

M. de Gueidan fut si content de Largillière qu'il ne résista pas à lui demander encore son portrait en grand appareil

et celui de sa femme en Source : la pauvre Source, hélas ! au bout de vingt ans de ménage, quelle chute ! Ce qui est tout à fait ravissant, en revanche, c'est le portrait des deux jeunes filles de la maison. A en juger par leur âge, le tableau peut dater de 1740, et c'est un des derniers efforts d'un maître qui avait passé quatre-vingts ans. Pour peindre ces jeunesses, l'octogénaire rappela quelque chose de la sienne. Il les peignit à leur clavecin. Une contrebasse posée à terre équilibre les jupes des deux sœurs, et un trio de Cupidons, comme dans la *Sainte Cécile* du grand Dominiquin, écoute ou tourne les pages du cahier de musique. Aimable éducation des filles, entre les Muses et les amours !

Sans doute, ce n'est plus le feu, les matières opulentes du *Portrait de famille* du Louvre, où le peintre dans la force de l'âge s'est montré lui-même suspendu à la voix de sa fille. Cette palette si riche a perdu ses ardeurs, les chairs sont un peu pâles, comme spiritualisées : rien que des tons cendrés d'argent ou de grisaille, des bleus de verveine et de lavande, veinés par places d'un rose presque blanc, et ces accords de clair de lune, ces harmonies fanées, autour de ces jeunes vies depuis si longtemps éteintes, émeuvent comme un air grêle et doucement nostalgique, dans un salon ancien, sur un instrument d'autrefois.

Enfin je garde pour la bonne bouche un dernier portrait qui n'est pas le moins curieux de la série : c'est celui du petit Gueidan, Claude, le fils de Gaspard, en amour de petit chevalier. Soit que le père eût refusé d'exposer ce précieux rejeton aux dangers du voyage, soit qu'il craignît de s'exposer lui-même au sourire poli des peintres parisiens, s'il leur laissait voir son désir, il crut plus sûr de s'adresser à un peintre de l'endroit, du reste habile et renommé, appelé Arnulphy. On se comprend entre Provençaux.

M. de Gueidan était le bourgeois gentilhomme : sa fantaisie était la noblesse d'épée. Son enfant n'avait pas deux ans qu'il lui avait passé au col la cravate et la croix de Malte. Il fallait

que sa passion de gentilhommerie fût bien forte, pour primer son désir naturel de progéniture, puisque les chevaliers de Malte faisaient vœu de célibat. C'était condamner le nom à tomber en quenouille. Mais la chevalerie l'emporta. Le tableau d'Arnulphy fut fait à la gloire des Gueidan et des Amadis, plus qu'à celle de l'histoire et de la vérité. Mais il est délicieux.

L'enfant, qui peut avoir sept ans, a les cheveux sur le dos et n'est pas sorti encore de ses robes de fille : lacé dans une petite cuirasse noire, sur laquelle bat la croix de Malte, il brandit gauchement une petite épée et balance de l'autre main son heaume à panache blanc, en traînant à terre la cloche de ses jupes, pareilles à une grande tulipe renversée. Dans le fond, sous un ciel de fumées, on entrevoit un paysage d'escarmouches et d'incendies, une mêlée traversée d'éclairs, que le petit Poucet en jupons a l'air de commander de sa petite épée, comme d'une mince baguette magique. Une féerie grise et rose, un conte d'Andersen, avec ce héros à tête d'ange et à traîne de fille, demi-guerrier, demi-princesse, comme une petite Clorinde ou une jeune Pucelle, dans sa ferblanterie de roman et son moyen âge de fantaisie.

Que tout cela devait être émouvant autrefois chez une vieille dame, dans un hôtel du Cours, à l'ombre des platanes ! Il est permis de faire un vœu. Lecteur, je t'avertis que je rêve. Si je possédais quelque argent, et l'honneur d'être le conservateur du musée d'Aix, j'organiserais mes plaisirs : je commencerais par retirer de la salle trente tableaux qui l'étouffent ; j'en ôterais, pour en faire une salle particulière, les portraits historiques, le *Mirabeau* de Boze, le *Villars* de La Tour, le père de Vauvenargues (dommage que ce ne soit pas le fils !) et une dizaine de charmants ouvrages d'artistes locaux, Arnulphy, Raspal ou Celloni : je ne laisserais dans la première salle que les six ou sept portraits de la famille de Gueidan, et peut-être la *Menaceuse* et les deux autres personnages de Rigaud.



J'ajouterais quelques fauteuils, une paire de commodes ventruës, des encoignures en marqueterie de bois de rose ou de violette. Il y en a déjà de charmants éléments au musée, mais si pressés par les tableaux que le visiteur n'y prend pas garde. On pourrait encore davantage : est-il impossible de trouver, dans les dépouilles des hôtels à vendre, des lambris de Toro, une boiserie complète comme celle qui est exposée si pitoyablement dans les salles de sculpture, avec ses peintures de Levieux et de Daret, et qui provient, dit-on, de l'alcôve de l'amie du Cardinal de Vendôme, la belle du Canet?

On créerait ainsi bien aisément un salon qui deviendrait célèbre : on le fait en Avignon, qui empêche Aix d'en faire autant? J'ajouterais un clavecin pour compléter les choses. Quelle merveille alors que cette salle enchantée où la *Flore* cramoisie de Largillière danserait au son du cornemuseux céladon de Rigaud, et où le chevalier-enfant en jupe rose exécuterait sa figure de menuet sur l'ariette de sa sœur, la pâle Adélaïde!

## LE MUSÉE GRANET

Parmi les bienfaiteurs du musée d'Aix, le peintre aixois François Granet mérite une place à part. C'est même lui qui devrait occuper la première, puisque c'est lui qui a donné l'exemple à tout le monde, s'il n'était plus commode de parler de lui en dernier.

Ce petit-maître un peu oublié eut son heure de vogue et fut même en son temps une sorte de personnage. Conservateur du Louvre, grâce à son camarade Forbin, il fut chargé surtout d'organiser Versailles, la grande pensée de Louis-Philippe. Pendant tout le cours d'une longue vie laborieuse, son divertissement fut de brocanter à Paris ou à Rome, et d'y recueillir quelques pièces de prix, comme une esquisse de Rubens, une somptueuse *Pénélope* de Jordaëns, un émouvant Pieter de Hooch, des bahuts de la Renaissance et jusqu'à une paire d'admirables chapiteaux romans qu'il laissa en mourant à sa ville natale. Au milieu de ces belles choses, une petite vitrine contient les reliques, les outils paternels, la truelle et le marteau du maçon de la rue aux Juifs, que le peintre avait conservés comme des armes de sa famille et des marques d'humble noblesse.

J'avoue que, si j'en étais le maître, j'amalgamerais aujourd'hui cette partie de la collection, dans la refonte indispensable du musée, avec la collection Bourguignon. Il resterait assez de Granet au musée d'Aix pour y assurer sa mémoire.

Granet est en effet, parmi les étoiles de seconde grandeur, une des gloires aixoises. Elève de Constantin, dont le musée conserve un certain nombre de paysages assez conventionnels, il entra à Paris, à l'époque du Consulat, dans l'atelier du peintre des *Sabines*. Il n'y perdit jamais un goût indé-

pendant qui le portait d'une manière assez inexplicable vers ce qu'on appelle aujourd'hui la peinture-peinture, l'art pour l'art, l'exécution minutieuse et faite de sentiment; dans cet école du bas-relief, il fut avec Martin Drolling un de ceux qui gardèrent le culte des petits-mâtres hollandais. Il goûtait leurs vertus, la tranquillité, la patience. « Patience! » c'était son mot. Il chérissait leur clair-obscur, leurs lumières étroites et parcimonieuses, leur atmosphère et leur tendresse, ce qu'on pourrait appeler leur religiosité, leur élévation dans les petits sujets. Un peu de leurs qualités a passé dans ses tableaux. Jamais il ne fut gréco-romain.

A Rome même, où il vécut près d'un quart de siècle, il ne voulut connaître que la ville chrétienne. Les églises, surtout les plus anciennes et les plus délabrées, les vieilles basiliques de l'Aventin et du Cœlius, Saint-Etienne-le-Rond, les grandes nefes désolées de l'*agro romano*, les couvents où se conservent dans une sainte pauvreté tant de restes de l'Eglise primitive, la bure des moines, le chant grégorien, les offices nocturnes, les prières murmurées sur les dalles, le touchèrent; il trouvait là un pittoresque, une poésie selon son cœur.

A ce moment, après les sacrilèges de la Terreur, les déportations de prêtres, les messes clandestines, les persécutions, les interdits, les massacres, la guillotine, il goûtait un plaisir à redescendre aux Catacombes; il peignait le *Baptême d'Eudore* et, à l'heure où les ombres tombent sur la campagne, dans le pli secret d'un vallon, il voyait des *Chrétiens ensevelissant un martyr*. Lui-même se plaisait gentiment, dans ses lettres aimables, auprès de ses amis mécréants. Il est le « capucin », le « curé », le « pauvre curé de Saint-Jean de la Pinette ». En réalité, ce cœur d'or, ce véritable franciscain, en marge de l'art héroïque et laïque de son siècle, a fait à sa manière une illustration du *Génie du Christianisme*. Chateaubriand, l'ingrat! ne l'a même pas nommé.

Dans ses derniers tableaux, comme l'*Intérieur d'une salle d'asile*, il vaut presque François Bonvin. Et l'un des derniers de tous, une grande figure de jeune fille, en habits religieux de couleur olivâtre, debout dans l'ombre entre deux jarres de terre (elle est sans titre, sans numéro), fait rêver comme une statue de la Virginité. Mais le meilleur de son œuvre ne fut jamais exposé, il l'a fait pour lui-même; il a écrit de charmants *Mémoires*, que Ludovic Halévy a fait connaître par fragments dans le feuilleton du *Temps* (pourquoi ne nous les donne-t-on pas en volume?) et surtout une foule de dessins, de sépias, qu'il ne montrait à personne et qui font de lui, dans cette école un peu pétrifiée de David, un des maîtres secrets du paysage, un petit Hubert-Robert qui arrive quelquefois à faire pressentir Corot.

Mais c'est à la fin de sa vie, à Versailles, sous un ciel de plomb, loin de la lumière qu'il aimait, c'est alors qu'il a fait ses études les plus charmantes. Il gémissait du froid, des frimas, de la boue, frileux et soupirant après la bastide provençale où il souhaitait de finir ses jours. « Sans soleil, pas de bonne peinture, sans soleil, c'est la mort. » Mais au premier rayon, il s'évade aux bois d'alentour, avec sa boîte de couleurs, et d'un pinceau trempé d'une goutte de pluie, produit ces aquarelles d'une liberté extraordinaire, où l'on voit bien que le vieillard s'est laissé séduire par ses jeunes camarades romantiques, et qui égalent en fraîcheur l'éclat de Bonington.

Ainsi le bonhomme Granet, entre la campagne romaine et les bois de l'Ile-de-France, a chéri la lumière, chanté à mi-voix son petit *Cantique du soleil*. Il fut heureux, car il fut sage. Comment ne pas envier ce peintre du cloître et des champs, à l'âme presque ombrienne, consciencieux, sans ambitions, sans fièvre, pour qui l'art ne fut jamais qu'un épanchement du cœur, et qui de ses ouvrages disait ce mot charmant : « Je prends un à-compte sur le Paradis. »

## MAURICE

Granet est ce qu'on appelle un artiste de transition. Ce n'est pas un grand homme, mais dans Aix il forme centre. On peut grouper autour de lui son petit cercle aixois, depuis son premier maître Constantin, jusqu'à son élève Clérian, le premier directeur du musée, dont le portrait brèche-dents, daté de 1802, rit dans une gamme d'écaille blonde.

Il faudrait ajouter ici les deux Giraud, sculpteurs aixois de si rare talent, dont le musée conserve quelques œuvres d'un raffinement extrême, d'un néo-classicisme infiniment original, un *Achille mourant*, une levrette, des frises de cire ou de terre cuite sur l'histoire de *Coriolan*, précieux bibelots où il est amusant de retrouver, sous le style Empire, l'esprit de Puget et de Chastel.

Surtout n'oublions pas Forbin, le camarade de toujours, ce curieux Forbin, l'auteur de *Charles Barrimore*, soldat, voyageur, peintre, gentilhomme, chambellan de Pauline Borghèse, et plus que chambellan, « qui tenait dans ses mains puissantes le cœur des princesses », dit Chateaubriand, étrange amalgame de *Childe-Harold* et de Stendhal, une des existences les plus romanesques du siècle et qui finit membre de l'Institut, beau-père d'ambassadeur, administrateur du Louvre sous la Restauration, après avoir été colonel des dragons de l'Empire et, de la main gauche, une espèce de beau-frère d'Empereur.

Il y a de lui au musée une *Prise de Grenade*, arceaux mauresques, incendies, armures, clair de lune, qui est ce qu'on peut rêver de plus « *Abencérrage* ». Je joindrais à Forbin le Lyonnais Revoil, dont l'*Adoubement de Henri II* est une

si drôle de chromo, un aigre coloriage, un bariolage de peruches où une Iris de dames à panaches de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, ressemblent toutes comme des sœurs à la duchesse d'Angoulême. Je me garderais d'omettre le *Bélisaire* de Du Queylard. Je voudrais une exposition de ces premiers romantiques à la mode de 1820, les Casimir Delavigne, les Soumet, les Emile Deschamps de la peinture.

En se promenant dans ces salles, on croit relire le livre charmant de Delécluze, *David et ses élèves*, le plus précieux des témoignages qui nous restent de ce temps étrange. David lui-même n'est présent que par une *Tête de jeune garçon*, une simple étude peinte en une séance, mais où l'on sent la griffe du lion. Trois ou quatre figures des deux Drolling, un portrait de Guérin, deux études de Géricault gagneraient à être rapprochés et à former équipe dans l'atelier commun. Mais un tableau assez mal placé m'a fait pousser en l'apercevant un cri de surprise. Ce n'est qu'une tête de jeune homme, inclinée de profil dans une attitude pensive, un manteau brun sur l'épaule, mais si grande de formes, d'un modelé si noble, d'un si beau ton de poterie qu'on ne peut s'empêcher d'y reconnaître un maître. C'est une étude de Maurice Quay.

Je ne sais rien de ce jeune homme, mort à vingt-quatre ans, hormis l'immense prestige qu'il exerça sur la jeunesse de sa génération. Quand on lit Delécluze et les souvenirs de Charles Nodier, sur celui qu'ils appellent « Maurice », plus de trente ans après sa mort, comme nous disons Raphaël, on ne peut guère douter de l'ascendant unique que cet élève de David prit à l'ombre du maître sur tous ses compagnons.

C'était une sorte d'initiateur qui révélait une forme de l'art qui tenait presque de la religion. Très beau dans la candeur de sa tunique flottante, avec sa barbe de Christ, il allait comme un prêtre entouré de disciples. Et à ces jeunes gens étonnés, contemporains des Muscadins et des Incroyables du Directoire, il parlait de Phidias, de Pérugin et de Jésus.

Il les faisait douter que l'art de leur maître fût assez pur. Une jeune femme d'une rare beauté, pour laquelle il nourrissait un sentiment très chaste, Lucile Franque, était la Béatrice de cette *Vita Nuova*.

Une lumière de spiritualité, comme un halo ossianesque, émanait de ce couple, digne des amours de Novalis. Elle mourut et il la suivit. « Il n'y a plus rien qui mérite une larme sur la terre », dit Nodier. Je comprends aujourd'hui le génie de ce jeune Masaccio.

« Je ne suis qu'une terre vile, soupire l'ambre dans le poème de Saâdi, mais j'ai vécu avec la rose. »

C'est pourquoi je voudrais grouper au musée d'Aix les compagnons de Maurice, comme ces ombres que rassemble le génie de l'amitié.

## LA THÉTIS D'INGRES

Dans cette Eglise des amis, il faudrait naturellement une chapelle à part pour leur maître et leur roi à tous.

Quelques musées de province, Angers, Nantes, Rouen, Toulouse, Montpellier, Besançon, s'enorgueillissent d'un tableau d'Ingres : Aix en possède quatre, tous quatre de la jeunesse du maître, c'est-à-dire chez lui la saison incomparable, et deux de ces tableaux comptent parmi les plus beaux qu'il ait faits.

Trois proviennent de Granet, monuments d'une amitié romaine, nouée sous les bosquets de la Villa Médicis et les cyprès du Palatin : les deux premiers sont des études, de celles dont s'enivrait Degas, ces morceaux où, presque sans saillie, sans nul empâtement (« carte à jouer », disait-il), une matière absolument lisse a le poids de l'agate et le relief du marbre.

Plus beau encore est le troisième morceau, le portrait de Granet. De tous les étonnants portraits de cette époque, les plus merveilleux sont encore ceux de quelques artistes, Bartolini ou Dédeban, où il semble que le peintre se livre avec plus d'abandon qu'ailleurs. Peut-être faut-il mettre le *Granet* encore au-dessus de tous ceux-là. La beauté du modèle, cette jolie tête un peu sauvage, l'imprévu du costume, la vaste cape de pâtre provençal qui étoffe si noblement le corps, la cravate de soie noire, les deux ailes du col évasé qui encadrent le visage de bistre, l'importance des masses, la silhouette familière, l'expression à la fois intime et imposante, tout concourt à faire de ce morceau quelque chose d'unique. Il y a là un luxe d'éléments pittoresques





dont le costume masculin est ordinairement plus avare et que le souci du décorum permet peu dans les portraits de commande. On sent que dans ce portrait d'ami le jeune maître s'est laissé aller en toute liberté.

C'est une des œuvres (on les compte) où il se laisse prendre en flagrant délit de fougue. On voit les traces de la brosse et l'emportement de la touche. Ajoutez enfin le décor et le rôle du paysage. Pour une fois, sans doute sous l'influence de son ami, le grand peintre a donné ici une place à la nature. Les rares paysages qu'il ait faits, comme les deux vues de la Villa Médicis, qui sont à Montauban, sont de la même année que le *Granet* (1807); dans le portrait de *M. Cordier* (1812), au Louvre, le seul des autres portraits d'Ingres qui possède un fond analogue, nous savons que Granet a travaillé au paysage. Et je ne doute guère que les admirables tableaux de la *Chapelle Sixtine* (1814) n'auraient pas existé sans les exemples du peintre aixois : ce sont des Granet peints par Ingres. Féconds échanges de la jeunesse.

Ingres a saisi un jour son ami au passage, le long de ce parapet de la terrasse du Palatin, où tant de peintres sont venus et d'où l'on embrasse la ville divine : il passait, tenant sous le bras cet album « où il avait tout Rome en portefeuille »; sa tête échevelée se détachait ainsi sur la menace d'un ciel d'orage, devant la masse du Capitole et les toits du Vélabre : et derrière la figure du compagnon de ses jeunes années, Ingres peignit avec amour, en gage d'un attachement né en ces lieux sublimes, le visage de la Ville, leur commune maîtresse et le berceau de leur amitié.

Le tableau est sourd, d'unité et de finesse extrême dans des tons taupe et tête de nègre, avec ses accords de noir et de blanc purs environnés d'un peu de rose : personne n'a peint ainsi depuis Titien, et le paysage n'a d'égaux que dans certaines fabriques de Poussin. Il est difficile de donner une idée du bouillonnement de génie qui se fait admirer alors chez le jeune maître de trente ans; c'est pendant ces années

qu'il conçoit tous les thèmes dont il devait vivre jusqu'à la fin de ses longs jours, et qu'il exécuta ses ouvrages capitaux, l'*OEdipe*, le *Romulus*, la *Baigneuse*, l'*Odalisque*.

Mais de tous ces tableaux illustres, le plus original et le plus mémorable est encore celui d'Aix, *Jupiter et Thétis*. L'ouvrage, fort mal traité au Salon de 1811, était resté plus de vingt ans dans l'atelier de l'auteur. En 1835, Granet le fit acheter pour Aix en échange d'un tableau de Gros qu'il demandait pour Versailles. Ingres tenait à sa *Thétis* : il lui coûtait de s'en séparer. C'était l'œuvre de ses entrailles, sa fille bien-aimée, le don des dieux et de la jeunesse. Il savait que ces bonheurs-là n'arrivent pas deux fois.

On a tellement l'habitude de prendre Ingres pour un pompier, pour le Ponsard de la peinture (rôle qu'il eut la faiblesse d'accepter à partir de la cinquantaine, dans la bagarre romantique), que nous avons oublié à quel point il a fait scandale et qu'il a été, lui aussi, pendant plus de vingt ans, la bête noire de l'académisme. Son *OEdipe*, en 1808, avait soulevé un *tolle*. On le trouvait « gothique » ! L'obstiné, loin de désarmer, se prépara à la bataille.

A Rome, où il vivait, venaient d'arriver, fraîchement exhumés d'Egine, les dix-sept archers des frontons du temple, aujourd'hui à Munich, première révélation de l'Attique adolescente. Les marbres mutilés se trouvaient dans l'atelier de Thorwaldsen. Ce renfort décida le jeune homme à l'intransigeance : Athéna elle-même lui apportait le secours d'une Grèce authentique. A la tête de ses critiques, l'insolent prétendait jeter un rocher de l'Olympe. « Je veux, écrit-il à son ami Marcotte, je veux que mon tableau sente d'une lieue l'ambrosie. »

C'était l'époque où, pour s'entraîner au sublime, l'orgueilleux s'abreuvait d'Homère et où l'autodidacte, par des lectures assidues, se retrempeait aux sources de la poésie. Ses carnets, bourrés de projets, subsistent à Montauban. Parmi la centaine de sujets qu'il avait trouvés dans l'*Illiade* (toute

une illustration, sans doute, dans le style des vases grecs, à la manière de Flaxman), on relève celui de *Jupiter et Thétis*. C'est le beau passage du premier chant où la fille de Nérée vient supplier le maître des dieux : « O Zeus notre père, si jamais je t'ai servi entre les Immortels, si tu as eu à te louer de mes paroles et de mes actions, exauce ma prière : fais respecter mon fils, condamné à périr si jeune; épargne-lui du moins les outrages d'Agamemnon. »

Jusqu'alors et longtemps encore, les œuvres du jeune maître se divisent en deux groupes : les œuvres héroïques (*OEdipe, Ossian, Romulus*) et les œuvres élégiaques et voluptueuses (*Vénus, la Dormeuse, l'Odalisque*). La plainte de Thétis permettait de marier les deux thèmes : ce fut peut-être la raison du chef-d'œuvre.

La genèse en est mal connue. Dans les cartons de Montauban, parmi ces milliers de croquis faits en vue d'autres tableaux, on ne signale pour celui-là ni dessin, ni étude préparatoire. Le surprenant poème garde le secret de ses origines. « Mon tableau, dit Ingres à Marcotte, est déjà composé dans ma tête. » Il dut naître, pour une fois, presque facilement, sans accouchement laborieux, comme Minerve jaillit du front de Jupiter.

On ne décrit pas le tableau : la gravure l'a rendu célèbre. Tout le monde a dans la mémoire cette scène plus qu'humaine, ces dimensions gigantesques et vaguement effrayantes, cet aigle farouche, cet Empyrée d'un outre-mer féroce et presque noir, au-dessus de la région des orages et des vapeurs, ce corps éblouissant et demi-nu du fils de Saturne, semblable à une colonne de neige élevant jusqu'au firmament sa tête nuageuse, tandis que la Néréide embrasse ses genoux et se presse à son sein auguste, en levant jusqu'à sa bouche une main suppliante.

L'architecture de ce groupe a quelque chose de monumental : le soubassement du trône, où reposent les pieds du dieu, puis les genoux drapés de pourpre marquant un arrêt,

un étage; enfin l'immense geste immobile des bras, formant entablement, le coude gauche replié sur un coussin de nuées, l'avant-bras droit articulé perpendiculairement et appuyé au sceptre qui fait trembler le monde, composent un mouvement, un escalier de formes aussi noble que le fût dorique d'un élément du Parthénon, auquel vient se suspendre, comme une caresse vivante, le corps sinueux de la déesse, tandis que de l'autre côté retombe la chute du manteau rose.

Ce à quoi on ne s'habitue pas, ce qui demeure, à la dixième fois, aussi neuf que le premier jour, c'est l'effet du tableau lui-même, cet effet de puissance et de bizarrerie, de majesté et de recherche, de simplicité intrépide. Tout est défi dans cette œuvre extraordinaire; tout y est insolite, tout y est fait exprès pour faire grincer les dents : cette couleur provocante, cet ozone, cet éther cruel, cet accord d'indigo et d'or, qui nous transporte d'emblée dans le séjour des Immortels, la disproportion systématique des deux figures, la stature surhumaine du dieu (assis, il mesure près de trois mètres), ces muscles athlétiques, le galbe du torse, ce masque flamboyant d'une sorte de toison noire, cette tête qui roule le songe de l'univers. C'est de l'hyper-antique. Je pense à l'énorme soleil mystérieux, à tête de Zeus, mascarons flamboyants, sculptés sur un disque de marbre aussi large qu'une roue de char, qu'on voit sous le portique de Sainte-Marie *in Cosmedin*, célèbre depuis le moyen âge, dans le langage du peuple, sous le sobriquet de *Bocca di leone* : j'ai toujours eu l'impression qu'Ingres s'est inspiré ici de cette tête colossale.

Nul artiste sans doute ne s'est rapproché davantage de ce qu'on imagine du Zeus d'Olympie, cette œuvre, nous dit Strabon, « qui ajoute quelque chose à la divinité ». (C'est un petit buste de Jupiter, réduction du *Jupiter d'Otricoli*, que tient en main, sur son portrait de 1808, le sculpteur Bartolini. On devine l'écho des entretiens des deux artistes.) Ingres a toujours été travaillé par l'idée de ces œuvres que

nous ne connaissons plus, par ces colosses de Phidias, ces figures d'ivoire et d'or qui dérouteraient si fort nos idées sur l'antique, et où les anciens reconnaissaient leur plus profonde pensée. Déjà on le voit occupé de cette marotte qui, quarante ans plus tard, prendra forme, grâce au duc de Luynes, dans la *Minerve* chrysléphantine de Dampierre.

Mais la merveille, c'est Thétis. De toutes les formes qu'il a créées, jamais le grand inventeur n'en a imaginé une plus obsédante et plus délicieuse. Jamais le démon de l'arabesque, jamais le despotisme de la calligraphie ne l'ont conduit à une ligne plus souple et plus ensorcelante, à une volute plus serpentine, plus flexible et plus expressive. Par une inadvertance, l'artiste modifie la donnée du poème. Le texte dit que Thétis embrasse de la main gauche les genoux de Jupiter, et porte la droite à son visage. C'est l'attitude liturgique. Ingres a pris sur lui d'intervertir le geste. La figure se montre par la droite : le bras levé de ce côté eût masqué le visage. Ce n'est pas la seule liberté que le maître se soit permise.

Cette petite Thétis, cette prière, cet agenouillement, cette approche rampante, cette insinuation qui entre, qui enveloppe, qui épouse les genoux et le corps du Tout-Puissant, comme une onde remplit le contour d'un golfe, ce n'est plus une femme, c'est un signe, une espèce d'hiéroglyphe à forme féminine : ce long flanc, ce tendre cylindre, d'une matière qui n'est pas la chair, encore moins l'ivoire, mais qui a le ton de l'écume, ce corps paradoxal, d'une courbe à la fois si pure et si sensuelle, cette forme tour à tour repliée, allongée, soumise et audacieuse, cette créature impossible et pourtant séduisante (c'est la même ondulation allongée, le même étirement pervers que dans le *Paolo* de 1818, qui a été aussi « posé » par une femme, comme le Raphaël de *Raphaël et la Fornarine*), est-ce là Ingres, ce rempart de la grammaire et de la correction ? Je l'appellerais plutôt le maître des secrètes violences et du dessin passionné,

Pour ne pas interrompre l'unité de cette mélodique figure, il ampute l'épaule droite, lui interdit toute saillie, la rabat sur le plan du profil absolu, aussi impérieusement que le ferait un peintre égyptien. L'encolure et la tête (renversée à angle droit sur la nuque) se placent exactement dans le prolongement de la gorge : et cette tête elle-même, ce profil rigoureusement horizontal, d'où la bouche et le menton tracent une gamme plaintive et doucement descendante, prennent ainsi l'aspect d'un polygone cubiste plutôt que d'une figure humaine, tandis que le col immense, renflé comme une gorge de colombe (« jamais un cou de femme n'est trop long »), devient un goitre délicat, une monstruosité exquise.

Au milieu de ces caprices, de ces stylisations, comme on dit aujourd'hui, l'enchanteur nous ravit par des trouvailles inimitables de grâce et de fraîcheur. Ce qui surprend toujours, ce qui reste à jamais inédit, c'est le vrai. C'est ainsi que ce long bras, cette tige oblique que la déesse élève vers Jupiter, et que termine cette main d'une adorable chinoiserie, fait un geste d'un naturel inouï : elle chatouille le dieu, ou plutôt elle lui presse les coins des lèvres entre deux doigts, comme on fait à un enfant pour le faire sourire. Et avec le même bonheur, la même ingénuité de grand réaliste, qui corrige et anime ces préoccupations abstraites, le peintre a inventé ce flot de draperies, cette robe innombrable d'où sort à demi la déesse, ce manteau aux mille plis pressés comme les courtes vagues de l'Égée, de couleur exactement glauque, comme l'algue et l'huître, sur lequel glisse la tunique, semblable à la frange mousseuse qui crête le flot, si bien que la Néréide, agenouillée au-dessus des nuages, sur les marches de l'Olympe, y traîne toute la mer et évoque ces visions des mythes naturalistes où les divinités sont des formes du paysage et des forces cosmiques, les images de la vie du ciel et de l'Océan.

Composition inégalée, la plus personnelle de l'auteur,

expression géniale entre toutes des particularités de son langage plastique : hiératique et familière, solennelle et pourtant vivante, le plus moderne de tous ses ouvrages, le type même du surréalisme, si le surréalisme avait fait autre chose que des discours, et en même temps la seule peinture qu'on puisse rapprocher de l'antique, c'est-à-dire d'un art où la forme a le pouvoir de créer des dieux.

Jamais le peintre d'Homère ne fut plus vraiment homérique. Ce jour-là il a fait son œuvre la plus abrupte et en même temps la plus classique. Il ne devait plus à l'avenir remonter sur ce sommet, retrouver un pareil sens de la grandeur et du mystère. C'est peut-être que ce jour-là, pour l'élever au-dessus de lui-même, il avait en lui la présence invisible de l'âme de « Maurice ».

## PEINTRES PROVENÇAUX

Après la *Thétis* d'Ingres, il vaut mieux ne plus rien nommer. Un portrait de *Louise Colet*, cette muse oubliée, par l'élève du baron Gérard, Adèle Grasset; un bon tableau de Bonnegrâce, la *Femme du pêcheur* (1836), dans le genre sentimental, mais d'une jolie peinture, ne sont plus que de l'ordre des curiosités agréables.

Le reste des salles modernes (envois de l'Etat) ne vaut rien. Il faut absolument supprimer quarante toiles, mentions honorables, prix de Rome, Hors-Concours, machines vulgaires qui déshonorent un musée. Le niveau se relève dans une petite salle contemporaine : plusieurs toiles estimables de jeunes « as », Charles Guérin, Flandrin, Picart-Ledoux, Hugues de Beaumont. Est-ce bien leur place?

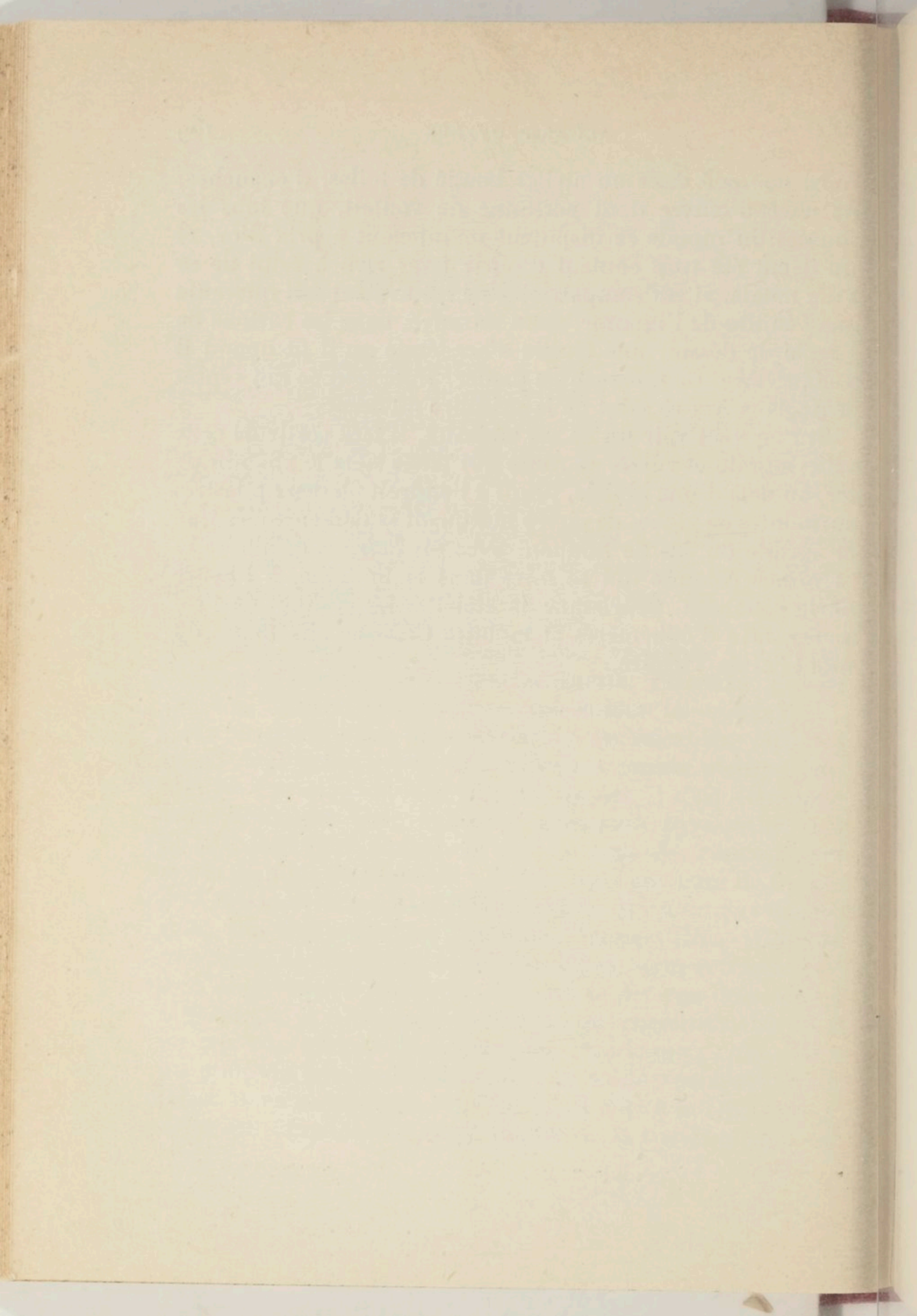
En revanche, une fois écartés les indésirables, on aura gagné deux belles salles, où le visiteur trouvera plaisir à étudier les Provençaux. A la suite de Granet, il s'est développé toute une petite école, composée surtout de paysagistes, qui ne se confondent nullement avec le reste des romantiques et des peintres de Barbizon : de très bons paysages de Grézy, de Loubon et de cet admirable Guigou, qui n'est pas encore mis à son vrai rang dans l'opinion. Deux ou trois excellents morceaux de Monticelli. Je n'insiste pas; nous retrouverons tout ce groupe à Marseille. Je note seulement deux petits maîtres que je n'ai pas eu l'occasion de rencontrer ailleurs : un très bon tableau de Veyrier, un *Intérieur de cour*, dans un goût un peu hollandais, et une scène romanesque de Gaud, dans un paysage roux, avec un effet à la Decamps.

Pas un Cézanne. Le vieux maître de la rue Boulegon est



mort en 1906 dans un atelier bondé de toiles, d'ébauches, de chefs-d'œuvre dont personne ne voulait, que tous les musées du monde se disputent maintenant à prix d'or, et qu'il eût été trop content d'offrir pour rien à celui de sa ville natale, si ses compatriotes ne lui avaient fait quarante ans l'injure de l'ignorer. On a retrouvé, dans les cartons de l'école de dessin, une feuille d'académie qu'il fit quand il y était élève. Ce morceau de papier, voilà tout ce qui représente dans Aix ce saint de la peinture moderne.

Si l'on veut voir un de ses tableaux, il faut sortir de cette ville ingrate et suivre la route qui passe sous le chemin de fer, au-delà d'une pinède, jusqu'à l'endroit où deux pilastres surmontés de globes de pierre indiquent sa demeure élégante et agreste du Jas de Bouffan, avec ses *Saisons* délabrées et sa mince colonne qui se mire dans la fontaine, à l'heure où le couchant, fleurissant de violettes les collines de Provence, lave d'éphémères et mobiles Cézanne aux flancs du mont Sainte-Victoire.



MARSEILLE



Créé par le décret de l'an X, avec les débris sauvés de la Révolution par le docteur Achard, le musée de Marseille s'abrita d'abord dans l'ancien couvent des Bernardines. Les vieux cloîtres servirent souvent de dépôt à ce genre d'osuaire. Le préfet, Charles Delacroix, seconda les vues du médecin marseillais. Il résolut de fonder un Centre comprenant le Musée, l'École des Beaux-Arts, la Bibliothèque, le Conservatoire, le Jardin des Plantes et le Musée d'histoire naturelle. C'était un redoutable centralisateur que l'ex-Conventionnel. Tandis qu'il centralisait ainsi à tour de bras, son fils Eugène, âgé de quatre ans, pensa se noyer dans le port, ce qui eût été dommage pour la peinture. Ce père honoraire n'était même pas bon à garder les enfants.

Sous le Second Empire, l'espèce de chaos laissé par le jacobin commença de paraître indigeste. Il fallut passer au second jour de la Création. La ville acheta, au haut des allées du Prado, le château Borély, une des plus nobles villas de la côte provençale, un décor de Claude Lorrain, un palais de Cléopâtre au bord de la mer divine. C'est là que furent transportées les antiquités de la ville, ses collections égyptiennes, l'incomparable amphore crétoise à décor de poulpes, peut-être la plus belle pièce que nous aient léguée la poterie des peuples égéens et l'antique poésie des races de la mer. Là se trouvent encore les trop rares épaves de cette illustre aînée des Gaules, rivale de Carthage, sa fameuse inscription des prêtresses de Baal et les énigmatiques figures de Roquepertuse, des sarcophages de Saint-Victor et la tombe pathétique et carolingienne de l'abbé Isarn, d'une telle gravité macabre de *De profundis*.

## LES PEINTURES DE PUVIS

Cependant, la conquête d'Alger venait donner à Marseille un rôle qu'elle n'avait pas encore, la dignité d'une métropole : la ville devenait le visage que la France tourne vers son Empire. Elle se couvre de monuments : sa belle cathédrale orientale, la silhouette protectrice de Notre-Dame de la Garde, bénissant le port et les voyages; au nord, sur le bord du plateau de Longchamp, qui domine l'immense cuve de Marseille, on construisait le Château d'eau.

Monument un peu théâtral, à la mode du second des Napoléons, mais peut-être, avec l'Opéra, le plus éclatant qu'ait élevé le faste de cette époque. Adossés à la colline et couronnés d'un grand portique en hémicycle qui détache sa double colonnade sur le ciel, ce sont les courbes élargies, les rampes, les escaliers du Fer à cheval de Fontainebleau qui embrassent les deux étages de bassins, où les eaux bruisantes, parmi des groupes de taureaux, se précipitent de vasque en vasque, de cascade en cascade, du haut de la montagne de cristal : fête des eaux amenées des collines voisines, cadeau de fraîcheur et de vie, le plus agréable des présents de la terre au voyageur et au marin qui arrive de la plaine salée.

C'est alors qu'il fut décidé d'agrandir le motif central et d'y ajouter deux ailes, destinées à contenir le reste des collections provisoirement déposées chez les ci-devant Bernardines. Une des ailes fut affectée à l'histoire naturelle, la seconde aux œuvres d'art. L'architecte Henry Espérandieu, élève de Vaudoyer, fut chargé du programme. Il fit les pavillons symétriques dont les masses romaines flanquent à

droite et à gauche la colonnade du Château d'eau; l'ensemble du Palais de Longchamp avec sa galerie aérée, sa claire-voie, ses eaux bondissantes, encadrées des blocs des musées, forme au-dessus de la ville une sorte de Parnasse ostentatoire, où ne manque pourtant pas une musique d'Hippocrène. L'hiver, les Marseillais, étagés sur les marches, à l'abri du mistral, viennent faire le lézard au soleil, comme la canaille romaine, dans les sanguines d'Hubert Robert, sur les degrés du Capitole.

Le musée comprend deux étages, reliés par un escalier d'allure monumentale. Ce morceau décoratif appelait la décoration. Il y avait alors un maître fort en vue, un élève de Chassériau, qui avait l'ambition de renouveler, dans la France moderne, la gloire civique des grandes fresques à l'italienne; il s'était fait connaître en 1859 par un *Retour de chasse* assez fier, envoi de l'état au musée de Marseille, et surtout par de belles peintures dans le vestibule du musée de Picardie. Ce Lyonnais de quarante-cinq ans, sévère, noble, indépendant, commençait à faire figure entre les purs mondains tels que Cabanel et Baudry, et les naturalistes de l'école de Courbet. C'est à lui que la ville de Marseille, pour la somme de dix mille francs, confia les peintures de son escalier.

Pendant une trentaine d'années, à partir de cette époque, Puvis de Chavannes occupa dans la peinture contemporaine une situation privilégiée. Déjà il préludait sous le Second Empire au rôle qu'il devait occuper constamment sous la République, celui d'un délégué au Beau, d'un fonctionnaire de l'Idéal. Chaque fois qu'il se présentait une occasion de parler au nom de l'esprit, de décorer un lieu public, une entrée de musée, un temple comme le Panthéon, un sanctuaire comme la grande *aula* de la Sorbonne, il officiait.

Son dédain de l'anecdote, son goût de la sérénité, son aversion pour les vanités du drame et du trompe-l'œil, son style dépouillé de tout attrait sensuel, produisaient une

sensation de pureté. On aimait jusqu'à ses gaucheries, jusqu'à une certaine indigence : le public lui en savait gré comme d'une vertu. Puvis fut pendant un demi-siècle le peintre des universitaires et de cette espèce de clergé stoïque ou janséniste, qu'effarouchait l'impressionnisme, et qui allait entreprendre, après les malheurs de la guerre, notre *Réforme intellectuelle et morale*.

Je ne suis pas sûr que l'avenir maintiendra toute la position dont a joui de son vivant ce maître de haute réputation. Les bonnes intentions ne font pas toujours la bonne peinture. Ce qu'il y a de mieux sans doute dans l'art de Puvis, c'est l'atmosphère et le paysage : les marécages de la Somme, la fuite de la Seine aperçue des hauteurs de Sainte-Catherine dans le tableau de Rouen, les bois où s'agenouille, dans la peinture du Panthéon, la petite sainte de Nanterre ou enfin, dans la grande frise de la Sorbonne, ces vagues muses qui flottent sur la prairie, comme des religieuses dans le vallon de Port-Royal.

Dans ce tableau du pays, les compositions de Marseille ont une grande importance. C'est là que, pour la première fois, l'inspiration se précisa, les idées se localisèrent. Nulle trace de cela encore dans les premières peintures d'Amiens, *la Paix, la Guerre, le Travail, le Repos* : ces quatre sujets pourraient se passer n'importe où.

On se rappelle la page d'Eckermann sur le barde ambulancier. Cet homme gagnait sa vie en improvisant des vers sur un sujet donné. Goethe avait choisi *le Retour*, et quand le rhapsode eut fini : « D'où êtes-vous ? » lui dit Goethe. « De Hambourg », répond l'autre. « Eh ! que ne traitiez-vous le retour à Hambourg ? »

C'est l'art poétique de Virgile et de Dante, dont les livres ne sont guère que des itinéraires, des guides de l'Italie, des répertoires de ses légendes et de ses paysages. Puvis eut à Marseille cette illumination : ici, au bord de la mer bleue, il découvrit la France. Son tour d'esprit logique et générali-



sateur, d'invention plastique assez pauvre, qui ne lui permettait pas d'intéresser vivement par la création des corps, trouva un support dans le cadre : ce fut là le soutien de ses figures un peu débiles. « Des personnages abstraits dans des paysages vivants », me disait un jour Forain, en définissant la formule de cet art spécial. C'est à Marseille que l'artiste s'en avisa.

Non que son diptyque de *Marseille, colonie grecque* et *Marseille, porte de l'Orient*, soit une œuvre bien séduisante : franchement, ce n'est pas au-dessus d'un Feuerbach ; les acteurs sont des figurants ; le navire (dans *Porte de l'Orient*) est un praticable de carton, aussi conventionnel que le pont imperturbable du vaisseau au premier acte de *Tristan*. A peine si une ou deux silhouettes, prises à des miniatures persanes, retiennent quelque chose de la grâce exotique qui se fait aimer chez Chassériau.

Mais les paysages sont admirables : ici, l'idéologue sort des lieux communs, il rencontre, comme une vivante, la terre, la couleur des eaux et des nuages, semblables à des yeux et à une chevelure, le dessin de cette côte précieuse et sculptée comme un marbre ; il devine ces expressions spirituelles et géologiques, résultant du climat, des vallées et des fleuves, qui ont imposé à la patrie sa forme et son génie. Par cette noble ouverture, au seuil du pays et de son œuvre, comme un voyageur qui rentre chez lui, il inaugure son tableau de la France.

## LE MUSÉE DE L'AN X

En général, les musées de France résultent d'une pensée du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est une idée philosophique. Une philosophie des Lumières, réalisée par Bonaparte.

Dans la prodigieuse loterie du butin des armées du Nord et d'Italie, et du produit de la conscription des biens nationaux, Marseille touchait quarante toiles, qui venaient s'ajouter à un chiffre double de tableaux récupérés sur place dans les maisons des nobles et du clergé. C'est ainsi que l'on voit au palais de Longchamp le plus raphaëlesque de tous les Pérugin, trois Rubens, un Crayer, un Jordaëns de la galerie du Roi, enfin quelques Espagnols bitumineux et pathétiques, comme la Provence dut en regorger après les guerres d'Espagne.

De l'Ecole française, deux Champaigne, dans une délicate harmonie bleue et grise, très proche de Le Sueur, une belle *Pastorale*, écho d'un chant de jeunesse de Poussin, et puis la *Peste de Marseille* de Jean-François de Troy, un de ces morceaux vigoureux qui ont fait du bruit en leur temps et annoncent de loin les *Pestiférés de Jaffa* et le *Radeau de la Méduse*.

Quantité de portraits : deux Mignard, dont un séduisant ovale de *La Vallière*, un Nattier brillant et absurde, un honnête Tocqué, sans parler de l'inévitable Rigaud et de l'indispensable Largillière. Cependant règnent dans les frises, à des hauteurs désespérantes, deux douzaines de grandes toiles à peu près invisibles, punies d'un crime inexplicable, des processions, des temples, des vestales, des tragédies qui expient là-haut le tort de n'être pas au

goût du jour. C'est la faute de l'architecte qui a voulu ces salles trop grandes, genre Louvre, où la lumière vient de trop haut et tombe à pic sans éclairer. Le conservateur actuel, M. A. Gibert, a conçu un nouveau programme d'éclairage. Ah! qu'il se hâte donc de mettre la vie dans ce mausolée!

Pour en finir tout de suite avec cette partie du musée, je note un joli Vincent (portrait du comédien Dazincourt) et deux toiles mémorables de Gros et de Girodet, les portraits davidiens du Doge gênois Favrega et de sa dogaresse. Monuments de ce fameux siège de 1799, si célèbre par sa famine et par le nom de Masséna! De Gros encore, un *Philoctète* sourd et désespéré, un des derniers tableaux du maître, son cri de détresse avant le suicide; puis, presque le néant.

Rien de l'école de 1830. Comme la France est peu romantique! Un très beau Millet, la *Becquée*, et un magnifique Courbet, un *Cerf aux abois*, une agonie dans une fin de jour, barrant de ses grands bois tragiques le crépuscule, c'est tout ou presque tout pour la peinture moderne. Mieux vaut ne rien dire de la *Judith* d'Henri Regnault, cette gitane affreusement canaille, qui ne mérite pas de s'appeler *Carmen*, en jupon jaune, d'un ton offensant et commun, non plus que du *Rêve* de Chaplin : ce qui reste de Greuze une fois ôtée la bonne peinture, c'est-à-dire le reste de rien.

## LE CAS PUGET

Cela dit sur le « Musée de maîtres », consulaire et dictatorial, il reste le musée proprement marseillais, qui n'était possible qu'ici, incomplet encore, sans doute, mais irremplaçable et charmant.

C'est l'ancien conservateur, le regretté Philippe Auquier, qui en a pris l'initiative à la fin du siècle dernier, dans le fécond mouvement de ferveur régionaliste dont Barrès a donné le signal, et qui a laissé en Provence des monuments tels que le *Museo Arlaten* et le *Trésor du Félibrige*. Le trésor artistique n'était pas moins digne de piété. Quelle province française peut se vanter d'un autre Puget ?

A Marseille, en effet, ce grand homme est le chef du chœur. Tout part de lui et relève de lui. Auquier se fit l'homme de Puget. Aidé des libéralités de son ami Emile Ricard, le frère du peintre, qui a légué depuis au musée de Longchamp sa collection de dessins du maître, il constitua peu à peu un ensemble vraiment royal : cinq marbres originaux, le *Faune* et sa maquette, les moulages de Toulon, de Gênes et du Louvre, cent dessins de navires, vingt tableaux, des esquisses, comme la sauvage *Education d'Achille*, des figures de ses élèves, Antoine Duparc, Christophe Veyrier, composent un spectacle que pourraient jalouser les plus orgueilleux musées du monde. Il n'y manque que la *Peste de Saint Charles* et trois ou quatre *Vierges* conservées, on ne sait pourquoi, au musée du Vieux-Marseille. Elles seraient mille fois mieux au palais des Beaux-Arts. Le local est superbe, le contenant digne du contenu. Inondé de lumière par de larges baies au Midi, on croit entrer dans

un vaste atelier de sculpteur, peuplé de grandes figures dramatiques et gigantesques, au bruit des eaux furieuses que mugissent au dehors les taureaux de Camargue, et dont le tonnerre liquide, pareil à la voix des montagnes, accompagne ces formes passionnées.

Le génie est toujours gratuit. On perd son temps à l'expliquer. Que le plus grand sculpteur français du xvii<sup>e</sup> siècle soit sorti de cette ville d'affaires qu'est Marseille, sans tradition et sans école, c'est ce qui montre le *fait du prince*, l'acte personnel du Créateur. Comme l'enfant du meunier de Leyde, on ne voit pas ce que le fils des maçons de Séon a pu apprendre chez le charpentier de l'Estaque où il gagnait sa vie, et lorsqu'à vingt ans on le trouve à Florence, il paraît presque tout formé.

C'est dans ces quatre ou cinq années passées à Rome ou en Toscane, chez l'illustre Pierre de Cortone, dans le voisinage de l'immortel Bernin, puis suspendu aux voûtes et aux stucs du Pitti, c'est dans cette triomphante Italie d'Urban VIII, celle du nouveau Saint-Pierre, de la place Navone, des façades du Corso et du palais Barberini, pleine du prestige des Rubens, des Guide, des Guerchin, des Carache et des Dominiquin, que le jeune homme acquit pour jamais le tour de son langage et la forme de ses idées.

C'est dans ce milieu de princes romains que se comprend le maître provençal. Il ne fut jamais à l'aise que là, ou encore dans cette Gênes, alors dans toute sa gloire, dont il fut le maître favori. Ses colossales figures de Sainte-Marie de Carignan, sa *Vierge de l'Oratoire* à Saint-Philippe de Néri (les moulages sont à Marseille) sont bien de ces créations *da stupire*, comme on les aimait alors en Italie, de ces ouvrages qui provoquent d'abord l'étonnement par la virtuosité du ciseau, le luxe et l'inédit du mouvement et des attitudes. Lui-même, architecte, sculpteur, peintre, décorateur, constructeur de galères, ingénieur, mélange de Léonard et de Vauban, était bien un de ces prodiges d'acti-

tivité universelle, de ces hommes de fougue et de *terribilité* (« le marbre tremble devant moi ») qu'on se figure, au milieu de tant de travaux divers, comme des démiurges doués de plusieurs bras.

Dès lors on s'explique clairement l'histoire de ce grand homme, c'est-à-dire son étrange guignon. Ce drame fait délirer Michelet. Je viens de relire les deux volumes de son *Louis XIV*, ce chant de Maldoror, plein des imprécations des mères, des plaintes de l'exil, du gémissement des forçats, des révoltes de la conscience opprimée : la France piétinée comme une Pologne, le siècle entier vu sous le jour des dragonnades et des Cévennes ! Dans cette bizarre Apocalypse, le sculpteur tient le rôle d'un justicier : ce n'est plus Puget, c'est Tacite, c'est le poète des *Châtiments*. Il devient une espèce d'Alceste républicain, chargé des vengeances de l'histoire, plein des sanglots du bagne et du psaume des saints rebelles du Désert.

La vérité est que Puget, comme toute la France de son temps, n'a qu'une passion, la gloire du Roi. Il passe sa vie à proposer des embellissements pour Versailles. Il brûle de se faire embaucher dans cette entreprise d'apothéose, au prodigieux décor de la majesté française. Ah ! s'il avait eu carte blanche ! Du moins voulut-il à Marseille faire voir ce qu'il savait faire : c'était le moment où par toute la France se dressaient les Places royales, la place des Victoires ou celle des Conquêtes, la place Bellecour à Lyon, les places de Rennes et de Bordeaux, le Peyrou de Montpellier, images de l'ordre français, autour d'une statue du héros, âme et créateur de cette grandeur.

Il ne tint qu'à Marseille d'avoir une de ces places, toute du dessin de Puget, qui aurait servi d'avant-scène à une ville nouvelle, comme la future place élevée par Pombal en façade sur l'estuaire du Tage, si ce projet grandiose n'avait épouvanté la lésinerie des échevins : c'est de ce projet rogné, réduit par tous les bouts, qu'il a fini par ne subsister que le

pavillon de l'Hôtel de ville, amputé de ses ailes, comprimé comme un géant captif dans une cage trop étroite dont, rien qu'en respirant, il ferait craquer les barreaux.

Songez enfin que l'artiste, ennemi du portrait, n'a daigné en faire qu'un seul, et que c'est le portrait du Roi. Conservé, comme celui d'une maîtresse adorée, dans son atelier de Fongate, ce médaillon (aujourd'hui au musée de Longchamp) est de beaucoup le plus beau de tous les portraits de Louis XIV, avec le buste de Bernin : ce n'est plus, comme celui-ci, le Roi rayonnant de vingt ans, le jeune soleil des fêtes de Fontainebleau et de Chambord, le dieu de La Vallière, mais l'homme de cinquante, déjà momifié dans son rôle, avec le faux toupet, le flot pyramidal de sa vaste crinière, le bouillonnement du jabot et, sortant de tout ce prestigieux plumage, la brusque arête du profil, l'auguste retraite du front que prolonge et compense le bec dominant, l'angle surprenant que dessine, au-dessus de la bouche de fer, cet os autoritaire, intimidant d'empire, de superbe et de hauteur. L'expression du royal oiseau, fantastique comme Osiris, a la force de certains Daumier, et en même temps, à cause de sa blancheur d'hostie, une allure de Saint-Sacrement.

L'étourdissant bas-relief équestre, qui montre le nouveau Constantin dans le costume à la romaine des tragédies de Racine, a de même une immense valeur de document, comme étant la seule épave du naufrage de la place Royale, et l'unique figure de ce genre échappée aux vandales de la Révolution. Et enfin le brillant écusson des armes du Roi, pareil à tant de cartouches qui surplombent les portes des palais de Rome, est l'Envoi de ce « Chant royal », la dernière strophe de ces vêpres sculptées du Roi-Soleil.

D'où vient donc que Puget ne sut jamais plaire à Versailles et que le grand monarque se passa du premier sculpteur de son royaume? On dit que cela tient à la rancune de Colbert, lequel n'aurait pas pardonné à l'artiste de lui avoir

préféré Fouquet. Il lui aurait fait payer cher, en le brimant toute sa vie, ce pas de clerc de ses débuts. C'est oublier que Colbert n'a guère fait qu'enrôler pour le Roi l'équipe de Vaux : Le Brun, Le Vau, Le Nôtre. Il est probable que, dans l'esprit du puissant organisateur, le Provençal chargé des arsenaux de Toulon, spécialiste des constructions navales, occupait un poste de confiance qui était le contraire d'un pis-aller : le grand ministre savait utiliser son monde. L'habile ouvrier, ingénieur des galères du Roi, inventeur de ces formes de brigantines et de frégates, de ces rapides tartanes filant comme des insectes sur leurs peignes de rames, ou de ces gros donjons de ligne et de bataille, avec leurs triples châteaux de poupe et les Renommées de leurs mâts de foc, cétacés aux lourdes carapaces, pareils à de féériques citrouilles ou pompeux comme des carrosses, n'était pas un homme en pénitence : cette flotte avait l'honneur de promener sur les eaux le pavillon du Roi et de faire respecter au loin la France victorieuse.

...Et pourquoi, soit dit en passant, puisque le Louvre n'en sait que faire, ne pas transporter à Marseille cette collection unique, ce *Cimetière marin*, que l'Angleterre même nous envie, le Musée de Marine?...

Mais peut-être y a-t-il une raison plus profonde du malentendu qui écarta le grand artiste. Puget appartenait à cette génération qui avait eu trente ans en 1650, la promotion de la Fronde : elle demeura toujours suspecte. On se méfiait de gens si portés à l'indiscipline. Nul doute qu'il ne fût un autre homme que les Coysevox, les Desjardins, les Girardon et les Marsy qui firent les délices des bosquets et des bassins, des parterres et des miroirs de la « Cité des eaux » : mais était-il capable de se laisser encadrer ? En fait, il se passa pour lui ce qui s'était passé pour Bernin : on lui fit un pont d'or, on le combla d'hommages, mais on l'éconduisit et on lui préféra Perrault. Qu'y avons-nous perdu ? Après tout, Versailles resté comme une image radieuse de



la beauté française. Il ne faut qu'un peu de tact pour sentir que Puget y détonne et que ce Méridional n'était pas du pays.

Le voyage qu'il y fit pour se présenter à Louis XIV est un vrai fabliau, un conte de Daudet : il y arrive tout feu, tout flamme, avec sa faconde rustique et sa noblesse de paysan, éperdu d'amour pour le Roi, mais se sachant grand, lui aussi, par la grâce de Dieu, prêt à traiter familièrement de puissance à puissance. Il est magnifique, ce septuagénaire, sec et droit comme un vieux cyprès, tout bouillonnant d'idées grandioses. Il en a gros sur le cœur, après ses déboires de Marseille; mais à présent il parle au maître et on va voir ce qu'est Puget appuyé par le Roi, consacré, reconnu par la justice du souverain et sa toute-puissance. Quelle revanche! Quelle confusion pour les gens de là-bas! Et il va, il développe devant Louis sa chimère : ah! les belles choses qu'ils vont faire, à eux deux! Il bouleverse Versailles, bouscule ces terrasses trop sages. Il faut, palsambleu! des pensées à la mesure du premier Monarque de l'univers : par exemple, en face du château, au beau milieu de la perspective, un colosse de Rhodes, une gigantesque statue d'or qui, les pieds écartés, enjamberait le grand canal et brandirait en main un phare pour la nuit. Le Roi, quand il promènerait les dames dans ses gondoles, passerait sous cette arche et l'on en dirait des nouvelles!

Et puis, sur la façade, du côté de la Cour de marbre, au lieu de ce méchant soleil de Mansart, qui ressemble à une enseigne d'auberge ou au cadran solaire d'un petit gentilhomme, que dites-vous, Sire, que dirait Votre Majesté d'un groupe un peu plus animé, d'un tableau héroïque en marbre, comme celui de la loggia du Saint-Père? Et il propose, le malheureux! sans y entendre malice et sans se douter de l'injure, il propose son groupe d'*Alexandre et Diogène*. Il perd sa cause en la plaidant. Le Roi laisse dire le bonhomme et le congédie avec de bonnes paroles.

« Allez, monsieur Puget, continuez à me faire de belles choses comme vous savez en faire. » Le candide vieillard se retire persuadé d'avoir ville gagnée. Il est perdu.

Scène charmante : c'est Valmajour chez Louis XIV. Que parler ici de cabale? Point d'accord entre le Marseillais et la cadence de Versailles. Son *Milon de Crotone*, quand on l'y installa, fit scandale. Cette torsion, cette frénésie, cette torture d'homme pris au piège et qui hurle à la mort, mordu en croupe par un lion, alarmèrent : ce rugissement de géhenne jurait trop avec les calmes allégories et les mythologies aimables qui l'entouraient. On le jugea trivial. Seule la Reine eut pitié. « Oh! le pauvre homme! » s'écria-t-elle. Cette Espagnole, remarque M. Marcel Brion, le dernier biographe de Puget, devant ce mélodrame, était au diapason et se retrouvait en pays de connaissance.

En un mot, ce Marseillais, dans une France classique, représente l'esprit baroque. C'est le doge de Gênes dans Versailles. Voilà le secret de la brouille. La France, dans l'Europe du xvii<sup>e</sup> siècle, est la résistance, l'obstacle au puissant mouvement d'instinct qui déborde dans tous les arts, à cette vague de fond de la sensibilité qui déferle partout et qui part des mystiques pour s'achever dans la musique.

On est embarrassé de définir le baroque, qui échappe justement à la définition, parce qu'il admet tout, qu'il est fait d'un mélange orgiaque, organique et physiologique, spirituel et animal, qui ne s'adresse pas au goût, le défie au besoin, pour procurer l'ivresse. Cet art complexe, trouble, expressif, qui a communiqué jusqu'à l'architecture son émoi, est celui qui a régné alors de Palerme à Salamanque, d'Anvers à Cracovie. La France seule fait obstruction. On se figure mal chez nous cette position de notre art classique, qui est un îlot de pensée claire, dans un océan de passion, et cette singularité de nos chefs-d'œuvre si raisonnables, et en réalité si difficiles pour l'étranger.

Or Puget, par toutes ses attaches, appartient au baroque : il y plonge comme ses atlantes de Toulon, algues, coquillages jusqu'à mi-corps. Rien de moins classique que sa pensée : sa peinture, fille de Cortone et déjà sœur de Fragonard; ses dessins, comme celui du prodigieux *Centaure*, le galop arrêté, le brusque trapèze du quadrupède buté sur les boulets, au bord du précipice, — une arabesque qui fait songer à Daumier et à Guys; ses bas-reliefs, qu'il défonce pour y faire entrer le clair-obscur, la profondeur, le pittoresque et tout le tremblement; ses grandes figures enfin, si frappantes par la pantomime et la gesticulation, par l'oscillation des surfaces et la sinuosité des axes, par les *contrapposti* de mouvements et de volumes, les contrastes de jour et d'ombre et enfin par tout le diable au corps et tout le « démoniaque ». On voit combien tout cela est loin de l'équilibre français.

Je me demande même si le climat provençal n'a pas toujours été, en dépit de Phocée, imprégné de baroque : je songe aux lions- consoles de Saint-Gilles et de Saint-Trophime, cette faune de Mésopotamie, et surtout à la tombe d'Isarn, ce cadavre mitré et crossé, écrasé sous la dalle dans la cuve où il se défait en exhalant son sépulcral *Omnia vanitas...*

Et alors on s'explique le refus de Versailles et la désolation finale du pauvre homme, qui ne comprenait pas, et qui vous serre le cœur, sur son portrait du Louvre, où il vous suit de ce long regard d'humilité et de reproche.

## LES PEINTRES PROVENÇAUX

Tout, à Marseille, date de Puget. Ce grand homme, dans tout le Midi, sonne la diane, libère une foule de vocations qui s'ignoraient. Ce pays un peu endormi, en dehors de ses deux capitales, les villes d'Aix et d'Avignon, d'ailleurs plus riches d'artistes étrangers que de talents originaux, prend confiance et se réveille : l'Arlésien Jean de Dieu, auteur de gracieux bas-reliefs à Chartres et à Versailles, le délicat Vassé qui a tant travaillé à Paris et à Sans-Souci, et qui était de Digne, ou cet Antoine, de Carpentras, auteur de la jolie fontaine des Grâces à Montpellier, montrent le rayonnement de Puget, non moins que les ouvrages des Mathias, des Baptiste, des Chastel, des Bernus, répandus dans toute la Provence.

Je néglige à regret Foucou, ce petit Clodion de Riez, qui a au musée de Longchamp deux Bacchantes si voluptueuses, et ce Normand de Chardigny, que nous avons rencontré à Aix, mais qui n'a rien fait de si exquis que ses ouvrages de Marseille, surtout ce ravissant bas-relief de la *Cueillette des Olives*, où l'on a la surprise de rencontrer sous son ciseau, soixante ans à l'avance, un thème de *Mireille* et le couple de Mistral. Nous retrouverons à Toulon le blessé d'Aboukir, le spirituel Joseph Hubac. Et je laisse à Marie Gasquet, l'auteur d'*Une enfance provençale*, la joie de vous parler des bonshommes, des crèches, le peuple des Noëls, la paroisse catholique, pastorale et lilliputienne des *santons*.

C'est un fait curieux que cette animation des provinces à partir des dernières années du xvii<sup>e</sup> siècle. Marseille, enri-

chie par la soie, le savon, les parfums, le café, les épices, s'entoure de bastides, de villas élégantes et commence à disputer à Aix le premier rang. Les églises, les couvents se rajeunissent de peintures et rencontrent à point nommé toute une bande d'artistes, les Parrocel, qui sont une tribu, un frère Imbert, un Michel Serre, pour ramasser la palette que l'auteur de *Milon* a de bonne heure lâchée pour le ciseau.

Ce sont des *fa presto* diserts, souvent assez habiles, mais un peu trop pressés et trop expéditifs. Michel Serre se faisait admirer, dit-on, en jouant d'une main aux dames, tout en peignant de l'autre. Cela se sent. Mais ce négligé, cette aisance, cette facilité dans l'improvisation, joignez-y des idées, du feu, une sensibilité très vive, la grâce, la poésie, et je ne sais quelle ardeur et l'instantanéité de l'exécution, la fougue du Provençal et une merveilleuse virtuosité de touche, enfin tout le génie du Midi et tous les dons du peintre, alors vous avez Fragonard.

De Fragonard, Marseille ne possède qu'un tableau, qui est précisément une *Allégorie de Marseille* : on voudrait bien savoir à quelle occasion il l'a fait, quel homme de goût le lui commanda. Pas un de ses biographes n'en parle. La toile fut achetée cinq cents francs en 1857 à un M. Landry. Tableau de jeunesse, dans la même gamme argentée que l'esquisse du *Corésus* d'Angers, plein de roses pâles, de nacres, d'irisations qui rendent spirituellement l'opale de l'atmosphère marine. De grandes architectures, un phare, un quai où aborde une proue escortée de l'écume et des jeux des sirènes, et où Cérès apporte l'abondance; un ciel agité et joyeux, plein de vent, de choses envolées, de vapeurs qui s'incarnent et flottent, se débandent en Mercurès, en Iris; à gauche, le chœur terrestre, le groupe de figurants qui, dans les scènes de miracles, représentent la foule et servent à la fois de comparses et de repoussoir, meublent pittoresquement le tableau et fournissent une

base réelle et un point d'appui au lyrisme : au centre, la ville éclatante, demi-nue, Amphitrite de sel et de soleil, trônant comme une reine et appuyée au gouvernail, auprès d'un beau Génie ailé prêt à exécuter ses ordres : tout cela effleuré à peine, fait d'indications rapides, dans un prisme d'allusions brillantes et dans une langue de cristal qui est celle même de la poésie. Nulle part le divin Frago, si peu enclin aux grandes machines, ne s'est montré autant qu'ici le rival de Tiepolo.

Mais auprès de ces gaillards un peu évaporés, qui représentent le côté extérieur de l'âme provençale, voici d'autres tableaux d'aspect tout différent, absolument inattendus. Ils sont quatre surtout, quatre figures à mi-corps, un vieux et une vieille, une *Laitière*, une *Tricoteuse*, isolés dans leurs cadres, sans décor, sans mouvement, sans pose, dans ce parfait oubli de soi et cette ignorance du spectateur qui avertit soudain et commande le silence. L'exécution est gauche, la peinture monochrome, dans une matière épaisse d'une tonalité grisâtre, où dominant les blancs et les ocres et qui, à mesure qu'on regarde, se découvre plus riche en nuances.

Deux des toiles ont souffert et ont perdu leur fleur. Les deux autres sont admirables. La bonne vieille (au fait, quel âge ? la trentaine, mais on se défleurit bientôt à la campagne), avec ses bras croisés, son cou usé, son humble regard et ce tassement du corps qui est le repos des paysans, sous la camisole de grosse toile qui l'enveloppe religieusement comme une miche dans un linge, cette forme rustique et pesante, massive et résignée, a l'air d'une statue de la patience et de l'acceptation. La pâte est un peu lourde, la touche sans grande adresse, et cependant ce morceau, dans sa monacale et onctueuse blancheur, impose comme certains Cézanne.

La *Tricoteuse* touche encore davantage. Ce beau geste des mains suspendues qui travaillent, comme des bobines, le

fil et les aiguilles, ce jeune visage baigné de reflets qui se penche et qui compte sous la cloche de lingerie transparente et plissée, la nappe de lumière qui inonde et dessine sous la casaque de laine le buste féminin, cette gravité, cette tendresse, cette paix domestique, ce jour placide qui entoure le corps de la jeune fille, tant de simplicité, de pudeur, tant de grâce sans le savoir, tant de vérité et tant de charme, cette figure virginale, qui semble exister par elle-même comme si le peintre n'était pas là, cette musique intérieure, si ce n'est pas la mystérieuse beauté de la *Dentellière* de Vermeer, c'est du moins quelque chose qui en approche de bien près.

C'est l'image entrevue d'une France qui ne fait pas parler d'elle, ménagère, économe, sage, d'une grande France secrète et pleine de vertu, la France de la huche et de l'escabeau, où les femmes se tiennent droites sans le secours d'un dossier de chaise, et deviennent tout naturellement les saintes des portails, une France qui ne change guère et qui est toujours la même depuis le vieux Fouquet jusqu'à François Millet. Il y a là le meilleur de Greuze, moins la littérature et l'équivoque sensualité qui gâtent si souvent ses tableaux, le meilleur de Fragonard, moins sa légèreté et son étourderie.

Ces quatre tableaux, qui valent à eux seuls le voyage, et qui mériteraient l'*a parte*, le recueillement d'une chambre où ils auraient tant à nous dire sur la Provence d'autrefois, sont quelque chose de presque unique au XVIII<sup>e</sup> siècle, et en tout cas la grande surprise du musée de Longchamp. Ils sont d'une artiste presque inconnue, Françoise Duparc.

En réalité, on ne sait rien de l'origine de ces chefs-d'œuvre. La vieille dame de ce nom, qui laissa ces tableaux en 1776, à l'Académie de Marseille, n'a jamais dit qu'ils fussent d'elle, et nous ne connaissons rien d'autre de sa main. C'était la fille de cet Antoine Duparc, élève de Pujet, dont on voit quelques sculptures au musée de Marseille

et dans les églises d'Aix, ainsi que les beaux anges du maître-autel de Coutances. La famille était lorraine, du pays des Le Nain, ce qui expliquerait un atavisme du sentiment et de la tonalité froide chez la fille du sculpteur, si toutefois les tableaux sont d'elle. Elle prit des leçons de Vanloo, ce Hollandais fixé en Provence, et reçut à Paris les conseils de Chardin.

En effet, les Le Nain, le bonhomme Chardin, le Lépicié du tableau d'Auxerre ou du portrait du jeune Vernet, voilà la famille spirituelle de Françoise; il y a aussi dans son talent un côté sculptural qu'elle tient de son père. Elle ne se maria pas. La perte d'une sœur qu'elle vit mourir entre ses bras, la décida à tenter la fortune en Angleterre, où l'on apprend que ses ouvrages eurent quelque succès : c'est là sans doute qu'on aurait chance d'en retrouver quelques-uns, dans des maisons particulières, sous le nom de Chardin ou de Philippe Mercier. Revenue à Paris, elle eut le chagrin d'y perdre encore un frère et retourna s'éteindre obscurément à Marseille, à l'âge de soixante-dix ou de soixante-quinze ans.

Oui, on rêve d'une salle pure et sobre, qui serait le sanctuaire de ces images tranquilles, une chambre secrète de la Provence; on y accueillerait encore quelques figures de Michel Bounieu, ce gentil peintre un peu vulgaire de la marmaille du port; on souhaiterait d'y voir prendre place quelque jour une ou deux fillettes d'Antoine Raspal, cet artiste de village, fin et endimanché, qui peint en couleurs vives et dans tous leurs atours les beautés du village : on aurait ainsi un conseil de divinités du foyer, le cercle des bons génies assis autour de l'âtre. Et dans le fond, l'éclatant, le lumineux Fragonard, ce coup de soleil sur le vieux port, retentissant comme un gong.

Et ce seraient les deux aspects de la Provence, montrant tour à tour sa face sévère et son sourire, comme tourne et retourne la feuille de l'olivier.



## PAYSAGES

Mais la grande salle qu'on voudrait, lorsqu'il sera permis de réorganiser le musée de Marseille, d'y ouvrir des jours latéraux, de clarifier l'ensemble par des divisions et des regroupements, ce serait la salle des maîtres provençaux du XIX<sup>e</sup> siècle.

Souvent, j'ai caressé un projet : c'était de faire à Paris, province par province, une espèce de tour de France, une série d'expositions où apparaîtraient, l'une après l'autre, les physionomies différentes de nos grandes régions morales, Bourgogne, Normandie, Lyonnais, Touraine, Limousin, Languedoc, les familles spirituelles dont se compose la riche unité du pays. Je commençais par la Provence et je dois dire que mon idée se trouve à demi réalisée au musée de Marseille. Tout n'y est pas, et il s'en faut, des plus grands noms de tous, pour qu'on puisse s'y faire une idée juste de la peinture provençale. Il n'en reste pas moins que le palais des Beaux-Arts contient déjà plus qu'une amorce de musée provençal; je donnerais beaucoup d'Italiens et de Flamands pour la rangée de toiles qui occupe à bon droit ici la place d'honneur et où s'aligne la frise des peintres du pays.

C'est un fait curieux que l'éruption de talents pittoresques qu'on voit se produire, au dernier siècle, jusque dans les milieux les plus ingrats, les plus obtus au beau. Peut-être un reste de l'ébranlement laissé par les guerres de l'Empire fut-il la cause du phénomène : un désir d'aventure, un regret, une impatience qui se tournent en poésie. Les femmes en ce temps d'alarmes avaient porté dans leurs entrailles une génération nerveuse. En tout cas, les dons du

ciel paraissent distribués avec plus de caprice que jamais. Les vieux métiers brisés par la Révolution, plus d'apprentissage, de maîtrise : à la grâce de Dieu ! Les vocations se font jour au petit bonheur dans tous les rangs : bourgeois ou gens du peuple, un receveur de l'enregistrement comme Grézy, des fils de famille comme Loubon ou Gustave Ricard, de simples coiffeurs, tels que François Simon ou Louis Aiguier. Il va sans dire que la notion d'art subit une transformation profonde : point de décorations, point de tableaux d'église : l'occasion manque et surtout la science, la tradition et le langage. Ces artistes presque sans maîtres, presque tous isolés, ne peuvent guère être que des lyriques. La plupart se borneront au paysage ou au portrait.

Dans tout cela, l'influence de Paris est lointaine, presque nulle. Elle ne parvient qu'à distance, raréfiée par l'éloignement : jusqu'au milieu du siècle, le voyage sera toute une affaire. Les contacts ne deviendront plus réguliers qu'à partir de 1860, et ce sera presque la fin de la peinture indigène. Toutes les œuvres remarquables sont antérieures à cette date. Paris n'est guère connu que par procuration, par l'intermédiaire de quelques Provençaux qui y ont fait leurs études, comme Forbin, Aubert ou Granet (dont il y a à Marseille un très précieux tableau, représentant son *Atelier*).

Ainsi cette peinture demeure strictement autochtone. C'est une école originale, un mouvement simultané, qui se développe en même temps que celui des Paul Huet, des Cabat, des Théodore Rousseau, mais qui lui doit très peu de chose, se passe presque en dehors de lui. Il est même surprenant qu'il ait existé si peu de relations entre ces peintres contemporains, que Corot dans ses campagnes assidues (hormis quelques études d'Avignon) paraisse ignorer la Provence.

Un second fait, non moins remarquable, c'est qu'aux portes d'Alger, à portée de tous les départs, il n'y ait parmi les Provençaux pas un seul orientaliste. Delacroix

a été au Maroc, Marilhat au Caire, Decamps à Smyrne, Dehondencq à Tanger, le saintongeois Fromentin au Sahara et dans le Sahel. Pas un de ces Marseillais n'a été tenté de les suivre, et cela montre combien ils échappent au romantisme et forment un groupe indépendant.

On voudrait pouvoir parler individuellement de chacun de ces petits-maîtres, si curieusement casaniers, si passionnément attachés à leur petit pays : dans ce mouvement célèbre du réveil provençal, les peintres précèdent de trente ans les poètes et les romanciers. La presse les ignore. Ils mériteraient pourtant plus de respect, ce Prosper Grézy, qui a eu le sentiment si vif du pin de Provence, ou ce jeune Engalière, qui a laissé une *Vue de Grenade* si précieuse et si émouvante, ou cet humble Auguste Aiguier, le coiffeur du port, une sorte de petit Claude Gellée marseillais, avec moins de culture sans doute, une imagination plus pauvre, des moyens d'expression infiniment plus bornés, mais avec le même amour extasié de la lumière sur la mer, le même émerveillement devant le jeu de miroirs qu'offre à l'azur du ciel la Méditerranée, le même serrement de cœur devant le deuil et le mystère nocturne, quand le père du jour s'abîme dans les flots.

Il faudrait parler surtout de Loubon, qui fut l'âme du groupe, un animalier remarquable, fort supérieur à Charles Jacques et à Rosa Bonheur : les tableaux de ce peintre énergique sont à Aix, mais je préfère encore son chef-d'œuvre de Marseille, le *Troupeau de Bœufs en marche*, d'une arabesque si puissante, où les courbes du terrain, le mouvement des bêtes, les formes des collines et des îles lointaines, le triangle bleu de la mer qui s'enfonce comme un coin d'azur dans les roches grises de la côte, forment un bloc solide, un paysage de granit, d'où les ombres, la poussière, tout a été balayé, supprimé et stérilisé par la rafale du mistral.

Le plus grand de la bande est cependant Paul Guigou,

dont le tableau des *Collines d'Allauch* est une œuvre d'une fermeté, d'un caractère saisissants. C'est un des coins où la Provence a des aspects de l'Argolide. Ce large plateau crevassé, rocailleux, que parcourent de maigres buissons, et que termine un dur banc de falaises coupantes, ces dislocations, ces ruptures, ces plans qui se chevauchent comme des dalles en désordre, conservent une horreur de soulèvement géologique, de coup de mer, un gigantesque arrachement d'épave fracassée par Neptune, comme un cadavre de paysage. On contemple comme des ruines ces débris de l'architecture du globe.

Peinture étrange, mâle, de matière volontiers rugueuse, de tonalité monochrome, généralement grise et ocreuse, dure comme le caillou, d'expression mélancolique. Pour ceux qui ne connaissent la Provence que comme un lieu de plaisir, qui n'en ont jamais fréquenté que la frange de casinos, le ruban de luxe qui se suspend à la Côte d'Azur, cette vision du pays sera une surprise. Et cependant, à peine dépassée cette façade, seule connue du touriste, c'est bien toujours le même maigre sol, la sécheresse, la pierraille, les petites collines décharnées, la carcasse d'une pauvre mal vêtue de lambeaux de landes et de garrigues, menant paître ses chèvres, une touffe de thym entre les dents; c'est toujours ce visage sérieux et incolore, ce grand pays agreste, osseux et minéral, hormis les petites vallées où les terres qu'apportent les torrents permettent la culture, dépouillé de tout superflu, excepté de sa sauvagerie, de son style et de sa noblesse.

Ce côté de l'âme provençale, ce caractère presque morose, à mille lieues de la légende turbulente et loquace qu'on lui a faite, cette sorte de passion contractée, qui se sert de l'éloquence comme masque de sa solitude, est un trait de race indélébile : tristesse de Puget, ce grand neurasthénique! Ce même goût un peu amer, mais sans rien de sombre ni de chagrin, sans phrases, sans déclamation,

ce goût de clarté, de construction, où le tragique résulte d'une vue nette et cristalline des choses, est ce qui fait l'accent de ce groupe de paysagistes : ils sont plus désolés, avec leur ciel sans ombres, que les maîtres de Barbizon avec leurs nuées et leurs orages; et par là ils sont plus classiques et conduisent à Cézanne, qui voulait « vivifier Poussin par la nature ».

De tous ces maîtres aucun, excepté le dernier, n'est parvenu à la renommée. Pourquoi? Loubon est mort à cinquante ans, Aiguier à quarante-cinq, Engalière, Guigou, avant la quarantaine, et ce pressentiment d'une fin prématurée a pu ajouter à la tristesse qu'ils respirent. Un seul connut la vogue, à défaut de la vraie gloire, c'est Félix Ziem, lequel avait du reste à ses débuts des dons charmants et, dans ses notes de jeunesse (il y en a une foule dans les salles du Vieux-Marseille), un piquant, un esprit de touches voltigeantes à la Guardi. Tout se perdit bientôt dans la monotonie d'une formule vulgaire et tout extérieure, la répétition d'un cliché exotique, banal et stéréotypé. A la gloire de ce transfuge et à ses succès, prolongés comme ses couchants sur le Grand canal, on préfère ses frères véridiques et obscurs.

## UN AMATEUR D'AMES

Parmi ces petits maîtres sortis de Marseille, on souhaiterait que le musée fournît un peu de lumière sur deux peintres assez oubliés, mais qui eurent leur heure et se mêlèrent, à Paris, au mouvement romantique, Camille Roqueplan et Dominique Papety. Pas d'histoire du romantisme sans ces utilités, les frères Devéria, de Nîmes, et les frères Roqueplan, de Marseille. On voudrait avoir l'occasion de s'édifier sur leur compte, et on est un peu déçu de n'y pas réussir. De Papety, mort à trente-quatre ans, « faible talent, mais curieux esprit », dit M. Maurice Denis dans ses *Elèves d'Ingres*, il y a au musée un tableau touchant et manqué, *Consolatrix afflictorum*, d'un tendre mysticisme. Ce peintre de romances est cependant l'un des premiers qui ait eu la curiosité d'étudier les Byzantins et de visiter le Mont-Athos, dans un voyage qu'il a raconté dans la *Revue des Deux Mondes*.

Mais le type de ces Marseillais, si contraires à l'idée du Marseillais de vaudeville, au Marius bruyant et tutoyeur des cafés-concerts et des caricatures, le modèle de ces hommes ombrageux, fiers, distants, effacés, qui ne vivent que pour un rêve, dada de collectionneur, chimère d'écrivain ou d'artiste, c'est le portraitiste jadis célèbre, aujourd'hui beaucoup trop dédaigné, l'aimable, le pénétrant Ricard. M. Edmond Jaloux, qui connaît bien cette espèce d'hommes, a écrit sur lui, dans son précieux petit livre sur Marseille, des pages que je devrais me contenter de citer. Depuis, le grand ouvrage de M. Stanislas Giraud<sup>1</sup> a repro-

1. Stanislas Giraud, *Gustave Ricard*. Editions Occitania, in-4°, Marseille et Paris, 1932.

duit la plupart des tableaux de l'artiste, recueilli les jugements des contemporains, des fragments de correspondance : nous avons maintenant Ricard peint par lui-même.

Il faut avoir vécu dans ces villes de négoce, tout occupées par l'intérêt, dans ces grands ports où se fait le trafic du monde et qu'emplit la fièvre des échanges, il faut savoir ce qu'est à Marseille la puissance du commerce, l'omnipotence de la Bourse, pour comprendre l'excès de solitude, la passion, l'avidité, le tourment spirituels que le poids et la masse des choses matérielles engendrent chez certaines âmes dissemblables et prédestinées. Pourquoi un Descartes, un Rembrandt choisissent-ils de préférence, pour y surexciter leurs songes, le tumulte d'un Amsterdam ? Pourquoi un Fromentin, un Loti, ces grands élégiaques et ces grands nostalgiques, naissent-ils aux ports calvinistes et fiévreux de l'Aunis ? Pourquoi le poète d'*Aréthuse* à Honfleur, et à Sète celui de *Charmes* ?

C'est peut-être que dans ces endroits la pression du physique produit chez quelques-uns un refoulement qui se mesure, en chiffres d'atmosphères, à la décharge contraire et au jet de la poésie. De là un besoin de fuite, d'évasion, qui se tourne parfois en désir de déplacement et de voyages, parfois en soif de rêve et de vie intérieure. Ricard fut un de ces êtres rares chez qui le besoin d'échapper se mua en désir de perfection et d'absolu, et le goût des horizons et de l'inconnu en goût des âmes : il poursuivit le secret des visages humains ; il en fit sa proie, comme l'homme pratique n'est jamais las d'entasser de l'or et des ballots derrière son comptoir.

C'était lui-même un homme de culture raffinée, de manières charmantes, avec cette délicatesse de vieille éducation qui ne s'était pas encore perdue dans la bonne société française et sentait son ancien Régime : nulle trace du rapin, du débraillé, de la bohème. Une conversation délicieuse, une des trois ou quatre où Baudelaire se plaisait. Mais ce discret

personnage, avec sa fine tête soyeuse à la Musset, avait encore dans le cœur des sentiments qu'il ne livrait pas et que seule trahit sa peinture, qui dit tout et qui est un aveu. Une sœur qu'il avait se fit religieuse.

Un trait peint les façons exquises de ce galant homme. On connaît sa liaison avec cette belle Polonaise, Joulia Hogay, belle-sœur du musicien Hiller, qui venait d'épouser le journaliste légitimiste, Alphonse de Calonne : on connaît par les portraits du Louvre et du Luxembourg cette beauté câline, exotique et fatale, ces immenses yeux noirs qui devorent le masque pâle et qui mêlent à la neige slave le feu sombre de l'Orientale. Toujours le mystère, l'énigme, l'attrait du Sphinx et de la sirène!

Le 23 janvier 1873, le peintre déjeunait chez son amie pour fêter un anniversaire qui leur était cher à tous deux et qui était sans doute celui de leur amour : on lit la même date sur le croquis de 1852 qui est entré au Louvre et qui est la première idée de l'admirable portrait de M<sup>me</sup> de Calonne. Soudain, après le repas, le peintre eut un étourdissement; il s'affaisse sur le canapé. La dame s'empressa, quelques gorgées de thé le ranimèrent une seconde : il put remercier son amie du regard et mourut en lui baisant la main. Il avait cinquante ans.

Tout cela doit paraître du dernier *coco* à nos peintres d'avant-garde, habitués des bars et des cafés de Montparnasse. Ces manières d'autrefois, cette courtoisie, ces artistes de salon, ce monsieur, « causeur éblouissant », qui s'adosse à la cheminée et tient le « dé » de la conversation, en joûtant avec un Caro, un Renan, un Houssaye ou un J.-J. Weiss, tout cela leur fait l'effet d'un personnage du *Monde où l'on s'ennuie*, comme aussi ces pratiques un peu mystérieuses, ces tapis qui étouffent le bruit, ces tentures qui tamisent le jour et qui prêtent à l'atelier un air de sanctuaire.

Nos gaillards font moins d'embarras. Ils ne conçoivent



guère que la peinture exige tant d'apprêts et qu'un visage de femme comporte d'autres délicatesses et un autre éclairage qu'une cruche et un compotier. Nous ne tenons plus dans l'art qu'à ce qui s'exprime du premier coup, sans ambages, avec une franchise « directe », comme on le dit d'un coup de poing; nous avons la prétention d'épuiser ainsi tout le réel, en négligeant tout ce que l'artiste d'autrefois y ajoutait du sien. Ce sera un trait curieux de cette génération, qu'en dehors de quelques rares figures d'un Vuillard ou d'un Simon Bussy (je ne parle pas de J.-E. Blanche, de beaucoup leur aîné), elle n'aura pas laissé à son actif un beau portrait.

J'ai toujours pensé que Ricard, au contraire, avait pris conscience de sa vocation à la fois par l'attrait de la curiosité morale et par l'ambition de ressembler aux vieux maîtres. L'exemple de Van Dyck et la gloire de tant de beaux fantômes, dont restent peuplés les palais de Gênes, fut décisif. Car le temps n'était plus où l'on pouvait rivaliser avec les maîtres sur ces thèmes religieux ou mythologiques que l'Eglise et l'humanisme proposaient à l'envi; du moins, Ricard se défiait sur ce point de ses forces.

Mais le spectacle humain, le visage, la personne, objet d'admiration, de désir ou d'amour, n'a rien perdu de son intérêt; ni la physionomie, ce théâtre où s'expriment des passions éternelles, petite forme, étroite scène où se condense un moment la vie, et promise dans un autre moment à la dissolution et à l'anéantissement, si bien qu'il y aura toujours, pour celui qui saura fixer leurs apparences, sauver, disputer à la mort quelque chose de leur présence, une matière inépuisable d'émotion et de poésie.

Il est certain que le portrait, compris de cette façon, est toujours une opération un peu magique, qui tient de la cabale et de la sorcellerie : un composé étrange, amalgame de deux réalités différentes, mélange des émotions du peintre et de l'existence du modèle, et où, de l'union de deux per-

sonnes, en résulte une nouvelle, illusoire et pourtant vivante, capable d'inspirer à son tour nos regrets et nos rêves.

On ne peut nier que Ricard ne soit ce qui s'appelle un peintre de musées, c'est-à-dire en partie un reflet, ce qui complique encore les choses et vient interposer entre sa vision et le modèle, comme entre sa toile et le spectateur, des réminiscences de chefs-d'œuvre et des images d'un tiers, qui s'ajoute à l'auteur, et qui est cette fois Titien ou Rembrandt. Cela donne souvent à ses tableaux un air de *déjà vu*, une apparence d'imitations, qui nous met sur nos gardes. Déjà de son vivant on appelait Ricard le roi des pasticheurs. Mais son attitude ne vient pas du manque de courage. L'artiste pensait simplement que les lois de la peinture sont connues depuis longtemps et que chacun n'est pas le maître d'inventer à son gré les éléments du langage. Il tenait que les maîtres sont de bon conseil, et qu'à les consulter un jeune homme ne perd pas son temps; que l'originalité est un don qu'on a ou qu'on n'a pas, mais qui ne réclame pas l'affichage, qu'il y paraît toujours assez à votre insu, que c'est là une affaire de nuances et de sensibilité, lesquelles, plus elles sont fines, plus elles exigent de ressources, et commandent par conséquent d'explorer la technique des anciens, de s'enrichir de leur expérience et d'approfondir leurs secrets.

Cette déférence érudite, cette culture, cette pratique des bienséances en toute chose sont bien faites pour surprendre nos jeunes gens qui par principe se gardent de fréquenter le Louvre et se contentent trop aisément d'une affirmation massive de leur tempérament. Il est vrai qu'à force d'analyser les maîtres, il arrive à Ricard de se perdre ou de patager un peu. Allait-il, en ce genre de recherches, jusqu'à imiter Reynolds qui sacrifia, dit-on, une toile de Titien, la détruisit pour la disséquer et osa commettre par amour cette espèce d'assassinat?

Il avait un frère, l'amateur, que M. Edmond Jaloux a

connu et qu'il nous décrit, dans son noir logis du boulevard Gazino, encombré de peintures, de Greco, de Rubens, de Rembrandt apocryphes. Ce goût du collectionneur se retrouve aussi chez le peintre. C'est à quoi il faut rapporter cette passion des recettes, des mélanges, des « sauces », cette tyrannie du métier et de ce qui se nomme, en peinture, la cuisine. Il faut reconnaître que ces pratiques n'ont pas toujours bien servi Ricard. Mais elles donnent aussi à son œuvre un air étrange d'alchimie, de cabaliste attaché au « grand OÈuvre » : lui-même, dans son dernier portrait, avec sa longue barbe et son visage absorbé et interrogateur sous sa barrette écarlate, fait songer à quelque Nostradamus.

Et sans doute ses figures sentent un peu le renfermé, manquent de liberté et de grand air. Mais aussi ce huis clos, ce tête-à-tête, cette atmosphère légèrement étouffée paraissent un milieu propice, un milieu de serre-chaude, moite, ouaté et confidentiel, où les âmes, comme des orchidées, dégagent leur essence et répandent tout leur parfum : j'y vois une secrète connivence avec les femmes de ce temps-là et avec l'idée délicate qu'elles se faisaient d'elles-mêmes : idée chimérique peut-être, un peu artificielle et un peu mensongère de créatures poétiques, de romanesques femmes-cygnes ou de princesses boréales, qui vivaient de la vie du cœur, et à qui il restait des trésors infinis à donner ou à ménager après le don d'elles-mêmes, et des faveurs toujours nouvelles après les « dernières faveurs ».

Ricard est sans doute le dernier peintre capable de rendre ce genre de femmes aimées de Fromentin ou d'Octave Feuillet, ces Madeleine de Nièvres et ces Julia de Trécœur, qui joignaient la pudeur aux attraites de leur sexe et le scrupule à la volupté; ces femmes dont on n'a pas tout dit quand elles ont donné ce que peut donner un beau modèle et qui, tendres, attachantes, même dans leurs faiblesses, furent les dernières héroïnes.

Je ne nie pas ce qu'une telle idée suppose de convention et comporte de duperie à demi-volontaire : elle ferait rire nos élégantes qui passent leur été à se rôtir sur les plages. Cette mode passera comme les autres. Il reviendra bien un jour où les femmes auront appris ce qu'elles perdent à se passer de voiles, d'enveloppes, de demi-jour et même de chevelure, de tout ce que leurs grand-mères avaient mis autour d'elles d'impalpable et de vaporeux, comme l'opulence mousseuse que la culture multiplie autour d'une simple églantine, pour en faire la beauté charnue, spirituelle et embaumée de la rose. Ce jour-là, les portraits de Ricard retrouveront leur prix.

Le musée de Marseille ne comprend encore que cinq ou six toiles de ce beau peintre, et malheureusement aucun de ces portraits de femmes si ravissants, qui valent bien, à leur manière, ceux d'un Thomas Lawrence. Celui de sa mère, vieille figure aux chairs d'œufs à la neige, aux joues adoucies de dentelles, n'est pas des meilleurs qu'il ait faits (contre l'opinion banale, qu'un peintre réussit toujours le portrait de sa mère). Mais il ne manque pas, dans les collections de la ville, et surtout dans les vieilles familles patriennes, de portraits d'aïeules, peintes jadis dans la fleur de leurs belles années, et qu'on peut espérer de voir un jour, au musée, recomposer la société, le monde de Ricard.

En attendant, trois portraits d'amis, portraits de peintres, tous trois supérieurs, représentent le talent de ce noble chercheur de pierre philosophale : celui de Papety, son camarade de jeunesse, avec sa figure crépue de jeune Palikare, intrépide et illuminé, tenant du pape et du chevalier, tel qu'on peut se figurer, au couvent d'Hagia Sophia, un frère du moine Pansélinos; le blond et souffreteux Loubon, aux yeux clairs, aux pommettes saillantes de phtisique, coiffé d'un bonnet de linge blanc, que traverse un ruban bleu, une petite étude de ton ambré, légèrement peinte à fleur de toile, sans recherche, sans effet, et qui est une des

merveilles de Ricard. L'artiste, en progressant, se simplifie, renonce à ses ruses et à ses subterfuges : jamais il ne fut plus maître qu'en oubliant les maîtres.

Mais le troisième portrait, celui de Chenavard, peint quelques mois avant de mourir, est de qualité plus rare encore : le beau visage de l'idéologue, du raté de génie, l'attitude pensive, la joue creuse et pâle soutenue à angle aigu par une main élégante et crispée, le front vaste et chauve, d'où tombe, sur une barbiche désabusée, le long nez chimérique, pareil à un bec de cornue, tout cela obtenu par de légers frottis, presque sans épaisseur, dans une harmonie de cendre, ascétique et intellectuelle, amère et découragée, dans une démission apparente des moyens extérieurs qui convient à l'ardeur consumée du sujet, quel chef-d'œuvre ! Quelle vision de l'apôtre doctrinaire et fumeux, de ce théologien égaré dans les arts, de ce fouriériste aristocrate et éloquent dont les discours charmaient Baudelaire et Delacroix ! Quelle image de l'impuissance chez ce prince des Nuées !

Ah ! quand on disposera enfin de quelques crédits pour réorganiser le musée de Marseille, quel ensemble on composerait avec une suite de salles où l'école des paysagistes, l'herbier de la Provence, s'encadrerait entre le cabinet dédié à Françoise Duparc et le petit salon, ou plutôt le confessionnal de Ricard.

## FÉERIE INTIME

Une autre salle à faire, malheureusement n'existe pas. Elle se fera bientôt, lorsqu'un certain procès en instance sera jugé. La justice délibère. En attendant qu'elle ait fini, ce n'est pas le sombre Torrents, ce Catalan né à Marseille, torride, funèbre, carbonisé qui nous retiendra au musée, qu'il offusque et encombre. Sortons plutôt, traversons la petite place Bernex, et à gauche, sous les acacias du boulevard de Longchamp, voici le joli musée Grobet, récemment légué à la ville, pour rêver à Monticelli.

Un petit Cluny, cet hôtel, quatre étages d'un luxueux capharnaüm où s'entassent tous les trésors, tout le bric-à-brac ramassé en deux générations par deux de ces charmants maniaques que sont souvent les collectionneurs. Le père avait commencé, la fille continua de butiner quand elle eut épousé un musicien : ce couple hoffmannesque rafolait de tout, râflait tout, vieux meubles, vieux bahuts, vieilles serrures, vieux marteaux de portes, tapisseries, tableaux, Vierges gothiques, vaisselle, cordiales faïences de Moustiers et de Marseille, mille trophées disparates ramassés chez les antiquaires d'Allemagne et d'Italie, « occasions » déterrées dans la brocante des environs. Je songe à la cargaison d'un de ces navires de Corinthe, comme celui qu'on a retrouvé, petite Pompéi marine, ensablé dans les Syrtes, avec un chargement de bibelots grecs que notre ami Alfred Merlin a rangés dans les vitrines du musée du Bardo.

C'est un de ces endroits où il y a de tout, comme dans la maison du *Lys rouge* ou dans celle qu'habitait l'auteur, à la villa Saïd : une statue en bois doré de Riemenschnei-

der, un Christ nostalgique de Luini, une esquisse de Fragonard, un Greuze sensuel et fougueux, une fête champêtre de Pierre Quilliard, des dessins de Puget, des classiques et des modernes, jusqu'à un autographe de Beethoven et à un Stradivarius de Paganini. On y trouve encore un étroit salon plein d'études de Guigou, et par bonheur un petit écrin, le seul qui existe encore en France, un écrin de Monticelli.

Il y avait à Marseille, il y a cinquante ans, un original qu'on voyait descendre tous les soirs sur les allées de Meilhan. Ce singulier promeneur, d'aspect court et trapu, étonnait les bourgeois par un costume et une démarche aussi insolites que ceux qui faisaient remarquer des Parisiens le vieux Barbey d'Aurevilly : veston de velours noir, gants de fil gris, avec un jonc à pomme d'or, il allait sous un vaste feutre d'où s'échappait un flot de barbe dédorée. Il ne lui manquait qu'une chaîne d'or pour donner à ce personnage la figure d'Arioste ou du fils de Titien.

On ne lui connaissait pas d'amis. On ne savait de quoi il vivait. Il avait été à Paris, où il s'était mêlé à deux ou trois reprises au monde des ateliers, et si l'on prononçait devant lui le nom de Rembrandt ou de Delacroix, le petit homme se redressait, soulevait sa coiffure et saluait largement, comme au théâtre, chapeau bas. Quelquefois, il portait sous le bras une petite toile barbouillée de taches confuses et éclatantes, pareilles aux verroteries d'un kaléidoscope, et qu'il offrait pour un louis aux tables des cafés de la Cannebière. Une bonne âme se trouvait parfois pour donner le louis par charité, et le consommateur, regardant s'éloigner le bonhomme majestueux, haussait les épaules en disant : « C'est un fou. »

C'était réellement un fou. Un fol aimable, inoffensif, mais tout à fait dénué de raison, et qui finit d'ailleurs par s'éteindre, la tête tout à fait égarée, s'il l'avait jamais eue à lui, dans la pure démence. C'était un fou : il n'avait rien et il était

heureux. Une boîte de couleurs lui suffisait : il n'a rien demandé d'autre au monde, où il n'a jamais peint que ses rêves.

Ruelles infectes du vieux Marseille, qui sentent l'orange et le poisson, et où grouille une plèbe d'émigrés de tous les pays de la Méditerranée, comme des épluchures et des détritrus se balancent, sous le ventre des bateaux, dans le bassin du port! C'est dans un de ces taudis qu'on imagine l'enfance de l'arrière-neveu d'Italiens, qui avait dans ses ancêtres, dit la légende, un batteur d'or : le peintre au nom niellé et ocellé de Monticelli a continué à battre de l'or, lui qui n'en eut jamais, avec les rayons du soleil, qui prodigue des richesses dans les ruisseaux les plus sordides et change les ordures en lingots.

Dès ses premiers portraits, encore presque sages (il y en a d'admirables dans les collections de Marseille), il avait déjà une manière de faire voir que le sujet n'était qu'un prétexte, le dédain du modèle qui posait devant lui, une façon d'y substituer un être surnaturel, de projeter sur l'écran une forme suspecte et spectrale, une apparition sur fond noir... Sans posséder la vie profonde de Rembrandt ou de Goya, peu de peintres ont eu comme lui ce pouvoir de prêter aux personnages de la vie l'aspect de météores. Ce n'était pas pour rassurer la clientèle bourgeoise.

On voit bien que pour lui la réalité ne comptait pas, ou plutôt ne comptait qu'à partir d'un certain moment, d'un certain degré de métamorphose, où elle n'existait plus qu'en lui, devenait chose intime, une *cosa mentale*. Tel le grand tableau qu'il a peint dans l'église d'Allauch, à quelques lieues de Marseille, en mémoire d'une fiancée perdue et amèrement pleurée.

Ses biographes ne nous apprennent pas le nom de la jeune fille. Le détail du roman nous échappe. Il ne paraît pas que, tant qu'elle vécut, le jeune peintre se soit avisé de faire son portrait. Une fois morte, il fit pour elle la



grande *Assomption* d'Allauch, qui est assurément une des plus étranges qu'on ait peintes : un bain d'or, un abîme de soleil, un gouffre d'incandescences dont chaque atome est une tête d'ange, et là-dedans, noyée, couchée, défaite, corrétienne et ravie, avec un air de vierge morte et le visage d'extase de l'épouse qui s'éveille au matin sur son lit de noces, mi-Ophélie, mi-Béatrice, comme une goutte de rosée aspirée par le ciel, la bien-aimée montant vers l'éternelle Aurore.

Sa grande aventure, après le voyage de Paris, où il se lia avec Diaz et découvrit Watteau, fut encore un souvenir d'une heure, qui n'eut peut-être d'existence réelle que dans sa tête. En 1860, à l'occasion de la visite des souverains, la ville de Marseille offrit une réception dans le parc du château Borély. J'ai dit un mot de cette maison, peut-être sans pareille en France, où les plus nobles architectures se marient à de vastes parterres et à l'infini bleu de la Méditerranée. Je ne sais ce que fut le programme de la fête, si elle eut lieu de jour ou de nuit. Le peintre s'y glissa. Pour tous les autres invités, ce ne fut qu'une réunion mondaine, un raout sans lendemain, et qui se dissipa avec le dernier accord des violons, le dernier écho des gazettes. Pour l'artiste obscur, ignoré et perdu dans la foule, ce fut le commencement d'un rêve dont il ne se réveilla plus. L'image de la jeune Impératrice ne cessa plus d'occuper son cœur. Jamais il ne rompit le charme. Ce songe d'un jour devint le songe de toute sa vie.

Dès lors, c'est le début de cette œuvre singulière dont chacun a vu çà et là quelques échantillons : des conversations dans des parcs, des jeux, des siestes, des chansons, des rondes qui se nouent et se dénouent sur des prairies, des grâces, une épaule nue sortant d'un corsage de taffetas, des fuites de crinolines courant vers des bosquets, des caprices de lumière lutinant des sommeils ou des aveux sous les ombrages, toutes les figures d'un ballet rythmique, aux

sons d'un orchestre invisible, dans les clairières d'une forêt d'Ardenne ou de Compiègne, avec des ombres féminines réduites à l'état de lueurs et de phosphorescences.

Ce qu'il y a d'étrange, c'est que jamais, dit-on, à partir de cette époque, aucune femme ne franchit le seuil de la mansarde où vivait le bonhomme : nulle ne pénétra dans le cercle magique où flottaient devant le peintre ces formes enchantées. Pas un dessin, pas un croquis ne subsiste pour témoigner que l'artiste ait eu besoin de s'appuyer sur une note ou sur la chose vue. Watteau n'a pas peint un mouvement qu'il n'eût surpris par une étude. Pour le dormeur debout qu'était le maître marseillais, un charmant délire, déroulé au fond de sa mémoire, développait la frise musicale et changeante de ses amies imaginaires.

Parfois, sans quitter le bord où il vivait à l'ancre, il partait, s'en allait vers un monde nouveau, un Orient de lumière, de paresse et de mirage; il errait au Caire, à Bagdad, dans des souks pleins d'ombre et de bijoux, d'épices et de parfums, dans des jardins de faïence, de roses et de houris, au fond d'une Arabie de bazars et de *Mille et une Nuits*, où il se donnait la fête du luxe et du soleil. Il était le sultan Schahriar, comme il venait d'être Fantasio, et s'offrait, après les délices des *Astrées* et des *Décamérons*, la toute-puissance d'Haroun-al-Raschid. Il variait ses paradis. Mais tout lui était paradis.

Son cerveau, comparable à une fumée d'opium, où le génie du chanvre dématérialise les choses et les délivre de la pesanteur pour ne leur laisser que l'éclat et la fluidité, ne voyait plus la réalité que sous le jour de la féerie. Les faits les plus vulgaires lui apparaissaient tout lyriques. A la lueur des quinquets, sur le théâtre de leur baraque de toile et de carton, la *Parade des saltimbanques*, avec leurs tristes maillots pisseux (c'est le plus beau et le plus célèbre Monticelli du musée Grobet), devient une vraie petite fantasmagorie, une pyramide de Pucks et d'Ariels gymnastes

et acrobates, presque aussi irréels et aussi étincelants qu'une volière de colibris, tandis qu'un grand perroquet jaune, battant des ailes et jetant son coup de clairon sur son perchoir, semble un Effrit captif qui va, soudain rendu à sa forme première, disperser ces flammèches et les dissiper dans les airs.

C'était un petit monde magique, où de tous les attributs de poids et de solidité, de forme et de caractère qui les rendent reconnaissables, les êtres et les choses ne conservaient aux yeux du peintre que le plus fragile, le plus vain et le plus inconsistant, cette pellicule de couleurs qui les fait ressembler à des oiseaux et à des fleurs. Mais cette pellicule, cette qualité colorée, comme l'artiste en fait tout leur être, il la renforce et il l'exalte, lui prête toute la vigueur et toute la réalité : images suspendues sur le vide, flottant par la seule couleur sur le néant de l'univers. Hors de la couleur, point de salut.

C'est pourquoi, par une sorte d'instinct, l'étrange artiste se fait un langage inédit : il traite la couleur d'une manière tout à fait insolite, par taches pures, par caillots de matière sortant directement du tube, quelquefois étalés, modelés au couteau, se servant de la pâte comme le sculpteur fait de la glaise : sur cette maçonnerie il incruste des vermillons, des cobalts, des chromes, comme le joaillier dispose une mosaïque de saphirs et de rubis. L'arrière-petit-fils des orfèvres italiens (chez lesquels tant de peintres, autrefois, sont sortis, en effet, d'une *bottega* d'émailleur ou de bijoutier) invente cette peinture sans nom où toute la nature, comme des flots mitraillés des grêlons du soleil, n'est plus qu'un ruissellement de feux et de piergeries.

Puissance de l'idée fixe chez ces enfants de la solitude, soumis au coudoisement affairé, à la pesée de la foule dans le trafic et le mouvement d'un grand port ! Conditions uniques pour irriter le rêve, multiplier le songe. Ici, que

de grands somnambules, que de chercheurs d'absolu! Rien ne les distrait, nulle société, point d'amitiés comme à Paris, où l'on trouve toujours un camarade, un frère, où tant de forces se perdent en causeries ou s'éteignent par la critique, le public, la sociabilité : trop de choses, en bien ou en mal, s'y font toujours pour la galerie.

Ici, le bizarre poète peut se tirer à lui-même, sans être gêné par personne, toutes les fusées de sa fantaisie. Il ne songe qu'à se plaire; rien ne l'empêche d'être lui-même. Chose curieuse! A travers Watteau et Fragonard, ces élèves des Vénitiens, ce qui revenait avec lui, c'était le dernier flamboiement de Venise elle-même, c'était le suprême éclat, flottant entre eau et ciel, de la ville marine, de la cité amphibie qui participe de l'existence du songe, du nuage, du corail et du madrépore.

## UN MUSÉE PROVENÇAL

Notez que ce musée, tel qu'il est, — même quand il comprendra une vingtaine de Monticelli, — n'est encore que l'embryon du futur musée provençal, qu'il faudra bien faire un jour, et qu'il y manque encore les deux plus grands noms modernes que la Provence ait donnés à l'art, ceux de Daumier et de Cézanne.

C'est assez que ces deux grands maîtres, sans parler de Constantin Guys (né en Hollande, mais de parents provençaux), ce prodigieux reporter, cet Ulysse de la plume et du lavis, tant vanté de Charles Baudelaire, ce merveilleux expressionniste et ce journaliste en images, qui a le trait des Japonais et du dessin des vases grecs, et qui a tant fréquenté, de Londres à Stamboul et de Sébastopol à Montmartre, les palais des Sirènes et les antres de Circé, c'est assez que ces maîtres soient morts à peu près ignorés de leurs contemporains : ne pouvait-on, sans attendre que leurs ouvrages fussent devenus inabordables, en assurer un choix à leur province natale ? Mais dans cette opulente Marseille, où abondent les grandes fortunes, fières de la cité qu'elles illustrent, il se trouvera bien un amateur patriote pour faire le geste indispensable et pour compléter ce que les Borély, les Surian, les Emile Ricard ont fait pour les artistes des autres générations.

C'est un fait remarquable que la place que tient la Provence dans la peinture nouvelle. Depuis une trentaine d'années, grâce au prestige de Cézanne, une foule de peintres sont venus s'établir dans ce pays, lui demander une cure, la guérison des troubles et des fièvres du dernier siècle, la clarté, l'ordre, la paix, le rythme des couleurs et des lignes.

Cette contrée privilégiée du ciel, avec ses collines d'oliviers, sa mer, ses villages de pêcheurs, ses côtes, ses calanques, apparaît comme un remède des yeux et de l'esprit, un antidote aux maladies qui nous viennent du romantisme.

A Arles et à Saint-Rémy, Gauguin, Van Gogh viennent demander des leçons de lumière et d'architecture, retrouver quelque chose de ce style que le maître d'Aix apprenait de la campagne aixoise, comme la campagne romaine l'avait enseigné à Poussin. Avec Renoir, une colonie de jeunes peintres s'est installée parmi les roses et les jasmins de Cassis. Toute la côte de Marseille à Vintimille est plantée de chevalets : Matisse vit à Nice, Bussy à Roquebrune, Othon Friesz à Toulon. La peinture suit le conseil que donnait aux musiciens l'auteur de *Zarathoustra* : « Méditerraniser la musique. » Elle arbore de nouveau cette netteté articulée, construite, la « sécheresse de l'air, la *limpidezza* », cette pureté intrépide que chante Nietzsche dans son *Hymne au mistral*.

Tout cela devrait avoir sa place dans un musée de la Provence; on verrait le bienfait que sont venus chercher les artistes au soleil marin de ce pays, le service de leur dessiller les yeux, de nettoyer leurs regards des vapeurs et des brumes. Mais à côté de ce « Gai sçavoir » dont s'imprègnent ici les maîtres du dehors, ce qui serait important, ce qui serait pieux, ce serait de montrer, dans sa vérité profonde, le caractère des indigènes.

On y verrait une famille, une race des plus homogènes qu'une province française ait données à la France : la figure d'une Provence qui a le sourire, l'esprit, la grâce, la flamme légère et espiègle, ou la rêverie romanesque de Fragonard et de Monticelli, mais surtout une Provence grave, un pays de sérieux, de pudeur et de solidité, celui de Françoise Duparc, de Ricard et de ses mélancoliques et cristallins paysagistes, avec une passion sourde, une sorte d'éloquence tragique et ce sens de la grandeur qui anime les bonshommes de Daumier comme les Hercules de Pierre Puget.

# MONTPELLIER





## XAVIER FABRE ET LA COMTESSE D'ALBANY

Environ l'an 1820, nul étranger de distinction n'eût passé par Florence sans se faire présenter à la comtesse d'Albany. La veuve du dernier des Stuarts, âgée alors de soixante-dix ans, conservait quelques restes d'une ancienne beauté et l'attrait qui lui venait d'une existence romanesque. Mariée à vingt ans au prétendant Charles-Edouard, héros d'une équipée fameuse, tombé en vieillissant dans la crapule et dans l'alcool, elle avait fui un jour ce débris d'épopée dans les bras de l'amour et de la poésie : sa fuite avait eu des allures de complot et d'enlèvement. Elle avait promené de Rome à Paris et à Londres sa liaison avec l'illustre Victor Alfieri, sorte d'ébauche de Byron dans la langue de Dante. Veuve d'un roi sans trône, mais couronné par le malheur, et Muse d'un poète tragique, elle veillait sur les tombeaux de l'infortune et du génie. Et un reflet de *Waverley* venait la parer, aux yeux de la nouvelle génération, comme la figure du Souvenir d'un Campo-Santo romantique<sup>1</sup>.

Cependant, ce laissé-pour-compte de la légitimité dans l'âge de la Restauration, était la revenante d'une société bien différente de celle qui s'essayait à revivre sur les ruines de l'Empire. C'était une voltairienne, contempo-

1. Sur M<sup>me</sup> d'Albany, voir l'excellent volume de M. Dumont-Wilden, *le Prince errant, Charles-Edouard*, dans la collection *Ames et visages*, Paris, 1933.

raine de *Candide* et à peine moins aventureuse que la belle Cunégonde. Cette Allemande élevée en France, mariée par Choiseul à un prince écossais, maîtresse d'un Savoyard, amie de Bonstetten et de Germaine de Staël, c'était l'Europe, une Europe en train de disparaître, et que n'empestait pas encore le poison des nationalismes.

Louise de Stolberg était du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle n'avait d'autre patrie que la Philosophie : une société constituée par une certaine culture ignorante des frontières, par l'absence de préjugés et le goût des Lumières, seuls mérites qui nous élèvent au-dessus de la populace. Elle avait su ne pas abdiquer devant la tyrannie : quoique liée avec Joséphine, elle ne s'humilia pas plus que n'eût fait une Condorcet ou une Du Deffand. La filleule de Marie-Thérèse était la sœur cadette de ces indépendantes qui, dans toute leur vie, n'avaient rien mis au-dessus des choses de l'esprit et de la vie du cœur.

Elle avait la cinquantaine quand elle perdit son poète. Un jeune peintre français, élève de David et prix de Rome, se trouvait alors à Florence et donnait des leçons de dessin à la comtesse d'Albany. Ce garçon, nommé Xavier Fabre, natif de Montpellier, était resté en Italie par goût des arts et par horreur de la République; royaliste, il avait refusé en 1792 le serment civique et continuait à bouder Bonaparte. Méridional, de jolie mine, l'air élégant et fin, il avait été présenté à la comtesse par lord Bristol et était devenu l'intime du ménage. La mort du poète rapprocha l'élève du professeur. Ils s'occupaient ensemble du mausolée que l'éplorée prenait soin d'élever, sur les dessins de Canova, dans l'église de Santa-Croce, entre la tombe de Machiavel et celle de Michel-Ange, au dernier génie de l'Italie. Ils le pleuraient ensemble et ne tardèrent pas à se consoler.

Ce fut un peu le conte de la matrone d'Ephèse. La dame n'était plus de la première fraîcheur et n'était plus en droit de faire la difficile. Elle prit ce qu'elle avait sous la main : c'était une femme d'habitudes. Elle baissa d'un cran, dit

Sainte-Beuve, et n'eut pas à se repentir de ce dernier bail avec la vie. Le garçon avait quinze ans de moins qu'elle, mais il était bien fait, de goûts aristocrates; et si, pour un bourgeois, une duchesse a toujours vingt ans, quelle ivresse, pour un jeune « blanc » que la gloire de servir cette relique de la Monarchie! Est-il vrai, comme l'écrit Stendhal, que Fabre fit mourir Alfieri de jalousie? Tout semble s'être accommodé d'une manière moins dramatique. Le très vif intérêt que le peintre portait au fils de son ami, le graveur Santarelli, fait penser que la mère ne lui était pas indifférente. Il est difficile de pénétrer à distance le mystère de ces arrangements intimes, dont les auteurs ont pris soin de nous dérober les traces.

On a prétendu que M<sup>me</sup> d'Albany avait secrètement épousé Fabre; Michaud s'est fait l'écho de ce commérage dans sa *Biographie*. Le vieux peintre écrivit en marge : « Ce n'est pas vrai », et on n'a pas de peine à l'en croire: une princesse se passe une faiblesse, et rougit d'une mésalliance. Quand on a été Majesté, on ne devient pas M<sup>me</sup> Fabre. D'autre part, nous savons que Gache, l'ami de Fabre, chargé par lui du tri de ses papiers, prit son rôle fort au sérieux. Exécuteur testamentaire, ce janséniste exécuta : il brûla sans pitié tout ce qu'il jugea compromettant. Cet autodafé est un aveu. Comme dit le proverbe, pas de fumée sans feu.

Du reste, il faut le dire, Fabre n'était pas le premier venu. Il avait eu son heure de notoriété parisienne. Sa grande figure de *Saint Sébastien*, au Salon de 1789, l'avait mis en vedette et avait fait de lui, avec l'auteur d'*Endymion*, l'espoir de l'Ecole régénérée. Sans les événements qui le tinrent à l'écart, il pouvait aller loin et peut-être le disputer avec ses camarades Gérard et Girodet. Il lui restait le plaisir de s'en prendre aux circonstances, qui ne lui avaient pas permis de donner sa mesure. On n'est pas tout à fait à plaindre, quand on peut dire de ses échecs : « C'est la faute de Napoléon! » et s'attribuer le beau rôle, en mettant ses

déboires sur le compte d'une noble fidélité, et en répétant, à l'adresse d'une destinée injuste : « *Qualis artifex pereo!* »

La vérité est que le bon Fabre, comme beaucoup de méridionaux, était né indolent. Il était paresseux, avec mille prétextes pour se dissimuler sa paresse : fureteur, bricoleur, bref un paresseux occupé. Principalement, un causeur. Tout son feu s'en allait par là. Il causait, dissipait sa vie. Ce peintre parlait bien de tout, dit Paul-Louis, qui s'y connaissait. Il l'avait rencontré à Naples en 1812, et nous a laissé un échantillon de ses talents dans un morceau célèbre, la *Conversation chez la comtesse d'Albany*. C'est une des plus fines comédies de la littérature. On connaît le thème : Fabre soutient qu'il n'y a pas d'art de la guerre et qu'on est grand capitaine dès qu'on a une armée : de deux généraux opposés, il se trouve fatalement un vainqueur. Bref, il y a plus de mérite à être un méchant peintre qu'Achille ou Alexandre. Le bonhomme ne s'en laisse pas imposer par César : il mesure le monstre, il refuse son culte à l'idole. Il se piète dans sa petite taille pour juger le colosse, et ce serait presque beau, si l'on pouvait s'empêcher de sourire de ce duel d'un pygmée avec Napoléon.

Le couple vivait à Florence, où M<sup>me</sup> d'Albany s'était retirée après sa fugue. Elle continuait à habiter sur le Lungarno la *casa Alfieri*. Fabre logeait *via dei Mori*, de l'autre côté du pont, dans le quartier San Spirito. Tous les matins, sur les onze heures, elle venait passer une heure ou deux auprès du lit de son vieil ami, perclus de rhumatismes et précocement accablé par la goutte; elle le distrayait de sa misanthropie. Le soir, le goutteux se levait et se rendait chez la comtesse, où se réunissait la société florentine. Quelques étrangers de passage ne manquaient pas de se joindre à ces conversations. Le salon du *casino Alfieri* offrait un de ces spectacles comme on n'en pouvait voir qu'alors : c'était un sauve-qui-peut, un radeau de la Méduse, où se trouvaient embarqués pêle-mêle le fantôme d'un roi, le spectre d'un

Eschyle colérique, une sorte d'aventurière et un rapin de Montpellier, rescapés des révolutions, épaves du déluge, qui s'étaient arrangées pour vivre le plus doucement possible les restes d'une existence agitée.

A cette époque, la comtesse n'était qu'une Allemande âgée et un peu grasse, qui ne conservait que peu de chose du piquant de ses jeunes années. Où était la « reine des cœurs » ? Elle avait vieilli, dit l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*, terrible caricaturiste, comme eût fait une sirène de Rubens, si les sirènes pouvaient vieillir. Dans cette décadence de la chair, Lamartine, toujours poète, reconnaissait encore la présence de la beauté. Stendhal lui trouvait l'air commun : « Une cuisinière, dit-il, qui a de jolies mains. »

Mais elle avait encore, ajoute Delécluze, toute la vivacité de son esprit et de ses souvenirs. L'ancienne chanoinesse de Saint-Vaudru, défroquée de l'étiquette et de la monarchie, avait néanmoins conservé l'habitude de tenir une cour; elle avait pris avec les ans cette liberté de discours, qui commençait à se faire rare sous la Restauration. Elle avait le privilège de l'âge, qui est d'avoir son franc-parler. Elle s'était de bonne heure arrangée en vieille dame qui n'a plus de coquetterie et ne prétend plus aux hommages. Aucune hypocrisie, pas l'ombre de dévotion, une curiosité universelle et l'horreur du galimatias. C'était vraiment une originale que cette vieille Bavaroise italienne et franco-anglaise, qui aimait « à se promener dans les systèmes abstraits », comme on parle d'un tour aux *Cascade*, mais qui ne pouvait pas souffrir « les Ostrogoths ».

Elle mourut dans les bras de Fabre en 1824, âgée de soixante-douze ans, en le faisant héritier de tout ce qu'elle tenait d'Alfieri. Leurs dispositions étaient prises depuis longtemps. Déjà en 1823 le vieux couple avait fait un voyage en France et s'était arrêté une huitaine à Montpellier, où le peintre avait décidé de couler ses derniers jours. Quand il

eut rendu les derniers services à son amie, et eut enseveli sa dépouille à Santa-Croce, non loin des restes d'Alfieri, il ne lui resta plus rien à faire à Florence; il avait soixante ans, dont il avait passé quarante sur la terre étrangère. Le souvenir de la patrie s'éleva plus fort dans le cœur du vieillard. Dans le désert de son existence se dessinait, comme un refuge, la blanche image du « clapas <sup>1</sup> ».

Il revint. Depuis des années, Fabre s'était fait la réputation d'un grand collectionneur. Son logis de la *via dei Mori* passait pour un des premiers cabinets d'Italie. Peu pressé de produire, peu tourmenté par son génie, mais homme de goût et, disait-on, habile restaurateur, c'est chez les antiquaires de la *via dei Fossi* ou de la *via dei Servi* qu'il avait coutume de passer le meilleur de son temps, à la recherche des occasions. Mi-artiste, mi-brocantier, plus d'une fois la fortune l'avait favorisé. On venait voir de loin le cabinet de M. Fabre.

La perle en était, bien entendu, un portrait de Raphaël, un portrait de jeune homme, dans la plus suave manière de l'Urbinat. Le reste se composait surtout d'ouvrages des deux Poussin, objets de la religion du peintre. Cette collection, jointe à celle qu'avait réunie Alfieri, sans doute sur les conseils de Fabre, formait un ensemble célèbre, estimé à la somme fabuleuse de cent vingt mille écus. Fabre, d'accord avec M<sup>me</sup> d'Albany, se proposait de faire à sa ville natale ce présent presque royal et de rentrer dans sa patrie en bienfaiteur des arts.

Son retour fut négocié comme l'échange d'une province. Il avait fait ses conditions. Le Grand-duc autorisait l'exode des quatre cents tableaux de maîtres accumulés dans la *Casa Alfieri* et dans le logis de San Spirito. Une gabarre de la flotte française, la *Chevrette*, commandée par le chevalier

1. *Clapas*, tas de cailloux : c'est le nom que les gens du pays donnent à la butte sur laquelle s'élève le *Mons pellegrinus*, Montpellier.

Simian, capitaine de frégate, embarqua la précieuse cargaison à Livourne, pour la transporter au port de Sète, aux frais du Roi. Créé baron par Charles X, le peintre fut reçu en triomphe. Une médaille fut frappée en son honneur. La ville se chargeait de toutes les dépenses de l'installation. Le musée Fabre inauguré le 2 décembre 1828, le vieux peintre y prenait sa retraite comme conservateur.

Déjà depuis quelques années une Société des arts, composée de peintres et d'amateurs, s'était constituée à Montpellier, et un embryon de musée s'était formé avec les ouvrages provenant des églises et des abbayes supprimées, et une vingtaine de tableaux envoyés de Paris par le Premier Consul.

Pour accueillir le don de Fabre, la ville fit emplette de la maison Massilian, située en bordure de l'Esplanade, sur l'emplacement d'un Jeu de paume où Molière avait joué en 1656, avec la troupe de la Béjart, pendant la réunion des Etats du Languedoc. Le local de l'Illustre Théâtre était déjà un lieu rendu insigne par les Muses; près de là s'élevait le collège des Jésuites, aujourd'hui le Lycée. Les travaux d'aménagement furent conduits par les architectes Fovis et Boué, dans le style pompéien de Fontaine et Percier. Le péristyle du rez-de-chaussée, supporté par quatre fûts de colonnes doriques, dispose au recueillement et à la gravité : c'est l'entrée du temple, qui invite à déposer au seuil les soucis mesquins et les pensers frivoles. Le salon du premier étage, avec ses grands murs éclairés par un rang rythmique de lunettes, et son plafond paisible décoré de lauriers, donne l'impression tranquille de certaines nefs franciscaines. Plus tard, une nouvelle galerie en équerre, imitant celle du Louvre, dite du Bord de l'eau, fut construite pour recevoir la collection Bruyas.

L'une et l'autre sont devenues notoirement insuffisantes. Le musée, depuis cent ans, n'a pas cessé de s'enrichir : l'exemple de Fabre a porté ses fruits. Des dons inestimables,

et quelques acquisitions heureuses, ont fait du musée de Montpellier un des plus beaux de France, mais à quel prix ! Cette richesse se paie par un terrible encombrement. Les tableaux sont au coude à coude et les uns sur les autres, quelquefois sur sept ou huit rangs de hauteur, comme des affiches sur une palissade. Cohue peu favorable à la contemplation. Nous concevons une œuvre d'art comme un solo qui exige l'espace et ne chante que dans le silence. Nos pères étaient moins difficiles : ils avaient meilleur estomac. Mais tout de même leur manière de disposer les tableaux sent un peu trop la fosse commune.

En deux mots, le musée de Montpellier est aujourd'hui un peu vieux jeu. Il existe un projet d'agrandissement, qui consiste à annexer l'ancien collège des Jésuites, pour y loger les accroissements du musée et de la bibliothèque; le lycée serait reconstruit dans un nouveau quartier. Tout ce programme est excellent. La ville de Montpellier, si belle, si classique par le nombre et la noblesse de ses monuments, si célèbre par son enseignement et son Université, se doit de loger ses trésors dans un cadre digne d'elle.

On émettrait pourtant un vœu : c'est que, dans les transformations futures, on ne touchât pas au décor des salles existantes. On voudrait conserver l'atmosphère du lieu vénérable, incommode, où tant de jeunes âmes s'initient à la beauté, où notre cher André Michel conçut sa vocation, sa foi d'historien et d'apôtre, et où le collégien Paul Valéry, devant une *Sainte* de Zurbaran ou un jeune *Page* d'Allori, scandait de petits poèmes dans une prose mallarméenne, qu'il envoyait aux *Marges* et signait du nom de Dorys.



## LE CABINET FABRE

M. Louis Thomas a raconté, dans un petit livre, le retour de Fabre dans sa patrie, *F. X. Fabre in urbem patriam reducis pompa triumphalis* (ainsi son ami Gache le décrivait en vers latins), les fêtes, le banquet, les discours, les ingénieuses armes parlantes que le nouveau baron du royaume se composa pour son blason : une enclume de forgeron (*faber*) surmontée d'un soleil, avec la devise : « *Tout pour les Arts!* »

C'était trop beau. Deux ans plus tard, c'était l'émeute, le roi en fuite, les trois couleurs chassant le drapeau blanc. C'était le remue-ménage d'un changement de régime et d'une nouvelle équipe au pouvoir. De la Préfecture à la mairie et jusqu'au concierge du musée, coup de balai général : toutes les places, et tout de suite! Et toutes les tracasseries ouvertes ou sournoises que peuvent exercer, contre un adversaire politique, des bureaucrates zélés, qui n'ont pas d'autre distraction et pas d'autre manière de montrer leur puissance, que le plaisir de tourmenter. Je n'entre pas dans le détail de ces misères. Elles empoisonnèrent le malheureux baron et firent un enfer du paradis qu'il espérait trouver dans sa patrie. Tout ce qu'il avait aimé s'en allait : David était mort et Girodet, Gros venait de se suicider, le romantisme triomphait. Mieux valait quitter ce monde où tous les principes étaient trahis, où tout ce qu'il chérissait appartenait au passé, où son musée déjà lui apparaissait comme un cimetière. Mieux valait aux Champs-Élysées retrouver ces grandes ombres. Il s'éteignit le 16 mars 1837, emporté par une grippe qui sévissait à Montpellier. La ville lui fit des funérailles magnifiques.

Une déconvenue posthume attendait le conservateur du musée. Les tableaux vivent et meurent comme les perles et les turquoises. Il y a de par le monde un petit diable chauve, à barbiche pointue et blonde, mobile, ultra-nerveux, qui est bien l'appareil le plus impressionnable, le plus précis, le plus rapide et le plus infailible. Il vit ordinairement dans les environs de Florence, mais il semble doué du don d'ubiquité : rien de ce qui touche à l'art ne lui est inconnu. Pas une œuvre peinte en Italie n'échappe à sa curiosité et à sa prodigieuse mémoire. Il a tout vu, tout lu, il sait tout et apprend toujours. Il est la terreur et l'oracle des conservateurs de musées. Personne n'a détruit plus de légendes, dissipé plus de mythes, bouleversé plus d'attributions, mis sens dessus dessous plus de catalogues. Qui l'a vu tirer de son gousset sa redoutable loupe et sa non moins terrible lampe, pareille à un canon de browning, dont il promène l'œil éclatant comme une lanterne sourde sur la surface d'une peinture, devine aussitôt un arrêt de mort : point de refuge, nulle échappatoire devant cette lumière meurtrière. Mais cet outillage n'est rien, auprès du térébrant génie, du radium, du rayon de Roentgen qu'est l'esprit de ce grand critique. Quand Berenson a passé par là, que reste-t-il des trésors de Fabre ? Des prétentions percées à jour, un tas d'illusions perdues. Le *Jeune homme* de Raphaël n'est plus que de Brescianino, petit-maître siennois, raphaélisant de troisième ordre. La *Mort de Sainte Cécile* de Poussin, « un tableau de jeunesse d'une rareté insigne, comme l'auteur n'en a jamais fait d'autre » (et pour cause !), n'est plus qu'un faible ouvrage italien assez curieux, à costumes de lansquenets, par quelque sous-Dominiquin.

Mais, par exemple, quels dessins ! Deux *Vierges* de Raphaël, l'une tout ombrienne, l'autre léonardesque, et une feuille de croquis pour une des figures de la *Dispute*, celle de l'éphèbe penché à droite, image de l'attention et de

l'enthousiasme. Griffonnages d'un dieu! Sur cette feuille, comme sur quelques autres (une à Vienne, trois en Angleterre), se lit le brouillon d'un sonnet : confidence touchante, abandon de l'artiste qui nous livre à demi son cœur, et mêle la femme aimée aux pensées de sa sublime peinture de la *Théologie*.

En dehors de ces beaux dessins, la meilleure partie du don Fabre, ce sont encore, comme l'a écrit M. André Joubin, l'auteur de l'excellent catalogue du musée, les œuvres de Fabre lui-même et celles de ses amis, David d'abord (des portraits splendides et une étude, qu'on pourrait prendre pour une des figures du *Dos de Mayo* de Goya), et surtout le petit groupe des davidiens d'Italie, les Girodet, les Louis Gauffier, les Gagnereaux, les Granet, Gamelin, Boguet, Desmarais, Mérimée, le père de l'auteur de *Clara Gazul*, qui forment un côté peu connu de l'école du premier Empire.

Gauffier est un artiste charmant. Ce petit-maître, mort à trente-neuf ans, avait un goût original pour la peinture précieuse, les portraits de petits formats, d'une exécution de miniature, mais infiniment spirituelle : il savait y unir au charme du tableau de genre un style de crayon d'Ingres. C'était, comme Boilly, un de ceux qui ne rendirent pas les armes devant le Maître, et qui conservèrent leur quantité-à-soi, un goût pour la familiarité, la jolie peinture d'amateurs, à la manière hollandaise.

Gauffier, dans cette école aride, qui fait la guerre au clair-obscur et n'use que d'un jour incolore et abstrait, est presque le seul (hormis Prud'hon) qui ait cherché à rendre la caresse du jour réel et la souplesse de la lumière. « Il était arrivé au sommet de son art, écrit le paysagiste Hackert à Goethe (Hackert et Goethe, deux figures de la collection Fabre<sup>1</sup>), après avoir consumé toute sa vie pour y par-

1. Signalons en passant d'excellentes aquarelles de Hackert, cet Hubert-Robert allemand, plus topographe que peintre, et une esquisse de Tischbein pour le fameux portrait de *Goethe dans la campagne romaine*,

- venir : à peine le but atteint, il meurt. » Cette épitaphe est le destin de beaucoup d'hommes.

Si j'en étais le maître, il me semble que je ferais une salle bien agréable avec ces petits ouvrages de Gauffier et de Girodet : on y prendrait une vue curieuse de l'école de David. Rien n'est plus rare dans cette école qu'un tableau religieux. La piété ne valait pas cher dans cet âge de fer. Le Coran sans-culotte détrônait Jésus comme Capet, décrétait l'athéisme comme la ligne pure et l'expulsion du mystère. Plus une Vierge, plus un Christ (même après le Concordat et le *Génie du christianisme*). La proscription des ombres n'est que le signe extérieur de cette sécheresse.

Cependant, tout le monde n'accepta pas cette dure loi. Sans parler de Prud'hon, qui fait exception en tout, j'ai dit un mot de Granet, le peintre des couvents et des cloîtres, et de Maurice Quay, mort si jeune, qui fut un peu le *Nabi* de ce temps-là. Fabre avait réuni quelques petites peintures religieuses de ses amis : une jolie *Sainte Famille* de Gauffier, une très belle esquisse de *Pietà* de Girodet, avec un grand rocher et le contraste déchirant du cadavre livide et d'une pourpre dramatique. Tableaux rares et précieux, tels qu'une hostie cachée, une messe sous la Terreur.

Le bon Fabre, dans tout cela, ne fait pas, avouons-le, grande figure. Lui aussi, il a fait un peu de peinture religieuse, mais sans s'élever au-dessus de la chromo pieuse. Ses paysages arcadiens, qu'il croyait poussinesques, n'existent ni comme fragments de nature, ni comme créations poétiques : ses arbres ne sont ni de vrais arbres, ni des figures du sentiment. Fabre-Appelles, comme on disait dans le jargon du siècle, n'était au fond qu'un petit réaliste,

qui est au musée de Francfort. Précieuses reliques d'un temps où, au milieu des armes, il y avait un lieu en dehors de la guerre et de la politique, un temple pour les *sacra*, une Ville pour les rendez-vous des pensées éternelles !

tout à fait dénué d'imagination, avec des velléités de peintre de nature-morte, comme on le voit dans son *Etude de hibou*, qui montre des curiosités si peu académiques. Il y a même des études de lions, il est vrai, assez mal rugies, et plus « perruques » que « crinières » : aucune férocité de brosse, et l'on voit bien que, pour peindre un fauve, le modèle n'est rien, il faut la griffe de Géricault.

Mais ce peintre à la veine ingrate, cet élève peu doué, et qui ne mérite dans tous les genres qu'une mention honorable, sait pourtant nous intéresser lorsqu'il se résigne au portrait. On formerait des siens un cabinet intime, plein d'attraits pour le souvenir; on l'y verrait au milieu du groupe de personnes qui furent son entourage à Rome et à Florence. Tout le roman du petit rapin de Montpellier se mettrait à revivre, comme s'il nous le racontait lui-même.

Tout ne serait pourtant pas de lui dans ce cabinet que j'imagine : ses ouvrages se mêleraient à des reliques de M<sup>me</sup> d'Albany, et l'on se figure le vieil homme, comptant mélancoliquement ses trésors, et le peu qu'il reste du passé au bout d'une longue vie. Voici les portraits de sa famille, bons bourgeois provinciaux, échoués à l'étranger par un caprice du sort; voici le jeune peintre lui-même, environ la trentaine, joli garçon, soigné, poudré, coiffé en ailes de pigeon, cravate de batiste et habit de deuil gris-violet (le deuil du Roi, n'en doutez pas), muscadin qui déjà vous prend l'air du beau monde, avec sa lèvre charnue, flatteuse et sensuelle : ah! Lindor, gracieux écureuil qui prépare son escalade! Et voici la charmante Lady Charlemont en *Psyché*, léger papillon, Titania jacobite, qui ne figure-rait pas mal à la suite des *Mémoires* de Gramont.

Voici le grand Alfieri, vieux lion aristocrate, gallophobe et blanchi, drapé dans le manteau d'Euripide, et la tête de Canova, sauvage, grimaçante et canaille, dur caillou d'où jaillissent des étincelles de génie, avec un foulard rouge et une tenue discordante; des portraits de Lucien, prince de

Canino, le réfractaire des Bonaparte, qui s'abritait de son frère à l'ombre de sa sœur Elisa; le cardinal d'York, par Raphaël Mengs, figure de Pierrot, jeune lévite de sang royal qui ensevelit les dernières ambitions des Stuarts dans la pourpre de la prélature, et préféra aux orages du siècle les pieuses délices de sa retraite de Frascati. Voici enfin sa nièce, la duchesse d'Albany, la fille de la malheureuse Catherine Winkinshaw, fruit d'une des rares heures de tendresse qui aient lui dans l'existence agitée du Prétendant, et qui fut Cordelia au chevet d'un père déchu. Il n'y a que le pauvre Charles-Edouard qui manque à cette revue d'ombres.

M<sup>me</sup> d'Albany est là aussi, centre et souple lien de toutes ces figures : la fugitive, l'ex-reine qui avait échangé une couronne dérisoire pour l'amitié d'un homme au front ceint du laurier, diadème moins substantiel encore. Il y a quatre portraits d'elle : deux petites études de Fabre, datant de 1797, montrent une commère grassouillette, en fichu et cabriolet, la figure enfantine, une Gretchen bourgeoise, fagotée plutôt qu'habillée. Sur l'un des deux tableaux, un porte-craie à la main, dans un geste qui fait valoir un bras encore agréable, elle dessine d'après le portrait d'Alfieri : mais elle semble déjà faire les yeux doux au professeur. Qu'y a-t-il dans ces traits qui explique la longue dévotion du peintre ? Le pastel d'Hamilton fait voir une physionomie plus terne encore.

Mais le médaillon délicat du Genevois Saint-Ours, daté de 1792, nous révèle un charme imprévu : une bacchante aux regards espiègles, sous une toison blonde, une profusion de boucles et de nattes, sous laquelle se jouent un œil et un sourire mutins, dans un chiffon de masque de fille de Clodion. Si elle était telle encore à quarante ans, que fut-ce à vingt ? Quel éclat, sous ce casque d'or, dans l'ennui romain du palais de la place des Saints-Apôtres ! Il faut croire que jusqu'au dernier jour, alors même que depuis longtemps cette chair avait perdu sa

fleur, par éclairs brilla la Ménéade, un peu de ce je ne sais quoi qui survit aux ruines d'un visage et, jusqu'au bout, enchaîne le cœur.

Au milieu de la galerie, enfin, trône le vieillard, peint par lui-même, en buste, avec son toupet, sa cravate et sa lippe chagrine, deux ans avant sa fin, morose sur un fond de ciel noir : figure de vieux célibataire en habit bleu barbeau, mécontent, podagre, arthritique, avec trop de regrets et la moue de dégoût qui demeure à Louis XVIII d'un trop long exil à Mitau. Où est le jeune galant si adroit au service des femmes ? A force de vivre hors de sa patrie, il y est devenu comme un corps étranger et inassimilable : il est à jamais l'Emigré.

Déserteur d'un siècle héroïque, dans sa voluptueuse Florence, douillet, ami de son repos, il a passé sa vie à se ménager pour ses vieux jours un port et une sinécure. Il y avale plus d'une couleuvre. Cet animal est triste et la crainte le ronge. Il rumine ses souvenirs, sa jeune gloire, ses espoirs d'avenir, ses amours, l'amitié d'un poète, et le quai de Chiaja et les bords de l'Arno, et les boutiques de la brocante et le bonheur des trouvailles, et toutes les douceurs qui lui firent éluder la vie ; et maintenant, le voilà au bout, et c'est ce sentiment d'amertume et de mal-donne, de vanité des vanités, qui donne à sa vieille figure cet air de déception saumâtre et sa mine d'enterrement.

Dans le même salon je placerais encore trois beaux bustes de Canova : le ménage Daru, *Petrus Horatius Daru*, Montpelliérain comme Chaptal, « gens comparables à Colbert », dit Stendhal, amoureux de M<sup>me</sup> Daru, ce qui est cause sans doute de son indulgence pour Montpellier, la seule ville de province à laquelle il ne trouve pas « l'air bête ». Il faut avouer que Stendhal manquait à cette compagnie. N'aimait-il pas à méditer, dans Saint-Pierre de Rome, sur la stèle des Stuarts, cette élégie en marbre d'une si pure mélancolie ? Le dernier buste, qui est de toute beauté, serait à la

place d'honneur, au centre de la pièce : c'est une tête féminine, au galbe de Junon, qui paraît être une image idéalisée de la reine d'Etrurie. Elle a beau se cacher sous les traits d'une mortelle, il suffit : *Patuit dea*.

Voilà la société que le vieux peintre nous propose au musée de Montpellier. Rentré dans sa ville natale, chargé d'ans et du lourd bagage d'une vie, il nous fait de son pas de goutteux, pareil à celui de son Roi, les honneurs de sa collection. Par moments, il s'arrête, emporté dans ses songes. Que voit-il ? Les leçons de dessin qu'il donnait à la compagne du poète, les soirées et les médianoches de la *Casa Alfieri*, le grand salon de Poggio à Cajano, où il figure, comme dans le tableau de Benvenuti, à Versailles, dans le cercle de la reine Elisa ? Que de fantômes ! Pouvoir seulement retrouver le moment où, quelques mois avant de la perdre, l'artiste, pour la dernière Saint-Louis de M<sup>me</sup> d'Albany, lui offrait le portrait de son caniche bleu, *Pyrrhus*, « en souvenir de son amour pour lui » ! Désormais, plus rien à espérer ou à attendre de la vie. Plus rien à chérir que des cendres. Et voilà ce qui explique, dans son dernier portrait, l'air maussade du vieil émigré et sa mine de rabat-joie.



## LA HOLLANDE ET L'ESPAGNE. GREUZE ET REYNOLDS

Cependant sa libéralité trouvait des imitateurs. A la fin de 1836, trois mois avant la mort de Fabre, s'éteignait à Paris, en son hôtel de la rue Basse-du-Rempart, un riche Montpelliérain, nommé Pascal Valedau. Celui-là n'avait pas émigré. Arrivé tout jeune à Paris, vers 1792, le méridional, par son adresse et peut-être par ses relations avec Chaptal, avait commencé à réaliser une jolie fortune dans les fournitures aux armées de la République. Devenu agent de change à l'époque des assignats, il avait acheté sous le Consulat le joli château de Bièvres, près de Sceaux, et quatre mille arpents de garrigues, près de Montpellier. En 1809, son portrait par Adèle Romany nous fait voir le véritable du Tillet de Balzac, un dandy d'environ trente-cinq ans, tiré à quatre épingles, en costume de chasse, habit bleu, culotte grise, bottes à revers chamois assorties au gilet, assis sur un talus pour lire un billet doux, et qui est évidemment l'homme du monde le plus satisfait de sa personne et de l'univers.

Cet homme heureux, célibataire, propriétaire, avait en outre le goût des tableaux. Il en avait acheté beaucoup, dans ce Paris du Directoire, où la panique, la ruine, la vente des biens des émigrés avaient jeté au ruisseau et entassé pêle-mêle, dans les échoppes des Rémonencq, les inestimables collections du XVIII<sup>e</sup> siècle. On repêchait dans les ordures les Ostade et les Wouwermann. Ce fut le paradis du bric-à-brac, l'âge des du Sommerard, l'âge du Cousin Pons. Valedau y fit encore d'excellentes affaires. Son ami Bertin l'aîné, le directeur du *Journal des Débats*, a beau railler, dans une lettre à Fabre, le parvenu de la rue Basse,

son château, ses chasses, sa collection, qui lui semble « plus intéressante que le collectionneur ». Bref, il le tient pour une bête. Mais cette bête avait du flair. Le cabinet Valedau, estimé 350.000 francs en 1836, en vaudrait aujourd'hui plus de dix fois davantage. Cet agent de change avait su faire un placement remarquable de ses fonds. Sa galerie est encore un des attrait du musée Fabre.

Il avait un goût décidé pour la peinture des petits-maîtres flamands et hollandais, ces inventeurs de l'art intime et du tableau de cabinet, jamais prétentieux, si bons peintres, et dont la devise pourrait être celle du poète : *Prends l'éloquence et tords-lui son cou*. Le Paris de Chardin avait été le grand marché de la peinture hollandaise. En pleine réaction davidienne, Valedau conservait sa prédilection pour cette école décriée. Il eut le bon esprit de ne pas donner dans l'héroïsme. Ses goûts retardaient un peu et restaient ceux de sa jeunesse, et il se fit ainsi, sous le règne de César, un vrai cabinet de traitant du XVIII<sup>e</sup> siècle, tel que pouvait être celui d'un Watelet ou d'un La Popelinière : une douzaine de Téniers, deux Rubens (un généreux portrait et une esquisse pleine de flamme, une scène de martyre comme Rubens seul sut les peindre, mêlant de la tendresse à de la furie, des chevaux, de la tempête et des vierges assassinées), deux ou trois Ruysdaël, d'une sourde résignation et d'une fière mélancolie, une admirable tête rembranesque de Maës, et enfin trois joyaux, qui demeureraient chefs-d'œuvre dans les premiers musées d'Europe, deux Steen et un Terborch d'une qualité exquise, — de ces petits tableaux inouïs, presque sans sujet, sans titre, sans contenu intellectuel, où, on ne sait comment, par l'absence totale de mouvement, l'oubli de soi et la magie de l'exécution, la reproduction de la vie la plus humble atteint au charme de la musique.

Ce côté poétique et de peinture pure attirait encore ce raffiné vers un maître français assez mal vu de son temps, et qui, après d'immenses succès, venait de mourir, en 1805,

octogénaire et oublié. Le dixain de Greuze réuni par Valedau est unique. Ce qui prouve bien que l'amateur savait ce qu'il voulait, c'est qu'il a pris garde de ne choisir que des Greuze ravissants. Greuze est l'exemple d'un peintre gâté par la littérature. Ce n'en est pas moins un beau maître, toutes les fois qu'il ne moralise pas, un peintre avec des dons charmants et un sentiment rare de la beauté chez l'enfant ou la très jeune fille. *La jeune fille vue de dos*, cette souple hélice d'une nuque charmante, ces beaux yeux qui sourient par-dessus une si tendre épaule, sont un morceau qui suffirait à la gloire d'un maître. J'aime moins la *Prière du matin*, tableau célèbre, mais déjà un tableau maniéré. Cette toile fait pourtant rêver : on songe à un Greuze qui fût resté dans sa province, n'eût pas connu de philosophes, et qui aurait passé son temps à peindre pour des paroisses de village; forcé de méditer sur des thèmes vénérables, il n'aurait pas été tenté de prêter de l'importance à des sujets frivoles, et de suppléer à l'insignifiance par l'exagération et la sensiblerie; il aurait peint des *Saintes Madeleines* et des *Saintes Catherines*; il n'aurait pas connu la vogue; il n'aurait été qu'un grand peintre, et il aurait coulé en paix des jours ignorés et heureux. Ainsi soit-il!

Mais il faut convenir qu'il a créé un genre. Reynolds n'a rien fait de plus populaire que *le Petit Samuel*, si ce n'est *Master Hare*, ce gamin inspiré qui, d'un doigt spiritualiste, montre le ciel : et ce sont des Greuze anglais. Or rien de plus rare en France qu'un tableau de l'école anglaise. Le musée de Montpellier est à peu près le seul chez nous qui possède, grâce à Valedau, un Reynolds authentique. Le tableau est beau, un peu roux, dans ce bain d'or dont l'artiste a pris le secret à Rembrandt. N'était le chiffre qui nous renvoie au I<sup>er</sup> Livre des *Rois*, personne n'irait prendre ce boy à boucles blondes, à genoux dans sa longue chemise, que dépassent ses petons nus, pour le fils d'Anne, femme d'Elcana, auquel le Seigneur murmure la nuit : « Samuel!

Samuel! »; mais quelle mère anglaise ne serait de mèche avec le peintre? C'était un obscur regret, pour l'artiste et pour toutes les femmes, de se voir privés, par le calvinisme, de ces beaux anges qui font le charme de Corrège, et où l'Italienne a le bonheur d'adorer, transfiguré, le fruit de ses entrailles. Le motif trouvé par Reynolds prête un objet à ce sentiment :

*White as an angel is an English child*<sup>1</sup>!

chantera bientôt William Blake (qui du reste exécrait Reynolds). Ainsi, dans ce siècle rationaliste, commençait à se faire jour cette démission de la raison, cette nostalgie de l'innocence et de la pureté, cette idée que l'enfant, mieux que l'homme, communique avec le Père céleste et, si j'ose dire, cet attendrissement « dadaïste » de la Sainte-Enfance.

Il semble qu'en ces années de la seconde Restauration, après l'initiative de Fabre et de Valedau, il y ait eu vraiment dans la société de Montpellier un vif intérêt pour la beauté. On venait de découvrir l'Espagne. Louis-Philippe créait le musée espagnol du Louvre. La vente Soult, la vente Aguado mettaient sur le marché un lot considérable de peintures madrilènes ou sévillanes. Montpellier profita de l'occasion pour s'enrichir d'un Ribera et de deux Zurbaran noir et or, qui sont encore une des parures du musée.

Mais la plus remarquable de ces acquisitions est la *Descente de Croix* de Pedro Campana, réplique du retable de la cathédrale de Séville; dans cette série des grandes *Descentes de Croix* flamandes (Campana était de Bruxelles), qui va de l'Escorial à Anvers, et de Roger de la Pasture à Quentin Metzys et à Rubens, le tableau de Campana occupe la place centrale. C'est le dernier sommet de la peinture gothique, un chant funèbre, d'une tonalité de crépuscule, une voûte, un portique de deuil, de précautions et de san-

1. Candide comme l'ange est l'enfant anglais.

glots, d'où pend la blanche hostie, au-dessus d'un amas de femmes et de douleurs : un des plus nobles tableaux du monde, une méditation sur le thème de l'amour et de la mort, et sur cette mystérieuse vendange où l'arbre de la vie, *arbor vitæ crucifixæ*, ainsi que la vigne, donne son fruit. Croissance d'une pensée nourrie dans les sanctuaires, et que le moyen âge lègue à la Renaissance! Murillo ne pouvait détacher ses regards du chef-d'œuvre. « J'attends, disait-il, que ces pieuses gens aient achevé de descendre mon Sauveur de la croix. » On voudrait qu'au musée de Montpellier ce tableau extraordinaire fût retiré de la presse et placé à part, dans un retraits propice à la contemplation.

## UN PORTRAIT D'AVED

Parmi les achats de cette époque, il y en a deux qui méritent une mention particulière et qui nous font rentrer dans l'école française.

L'un est un tableau anonyme, attribué aux Le Nain, et provenant de la collection Masclary. Deux jeunes gens, assis côte à côte, à mi-corps, en capes grises, avec le grand col de lingerie Louis XIII, copient le plâtre et dessinent d'après l'antique. Sujet immobile, éclairage égal et limpide, tonalités éteintes et finement argentées, une nuance de tendresse sérieuse, comme dans la prose de Nicole; point d'éclat, nulle adresse visible et même une certaine gaucherie, comme la pudeur d'un sentiment qui craindrait de surfaire. Il y a toujours eu chez nous, à côté des décorateurs, cette race modeste, ennemie du tapage et singulièrement homogène, des Le Nain à Corot, comme si c'était le même artiste qui reparaisait par intervalles et sous différents noms, — celui qui a fait un jour *l'Homme au verre de vin*, du Louvre, ou le *Maître et son élève*, de Robert Lefebvre, ou le Philippe de Champagne du musée de Rotterdam, le merveilleux tableau des *Deux musiciens*.

Le tableau de Montpellier appartient à cette rare espèce. A première vue, rien n'empêcherait de le prendre pour une œuvre espagnole, du genre des *bodegones* du jeune Velazquez, si je ne sais quelle douceur et quelle intimité ne la signalaient française. Ces jeunes gens sont les frères aînés du *Petit dessinateur* de Chardin. La nature-morte, le coin d'atelier, les moulages de mains pendus au mur, pourraient être d'un moderne, tel que Cézanne ou Du-

fresnoy. De qui est-ce? On sait si peu de chose de notre xvii<sup>e</sup> siècle! Hier encore, le nom de Dumesnil de la Tour était presque inconnu. Je ne prendrai pas sur moi d'en prononcer un autre. Je préfère m'en tenir à cette signature générale d'une main française : la conscience, l'humble probité.

Le second tableau, acheté au marquis de Montcalm, passait depuis 1839 pour un portrait de M<sup>me</sup> Geoffrin par Chardin. C'est seulement en 1896 que Maurice Tourneux reconnut, par une description contemporaine, qu'il s'agissait de celui de M<sup>me</sup> Crozat par Aved. Et vingt-cinq ans plus tard, en effet, M. André Joubin lisait, sous une épaisse couche de crasse et de vernis, la signature en toutes lettres : Aved, 1741.

Ce n'est pas la seule méprise de ce genre qu'on ait faite, témoin le magnifique *Rameau* du musée de Dijon, qui porte encore le nom de l'auteur de *la Raie*. Il faut avouer qu'on peut se tromper de plus loin : Aved est cet ami de Chardin, passionné comme lui de Rembrandt, et que Chardin a peint, affublé d'une pelisse, au milieu d'alambics, plongé dans un grimoire, comme un Faust débonnaire, dans le beau tableau du Louvre, appelé le *Philosophe dans son laboratoire*. Cette fantaisie est un hommage au grand alchimiste de l'art, au sorcier qui a enseigné par quelle magie une matière vile se transforme en beauté. Aved, comme Chardin, n'a de sa vie cherché que cela. Il n'a guère fait que des portraits. Au milieu des tricheurs et des enjoliveurs, des arrangeurs à la Nattier, de cet éternel travesti en *Nymphes*, en *Flores*, en *Points du Jour*, qui fait croire à une perpétuelle mascarade, et qui répond du reste à un goût de l'artificiel qui est aussi une vérité, il a cru qu'on pouvait se passer du mensonge et faire beau sans rien embellir.

Le portrait de Montpellier est son ouvrage capital : on l'a vu triompher, aux *Chefs-d'œuvre des musées de province*,

à la récente exposition de l'hôtel Carnavalet. Dans ce XVIII<sup>e</sup> siècle qui fut par excellence le siècle de la femme, qui la divinisa, en fit presque une créature mythologique, fille des Jeux et du Plaisir, on est étonné d'une figure si posée, si sage, si tranquille. Le modèle, c'est M<sup>me</sup> Crozat, la femme du canal Crozat, de Crozat-Crésus, le nabab de la place Vendôme, l'homme qui fut un peu le Lesseps de son temps et qui finança le plus grand ouvrage du siècle de Louis XIV, le canal du Languedoc ou canal des Deux-Mers. En 1741, le tableau la représente telle qu'elle était pour ses noces d'or, au bout de cinquante ans de ménage : une dame âgée plutôt que vieille, belle encore, parfaitement droite, dans une dignité avenante et des bienséances d'aïeule. Le jour modèle avec douceur son visage aux traits nobles, enveloppé d'une neige de blondes et de ruches, et désigne la femme de tête, la personne de bon conseil qui tient le gouvernail des choses domestiques. On aurait envie de l'appeler madame la Présidente.

Dans son négligé de taffetas blanc et or, garni en point d'Espagne, sous une merveille de coiffe en dentelles d'Angleterre, elle trône en personne que les richesses n'étonnent plus; elle fait de la tapisserie, comme faisaient nos grand'mères, et le cadre du métier forme à son buste un socle qui lui prête l'aspect monumental. Un livre et des conserves posés sur le coin du métier disent les habitudes de cette maîtresse-femme. Une étoffe de soie, qui protège la tapisserie de la poussière, les pelotons de laine dans leur corbeille, une vase de la Chine dans l'ombre composent une harmonie pittoresque et intime, luxueuse sans ostentation, domestique et décorative.

Cette figure est un type. M<sup>me</sup> Jourdain a fait du chemin depuis Molière. Sa petite-nièce Marie-Anne Legendre, fille du fermier Legendre, mariée au banquier Crozat, marque avec gloire la promotion d'une classe. Mère d'une duchesse et de deux marquis, ayant établi tous les siens à la cour



et au Parlement, avec la même patience discrète qu'elle combine ses tons sur le canevas, cette sage personne est une puissance, une espèce de Colbert en jupons, une providence maternelle de couveuse et de poule de Houdan. Ainsi trône avec assurance cette majesté bourgeoise. Aussi importante en son genre que la grande Catherine, cette patronne du Tiers fait ici figure historique. Elle est chez elle en Languedoc, auprès du grand ouvrage qui est la gloire de son mari. Mais c'est peu : Minerve roturière, portrait de la fermeté et du bon sens, ce tableau est une image de la Française qui devrait être pour nous tous un portrait de famille.

## LES ARTS A MONTPELLIER

## HISTOIRE D'UNE VIERGE ET D'UN BUSTE

Il faudrait dire un mot des arts à Montpellier, dans cette ville qui n'a pas les antiquités de Nîmes et de Béziers, mais qui, durant le moyen âge, tant que Marseille dépendit du comté de Provence, fut la position avancée du royaume et la porte de la France sur la Méditerranée. Les guerres de religion lui coûtèrent force ruines. Peu de chose lui reste de sa splendeur médiévale. Les églises de Maguelonne et de Saint-Guilhen-le-Désert, dans d'incomparables solitudes, demeurent seules de ce grand passé, pour ennoblir la belle campagne montpelliéraine, avec l'élégante abbaye cistercienne de Valmagne.

Dans le trésor de Roncevaux, le beau reliquaire d'émail incrusté de figures témoigne de l'habileté des orfèvres de Montpellier et dit encore que cette ville était la grande étape sur la route des pèlerins et des trouvères qui reliait les sanctuaires de Saint-Gilles, de Montserrat et de Saint-Jacques. Pendant ces siècles, Montpellier fut la reine de la côte et un atelier de peintres et de sculpteurs, qui le cédait à peine à celui d'Avignon. Il ne subsiste de tout cela que la gracieuse *Vierge de miséricorde* peinte par Jean Miralheti, pour les Pénitents de Nice, qui atteste du moins le goût des maîtres de Montpellier.

Il y avait au centre de la ville une vieille église du XII<sup>e</sup> siècle, appelée Notre-Dame-des-Tables, à cause des éven-

taires de maraîchers qui se pressaient sur son parvis. C'était (c'est encore aujourd'hui) la place du marché. La Révolution, toujours pressée de faire la guerre aux idoles, jeta bas l'église et la remplaça, sous prétexte de bien public, par une halle à colonnes doriques, « dans le goût de Pœstum ». Dessein bien digne de philanthropes : changer une pensée éternelle en une pensée alimentaire, et remplacer une idée chrétienne par une ordonnance de police. Cette fois, les marchands chassaient Jésus du temple et proclamaient que l'homme vit de pain.

Mais il est plus facile de démolir une église que de détruire un culte. A l'une des colonnes « dans le goût de Pœstum », comme la fameuse Vierge du Pilier à Saragosse, reparut la Madone des Tables, objet des dévotions des Dames de la Halle, de leurs prières et de leurs offrandes. La divinité séculaire, protectrice des bonnes femmes, renaissait sur sa tige, comme un rosier repart du pied, et se riait des législateurs. Elle insultait la République. Le ministère Combes, dans une sainte fureur iconoclaste, prit une mesure radicale : il rasa sans pitié la jolie halle Louis XVI, coupable de n'être pas assez désaffectée, et de s'être laissé contaminer de réaction.

Peine perdue ! En dépit de ce zèle apostolique, le lieu demeurait consacré. Sur l'emplacement de l'ancienne halle et de l'église disparue, on ne trouva rien de mieux que d'ériger un monument au prophète du marxisme et au Saint-Jean-Baptiste de la Sociale, Jean Jaurès. Le député de Carmaux, émergeant de son socle à mi-corps, comme un diable de la tribune, image de ce demi-grand homme, est une des pires horreurs de la bondieuserie républicaine. Cette ordure de bronze déshonore une des plus belles villes de France. Son inauguration fut l'occasion d'une pompe symbolique et réparatrice, dans le genre des vieux exorcismes. Paul Painlevé et M. Paul-Boncour, l'un pontife, l'autre enfant de chœur de la laïcité, officièrent à cette cérémonie, où le *leader*

socialiste fut installé solennellement à la place de la Madone, et la « vieille chanson » remplacée par des cantiques humanitaires.

Du pied de ce monument burlesque part un escalier souterrain, toujours souillé d'épluchures et d'immondices, qui conduit à la crypte de Notre-Dame des Tables. Dans cette crypte, fermée d'une grille, et assez proprement restaurée, la Société archéologique de Montpellier a recueilli quelques épaves de monuments défunts : un petit nombre de chapiteaux, deux magnifiques colonnes de marbre, provenant du porche de l'ancienne église, colonnes de feuillage, d'un modèle presque unique en France, rappelant les colonnes lotiformes de la primitive Egypte, la colonne d'acanthes de Delphes, ou la colonne végétale inventée plus tard par Philibert Delorme, et qu'il appelle l'« ordre français ». Une *Vierge de Majesté*, ouvrage d'un raffinement exquis, provenant du cloître de Saint-Guilhen, et deux bas-reliefs du cloître de Fontfroide, aussi précieux que les bas-reliefs de Silos, complètent la collection de ces émouvants vestiges. Avec la porte de Maguelonne et le bel autel de Saint-Guilhen, c'est tout ce qu'il reste de sculpture romane dans le pays.

Chose curieuse ! Cette sculpture n'est nullement de la famille des porches d'Arles et de Saint-Gilles : elle se rattache beaucoup plutôt au groupe de Moissac et de Toulouse, et particulièrement au style des *Apôtres* de la porte du cloître de Saint-Etienne, signés du fameux Gilabert. Montpellier ne possède pas de plus beaux titres de gloire que ces pierres vénérables, qui attestent l'éclat de ses monuments au moyen âge et la part qu'elle prit dans l'admirable renaissance des arts au XII<sup>e</sup> siècle. Ces vieux ouvrages, aussi recherchés que le sont aujourd'hui ceux de l'archaïsme grec, feraient l'envie, s'ils étaient à vendre, d'un musée de Pittsburg ou de Chicago. Mais qui irait les soupçonner dans le caveau ignoré où ils gisent, au bas d'un escalier infect, sous le monument

absurde où pérorer et gesticuler un tronçon de Jaurès?

Il semble que dans le nouveau musée ces nobles débris mériteraient une place honorable et la charmante lumière du jour. Reliques glorieuses, qui ouvrent à Montpellier l'histoire des siècles de la culture, et qu'il faudrait encadrer avec le même soin et la même piété qu'Athènes montre pour les restes des temps qui précédèrent le Parthénon.

## SÉBASTIEN BOURDON OU LE DÉMON DE L'INQUIÉTUDE

Depuis l'époque où Rabelais venait prendre ses degrés de médecine à Montpellier, et y jouait la farce de « celui qui épousa une muette », jusqu'au temps de Molière et de l'*Illustre théâtre*, il y a une lacune d'un siècle. Les troubles religieux, si violents dans le Midi, causèrent une longue éclipse des arts.

Ils ne reparurent, après cette tourmente, que dans les années plus tranquilles du xvii<sup>e</sup> siècle : calme du reste relatif, car il ne faut pas oublier la révolte de Montmorency ni les campagnes du Roussillon. C'est de loin seulement que ce temps agité, entre la rébellion des princes, la guerre de Catalogne et l'atroce guerre des Camisards, peut nous donner l'illusion d'une époque paisible. La sublime terrasse du Peyrou et son gracieux Château d'eau, servant de plateforme à la chevauchée du Grand Roi, ce triomphant décor de la monarchie absolue, dictant ses lois au paysage, est une image d'ordre qui termine bien des convulsions, une victoire remportée sur bien des éléments de trouble et d'anarchie : ce n'est pas sans luttes que la nature a accepté ce frein et s'est laissé soumettre à cette discipline, dont nous ne voyons plus que la beauté d'apothéose.

Le type de l'artiste de cette époque et le plus grand nom de la peinture à Montpellier, est l'aimable Sébastien Bourdon. Ce petit-maître remuant, nomade, protéen, soldat à dix-sept ans, qui à vingt ans étonnait Rome par la facilité de ses pastiches et de ses « imitations », puis courait à Stockholm et devenait le peintre de la reine Christine, cette grande amazone cartésienne et neurasthénique, dont il fit

le portrait équestre que l'on voit au Prado, et qui, parmi toutes ces courses, eut le temps d'épouser deux femmes qui lui donnèrent une quinzaine de petits Bourdons, pour mourir à cinquante-cinq ans, un des « Anciens » de l'Académie, en laissant derrière lui une œuvre immense, ce diable d'homme vous a un talent qui n'est pas beaucoup plus facile à définir, qu'il ne l'est de suivre le tracé de cette biographie en zigzag. Tout enfant, emmené à Paris dans une caravane d'émigrants, il tomba de voiture avec le ballot sur lequel sa mère l'avait prudemment ficelé pour la route : mais les fées s'en mêlèrent, le petit ne se réveilla même pas. Toute sa vie se peint dans ce trait : elle garde cet air de chose arrivée en songe et de bonheur donné par les fées.

Il y avait en lui de l'enfant prodige : à quinze ans, il avait, dit-on, décoré une galerie dans les environs de Bordeaux. A vingt-neuf ans, il peignait le « May » de Notre-Dame. Nous n'avons plus son ouvrage le plus célèbre, cette grande galerie de l'hôtel Bretonvilliers, genre d'ouvrages qui était alors ce qu'on appelait l'« opéra » d'un peintre, correspondant en dignité à ce qu'était le poème épique en douze ou en vingt-quatre chants. Tout poète rêvait d'une *Enéide*, tout peintre d'une galerie Farnèse.

Bourdon avait peint dans la sienne l'histoire de Phaéton. Est-ce un hasard si son grand tableau de la cathédrale de Montpellier représente déjà la *Chute de Simon le Magicien*? Un freudien se ferait un jeu de retrouver dans ce motif le complexe de la chute et de l'accident de voiture, l'histoire d'un ambitieux brillant, d'un improvisateur qui a de beaux coups d'aile, mais que son élan ne soutient pas, et qui n'est pas fait pour les hauteurs. Il tombe de son char, mais pour se relever avec grâce.

Cinq ou six tableaux de lui, au musée Fabre, montrent sa nature diverse, facile et décousue. Il avait, nous dit-on, une extrême aisance à entrer dans la manière des différents peintres qui lui plaisaient, et ses toiles ne sont souvent que

le reflet de ses admirations. Deux paysages italiens, avec des fabriques, des moulins, un troupeau, des cascades, sont un pêle-mêle de choses agrestes et bucoliques, qui voudraient être poussinesques, si ce bavardage de détails amusants n'était pas l'opposé de la grande élégie du maître des *Bergers d'Arcadie*.

En réalité, ce touche-à-tout est surtout un peintre de genre. Il était arrivé à Rome à dix-huit ans, en pleine vogue de ces petits tableaux qu'on appelait des bambochades. Il se mit à en faire pour un marchand nommé l'Escarpinelle. L'ancien soldat, qui avait porté le mousquet, y adopte (comme plus tard Watteau) un ton d'aventure piquante, de bohème galante et militaire, une manière de peindre la vie, leste et crâne, comme dans les refrains de nos vieilles chansons. Le tableau de Montpellier est des plus réussis : une halte dans une guinguette, le soir, au crépuscule ; un jeune capitaine rouge et bleu, à panache blanc, fume au centre, les jambes croisées ; derrière, une ordonnance tient par la bride les chevaux, tandis qu'un cavalier agace une servante ; une espèce de Falstaff assis dans l'ombre boit philosophiquement, et à gauche une tribu de gitanes cause au pied d'un mur écroulé. Tout cela dans des tons gris lustrés, avec une bande de soufre au bas du ciel : la rencontre de deux groupes vagabonds et de deux familles errantes à la porte d'une *osteria*, un hasard de la route, un échange de regards, une courte rêverie, un rien de romance, et adieu ! chacun de son côté, en voilà pour la vie.

Ce n'est sans doute pas très personnel, ni d'un sentiment très élevé, mais la touche est juste et charmante : et dans le genre de Berchem et de Wouwermann, on n'a pas fait mieux que Bourdon. Ces qualités primesautières, cette sensibilité si vive, ces dons de peintre et cette aisance même à se prêter à tous, devaient faire de lui un excellent portraitiste, et personne en France n'a fait de meilleurs portraits que Bourdon, à commencer par le sien, qui est au Louvre, et par celui de



ouquet, au musée de Versailles, cette figure équivoque, séduisante et voluptueuse, qui explique les dévouements que suscita ce gredin et cet enfant gâté.

Les deux portraits du musée Fabre ne sont pas inférieurs. Ce sont deux portraits d'inconnus, un officier suédois, pâle, visage prognathe, chimérique et lunaire, longs cheveux flottants, cuirassé, la main sur la hanche, un galon écarlate montant d'une manche d'or, un type de Charles XII ou de Gustave-Adolphe, Arioste chez les Cimmériens. L'autre est peut-être plus beau encore, jeune, basané, lèvres gourmandes, sa crinière roulant en volutes noires sur le col, veste chamois, beaucoup de bouillons, de crevés, l'air négligé, cet air d'impromptu et de saut-de-lit qui était alors l'air galant, l'air des ruelles et des batailles, l'air de la jeunesse et de l'amour, à l'époque de Lens et de Rocroy.

Bourdon est le seul maître français qui ait su rendre cette nuance de la guerre de Trente ans, le seul chez qui l'on trouve, avec moins de manière, cette poésie à la Van Dyck et ce charme du romanesque. Esprit gracieux plus que puissant, divers, diapré, insaisissable ! Dans cette France de Poussin, de Corneille, de Descartes, qui élabore l'esprit classique, il représente, avec ses faiblesses et ses tentatives en tout sens, quelque chose qui manquera un peu à ce siècle trop raisonnable : le caprice, la fantaisie.

Disons le mot : c'était un huguenot, et de vie morale très sérieuse (ses biographes nous en rapportent plus d'un trait). Ce n'est pas le lieu de faire une étude, qui n'a tenté personne et qui serait d'un vif intérêt, celle des artistes protestants. Je trouve dans ce voyageur et cet agile esprit le signe d'une famille singulière de génies, le signe qui marque parmi les écrivains français un Loti comme un André Gide : l'inquiétude.

## AUTOUR D'HYACINTHE RIGAUD

Cependant la prospérité renaissait. Après les troubles de la Fronde, la ville fait peau neuve : à l'antique cité marchande du moyen âge, rivale de Marseille, succède une ville d'Etats, une ville de noblesse et de magistrature, remplie des beaux hôtels de Daviler et de Giral, élèves de Mansart, qui font de la capitale du Languedoc une émule d'Aix-en-Provence.

Deux familles de peintres collaborèrent à l'ornement de cette ville parlementaire et aristocratique, les Ranc et les de Troy. Antoine Ranc le Vieux est surtout connu par son fils, premier peintre du roi d'Espagne. Les de Troy étaient de Toulouse. Ils étaient deux frères, Jean et François, père du célèbre Jean-François, le premier établi à Montpellier, et naturalisé par trente ans de séjour, comme il y a Mignard d'Avignon et Mignard le Romain.

On a de Jean, au musée Fabre, un portrait de Bonzy, archevêque de Narbonne, peinture vigoureuse qu'on pourrait prendre pour un Carrache. C'est lui qui fut chargé de peindre, en 1688, un des plafonds du Parlement, que l'on y voit encore : Louis XIV-Apollon ramène sur la terre la Justice et la Religion. « Communiqué » des Dragonnades. Les deux autres de Troy faisaient cependant une carrière beaucoup plus brillante, qui ne nous intéresse pas ici. Mais ces différentes aventures, à la seconde génération, montrent assez l'importance relative de Montpellier et le rôle de ce foyer qui détachait des premiers peintres, l'un à Madrid, l'autre à Versailles.

Je ne dirai rien de François Verdier, un élève de Ranc, de qui le musée Atger (à la Faculté de Médecine) conserve d'agréables bacchanales dans le goût de Poussin et de Sébastien Bourdon. Je ne m'arrête qu'aux grands noms. Pendant un demi-siècle, toute la peinture à Montpellier s'ordonne autour d'Hyacinthe Rigaud.

Rigaud, — Hyacinthe-François-Honorat-Mathias-Pierre-le-Martyr-André-Jean Rigaud y Ros, autrement dit Rigaud le Roux, — était de Perpignan, sur la frontière de Catalogne, comme suffit à l'indiquer cette Toussaint de prénoms, collection d'amulettes qui fait penser à un reliquaire de chapelle espagnole. Les saints du Paradis lui accordèrent de longs jours et lui donnèrent de vivre en santé jusqu'à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. Sa mère le mit en apprentissage à Montpellier, chez un peintre nommé Pezet, qui passait pour un connaisseur et avait un bon cabinet. Mais c'est à Paris qu'il se forma par l'étude de Van Dyck et des maîtres du cabinet du Roi, où il se composa cette manière pompeuse qui représente si bien le personnel de Versailles, tel qu'il aimait à se voir lui-même et tel que ce grand peintre en a laissé l'image à la postérité.

Le musée Fabre ne possède qu'un portrait de Rigaud, qui est du reste un de ses meilleurs, celui de Fontenelle. En marge de sa carrière officielle, qui fait de lui une espèce de Dangeau dénombrant son « tableau » de têtes couronnées, de seigneurs et de dignitaires, Rigaud avait ce trait d'une certaine race de portraitistes, qui n'apparaît guère qu'avec lui, et qu'on retrouve de nos jours chez un Jacques-Emile Blanche : je veux dire un appétit désintéressé de la gloire, un attrait des « illustres », une curiosité remarquable pour le génie.

Jusqu'à lui rien n'est plus rare que cette forme d'esprit particulière. La plupart des portraits classiques représentent des titres, des fonctions, plutôt que des individus. Le rang ou l'argent déterminent : c'est le modèle et

non le peintre qui choisit. Mettez à part un très petit nombre de portraits de sentiment, portraits de femmes, d'enfants, d'une mère ou d'une maîtresse, comme ceux qui rendent unique l'œuvre de Rembrandt portraitiste, vous ne rencontrerez jamais un portrait d'autrefois qui ne soit un portrait de commande et un tableau payé; presque jamais un portrait qui exprime une admiration.

C'est par le plus grand des hasards que nous avons un portrait de Descartes par Frans Hals et celui de Molière par Mignard : Rembrandt n'a pas peint Spinoza. La liste de nos admirations et celle des portraits qui nous restent du xvii<sup>e</sup> siècle ne coïncident que de la manière la plus fortuite et la plus dérisoire. L'Angleterre d'Elisabeth, l'Italie et l'Espagne, en dépit de Titien et de Velazquez, sont logées à la même enseigne.

Rigaud est peut-être le premier des peintres qui ait conçu clairement une échelle de valeurs qui se rapproche de la nôtre. A côté des grandeurs de chair, il fait place à un ordre de l'esprit. Il imagine un classement nouveau, qui sera celui de l'avenir, et une distinction humaine, une nouvelle idée de la qualité ou de la naissance, qui étonnerait fort Saint-Simon, et qui se fonde sur le talent. Il va sans dire qu'il ne porte ici aucune trace d'esprit de parti, pas une ombre de ce goût frondeur qui fera de La Tour le secrétaire des Encyclopédistes. Rien ne fait croire d'ailleurs qu'il fût personnellement lettré; et, de son temps, aucun salon qui lui facilitât les choses. Mais un vif intérêt de la gloire ou du moins de la renommée le guidait; il aimait d'un amour gratuit, sinon les sciences et la poésie, du moins les savants et les poètes; ou plutôt il aimait leurs traits et leur visage. Il cherchait à s'emparer du secret de leur physionomie. Ces grands hommes faisaient partie du cortège du grand Roi, à l'envi de ses victoires et de ses capitaines : il y a là un sentiment assez nouveau qui se fait jour, une conscience très nette du prestige de l'esprit dans

la splendeur française. Rigaud se chargea lui-même de se faire l'historiographe de cette partie du règne : il le fit, nous dit son biographe, « par pure générosité », pour rien, pour l'honneur, et « par le seul cas qu'il faisait du mérite et de la vertu ».

Tout le monde connaît son *Bossuet* du Louvre, son *Boileau* qui est à Versailles, et j'ai parlé ailleurs du *Rancé* de Carpentras. Il existe aussi de sa main un *La Fontaine* et un *Santeul*. Le *Fontenelle* de Montpellier est un des plus beaux de la série. Pour ces portraits de gens de lettres, l'auteur met de côté sa formule officielle et se contente, Dieu merci! d'une méthode plus directe. Il dépouille sa phraséologie rituelle, et laisse pilastres et draperies au magasin des accessoires. Il sent que l'essentiel est ici le document. Il ne cherche que la vérité. Sans doute, il n'égale jamais, il n'a eu qu'une fois dans sa vie ce mouvement d'amour, cette simplicité absolue qui respirent, au Louvre, dans le beau portrait de sa mère : cette note entièrement pure, cet abandon et cet oubli ne se retrouvent pas dans son œuvre.

Mais enfin, ces portraits d'auteurs sont toujours ceux où l'artiste s'est cru le plus dispensé de se mettre en frais d'artifice. Ce sont les seuls où il ait osé retirer la perruque. On ne saurait jamais le tort qu'a pu faire au grand Siècle, dans l'opinion de la postérité, l'invention de l'ingénieux coiffeur qui créa cette toison postiche. C'était, je pense, un capucin : l'Église était le refuge des vocations baroques. Il y avait de tout dans son giron. Le profane, voire l'excentrique et même le saugrenu, y abondaient avec le sacré. Que de canards parmi les œufs qu'on lui confiait à couvrir! De ce nombre fut le cordelier qui fit sa cour à Louis XIV en lui apportant un beau matin, au camp devant Valenciennes, la première perruque.

Mais Fontenelle n'en a pas, et cela suffit à lui donner dans la galerie du siècle une mine de liberté, une mine de

bonnet par-dessus les moulins. A son aise, en déshabillé d'intérieur, chemise lâche recouverte d'un manteau cramoisi, un chaperon de velours en bataille sur une calotte jaune, un cordon de soie bleue au cou, il rit à sa lucarne d'un rire espiègle et goguenard, presque d'un air de Gavroche, qui ne respecte plus grand chose, et où, dans ce neveu du grand Corneille, se démasquent déjà le sarcasme de Voltaire et la polémique de D'Alembert. Ce merveilleux Rigaud a déjà l'accent net du XVIII<sup>e</sup> siècle et la concision acérée d'un La Tour.

Toutefois, c'est bien plutôt par ses parties « louis-quatorzièmes » que le grand artiste devait agir sur ses compatriotes. Dans sa vie laborieuse de portraitiste très occupé, il n'a trouvé que rarement le temps ou l'occasion de revenir en Languedoc. Mais le Languedoc allait chez lui, et toute la Provence (on se rappelle les Gueidan d'Aix) et, pour ce qui ne pouvait faire le voyage, les jeunes rapins de la province rapportaient de chez le grand patron l'air de Versailles. On devine le prestige de ce maître si « arrivé », auprès de tout ce qui tenait la palette et le pinceau. Pour la clientèle elle-même, on peut dire qu'il n'y eut pas de Régence : en province, Louis XIV succède à Louis XIV ; son règne se prolonge un demi-siècle après sa mort, jusqu'à l'achèvement du Peyrou, aux premières années du règne de Louis XVI.

Pendant toute cette époque, travaille à Montpellier une équipe de sous-Rigaud, un Loys, un Raoux, un Jean et un Guillaume Ranc, peintres agiles, superficiels, habiles à noyer le portrait dans des passe-partout, qui en font de bons meubles pour antichambres d'archevêché. A comparer le portrait de *Bonzy*, par de Troy, dru, solide, si ferme d'assiette et de carrure, avec le *Basville* de Jean Ranc ou l'archevêque *Colbert*, de Raoux, ou le portrait du nabab *Bonnier de la Mosson*, trônant à son bureau, devant la colonnade de son château évanoui, — on voit ce qu'il entre

en jeu d'éléments volatils, de draperies, de périphrases et de banalité. Peinture de confiseur, en sucre rose et bleu, dans un flot de tonalités évaporées, sans autre caractère que celui de la mondanité. Un style de fête, mais un peu vide. Pour animer tous ces décors, le magicien n'est pas là.

Cependant, on ferait une salle agréable avec ces portraits d'intendants, de prélats rococo : comme une féerie à demi éteinte, un reflet dans un vieux miroir, où l'on verrait, après le bal, les carrosses sur le point de redevenir citrouilles, les chevaux se tapir et détaier en rats, tandis que le personnage pompeux, sans s'apercevoir que la fête est finie, continuerait à faire, on ne sait pour qui, ses gestes magnifiques de bourgeois-gentilhomme.

De ces petits-maîtres si mal connus, qu'on voudrait voir un peu mieux représentés dans leur pays, le moins ignoré est ce Jean Raoux, qui fait une certaine figure parmi les contemporains de Lancret. Il paraît avoir eu le goût des planches et du théâtre. Il était, avant Fragonard, le portraitiste attitré du corps de ballet : on connaît, au musée de Tours, son charmant portrait de la Prévost en Bacchante, tournoyant comme la feuille d'automne. Au théâtre, le déguisement, c'est le naturel même : la scène, pour ces dames, est plus vraie que la « ville ». C'est ce qui prête aux jolis mensonges de Jean Raoux, à ses *Dianes*, à ses *Amphitrites*, leur grâce d'illusion et de demi-vérité. Qu'importe qu'elle soit un peu fautive, si l'artiste la dit avec feu ?

Même dans l'intimité, il lui faut ce grain de fantaisie et d'irréalité. Sa femme, la jolie Perdrigeon (le tableau est à Montpellier), il faut qu'il l'arrange en Vestale : candide et couronnée de roses, en *donna velata*, modeste, les yeux baissés, elle porte sur ses mains drapées le feu sacré, emblème de sa flamme virginale, qu'elle va déposer sur l'autel. Tableau en blanc majeur, glacé de mauves, de bleus délicats : image de l'Hymen et des voluptés

innocentes, rêve d'un peintre mûrissant, qui avait peut-être abusé de l'amour profane. C'est la meilleure toile de l'auteur, où l'on s'étonne de trouver une note de pastorale « Louis-Seize », dès le temps de *Manon Lescaut*.



## LE RÉFORMATEUR JOSEPH VIEN

Il y a à Paris, au transept de l'église Saint-Roch, deux grands tableaux de la même année 1767, qui se font vis-à-vis : l'un, du peintre Doyen, le *Miracle de Sainte Geneviève*, ou la *Peste des Ardents*, est un beau tumulte à la Rubens, une bousculade de râles, de supplications, de prières, d'épouvantes, sur un tas de cadavres, avec un grand rayon oblique tombant du ciel sur ce charnier. En face, des figures drapées, tranquilles et frugales, comme un chœur de prêtresses de Gluck, devant une colonnade dorique et un calme décor de fronton de la Madeleine : c'est la *Prédication de Saint Denis*, de Joseph-Marie Vien.

Il est difficile d'imaginer un plus grand contraste que celui de ces deux scènes. D'une part, la fougue, l'éloquence, une orchestration véhémement avec une fanfare pleine d'éclat, des alternatives de terreur et de consolation, du pathétique et de la gloire, des remous, des morceaux de réalisme à la Géricault; de l'autre, une absence d'effet, une simplicité voulue, une mélodie presque pauvre, mais pleine de douceur, une espèce de plain-chant dont le secret s'était perdu en France depuis Le Sueur. Nul doute que l'homme de tempérament, le virtuose et le grand peintre, ce fût Doyen; mais il y a des moments où l'on se lasse du *brio*, et où l'on sait gré à l'auteur qui vous met à la diète d'eau pure. On croit retrouver, après une indigestion d'épices, une source. De là le succès de Vien. Les gens du XVIII<sup>e</sup> siècle, excédés de Boucher, crurent voir en lui le même charme de renoncement que nos pères, au temps de Bouguereau, goûtèrent chez le maître de l'*Enfance de Sainte Geneviève*,

Ce peintre un peu oublié est le grand homme de Montpellier : il a eu l'honneur de jouer un rôle dans la peinture française. C'était le fils d'un serrurier; à douze ans, il copiait Rigaud. Né à la mort de Louis XIV, presque au lendemain de Denain, il est mort sous Napoléon, à quatre-vingt-treize ans, la veille de Wagram : ce contemporain de Boucher enterre le XVIII<sup>e</sup> siècle et prépare les voies au peintre de *Léonidas*.

A Paris et à Rome, il est l'élève de Natoire, qui était presque son « pays » (Natoire était de Nîmes), mais ce petit provincial, laborieux et simple de cœur, demeura réfractaire à l'esprit parisien. Il en était scandalisé. Il apportait un fond de droiture et de raideur plébésiennes, qui se prêtaient mal aux caprices et aux mœurs de la mode. Au milieu de ses camarades plus souples et plus légers, il faisait un peu l'effet du paysan du Danube, ou celui de Saint-Preux égaré chez les « filles du monde ». Leur manière de « chiquer », de tricher avec la réalité, leur « effronterie », le sangêne de leurs petites mythologies friponnes, cet art de trameaux et de boudoirs, toutes ces nudités, ces frimousses, ces fricassées de grâces, tout ce badinage malhonnête révoltaient sa conscience d'ouvrier appliqué.

Il était du Midi sérieux, du Midi albigeois plutôt que troubadour, nullement souriant, le contraire en tout de Fragonard : ils forment à eux deux comme les deux volets d'un diptyque, de part et d'autre du Rhône, le côté Languedoc et le côté Provence, celui-ci prime-sautier, rapide, bon enfant, l'autre opiniâtre, avec une nuance d'opposition (cette nuance locale qu'on retrouve dans les églises du Midi, ces fières beautés qui n'acceptent l'architecture gothique qu'en lui faisant ses conditions, en se réservant de la transformer). Parmi les charlatans et les escamoteurs, qui se faisaient de l'art un jeu, il ramenait la probité.

« S'il y avait un catéchisme sur l'art, écrit-il, et qu'on y

trouvât cette question : « Qu'est-ce que la peinture ? » on répondrait sûrement : « C'est l'imitation de la nature. » J'en demande pardon à Vien : je suis moins sûr que lui de sa définition. A l'atelier, ses camarades le regardaient faire avec ironie. « Ce que vous faites là n'est pas difficile : vous copiez la nature. — Eh ! que voulez-vous que je copie ? » Le point est justement de savoir si l'art est copie. Mais passons.

A Rome, il se trouva vers 1747, comme on commençait à parler des découvertes d'Herculanum. On sait l'effet prodigieux que produisirent ces fouilles : c'était comme une seconde résurrection de Lazare, une antiquité retrouvée; derrière Rome, renaissait la Grèce. La jeunesse du monde reparaisait dans sa fleur. Vien fut un des premiers qui en répandirent les nouvelles. Son art en parut rafraîchi, comme après un bain virginal. On eût dit que dans un monde de péché il rapportait la Grâce, et que sur Sodome et Gomorrhe respirât avec lui un souffle de la candeur première.

Pendant longtemps ces idées restèrent sans écho, et Vien végéta ignoré, ne travaillant que pour la province, jusqu'au jour où le climat changea : la voix de Rousseau, s'en mêlant, donna soudain une toute-puissance nostalgique et sacrée au mot de « retour à la nature ». C'est ce mythe dont le public pensa reconnaître l'image dans le tableau de *Saint Denis* : l'apôtre des Gaules prêchait cette conversion et ce baptême. Ces figures débiles, ces draperies indigentes, cette peinture sans attrait sensuels, firent événement : on y vit une abjuration, la répudiation des idoles, un *vade retro* adressé à Satan, à ses pompes et à ses œuvres. Ce brouet parut délicieux comme le goût de la vertu.

C'est ainsi qu'il arriva au petit peintre de Montpellier d'être pendant quelques mois un des engouements de Paris, et d'y faire figure de Caton et de réformateur. Il eut son moment d'importance. Il représenta quelque chose et se crut quelqu'un. Dans cette griserie des arts au XVIII<sup>e</sup> siècle, parmi

les Taraval, les Lagrenée, les Trémollières, et la bande facile des épigones de Boucher, il était l'homme de la peinture morale et de la ligne chaste. M<sup>me</sup> Geoffrin lui demandait un tableau dans le genre de Vanloo :

— Je ne fais que des Vien, dit-il.

C'est beaucoup dire : Vien a très peu d'invention; son génie est avare. Son abstinence lui coûte peu. Elle n'est pas un si grand mérite. Il est capable de bonnes études, comme l'*Ermite endormi* du Louvre, mais demeure impuissant en l'absence du modèle. Les deux tableaux du musée Fabre, le *Saint Grégoire* et le *Saint Jean-Baptiste*, sont des ouvrages sans caractère. Le plafond de la Cour des aides est une allégorie qui ne dépasse pas la fadeur agréable. Les scènes de la *Vie de Sainte Marthe*, aux Capucins de Tarascon, sont des compositions de jeunesse pleines de jolis détails, et le plus séduisant de ses ouvrages. Rien de tout cela n'élèverait l'auteur au premier rang. Quant à ses idées sur le « costume » et la vérité historique, elles ne valent pas plus que celles de Lekain, et n'ont pas plus d'importance que la réforme du vestiaire tragique par le grand acteur n'exerça d'influence sur la tragédie elle-même.

Mais la Providence voulut que dans son atelier passât deux ou trois ans un petit-cousin de Boucher, qui s'appelait Louis David. Ce que David apprit chez Vien, nous pouvons en juger par son *Combat de Mars et de Vénus*, qui est au Louvre, dessus de boîte à bonbons, à la mode galante et fleurie du xviii<sup>e</sup> siècle. C'est seulement dix ans plus tard, à son retour de Rome, que le peintre de *Bélisaire* devait inaugurer ce style grandiose et cette race d'airain, qui allait dissiper la bande des Amours et des Ris. Ces colosses faisaient pressentir quelque chose de surhumain, comme les tambours de Brumaire annoncent l'épopée.

Parmi ces événements et ces coups de théâtre, l'auteur de *Saint Denis* vieillissait oublié, et on l'eût cru tout à fait mort, si une occasion imprévue ne s'était offerte de tirer

de l'ombre ce revenant. C'était vers 1800, à la veille du Concordat. La France, recrée de discordes et écoeurée de sang, aspirait à la paix; elle avait fait un triomphe au tableau des *Sabines*, qui marquait la fin des luttes impies et des haines fratricides, où les femmes, les mères, se jetaient entre les deux camps et criaient : « Percez-nous le cœur, ou cessez de vous déchirer ! » L'ordre nouveau, issu de la Révolution, cherchait à opérer sa jonction avec le passé; il voulait montrer que lui aussi avait des aïeux, qu'il était aussi une tradition. David se souvint à propos qu'il avait eu un maître et songea à l'associer à sa gloire; il souhaitait prouver qu'il n'était pas un monstre sans parents, sorti brusquement de l'enfer. Il trouva politique de renouer avec son vieux patron, et de sceller l'union de l'ancienne et de la nouvelle Académie, comme celle de l'Ancien et du Nouveau Testament : entouré de son état-major et de sa jeune garde, Gros, Girodet, Gérard, il eut l'idée d'offrir un banquet en l'honneur du vieillard, et de le célébrer dans une fête de l'attendrissement et de la reconnaissance.

Le patriarche était alors un petit homme sec comme un clou, avec un menton en casse-noisette, tel que nous le montre, au musée Fabre, un dessin du baron Regnault. Ce dut être un curieux tableau, lorsqu'on vit se lever, parmi toutes ces jeunes têtes coiffées en coup de vent, cette antique momie poudrée, avec sa perruque à marteaux. C'était la vieille France saluée par la France nouvelle. Mais il importait à David d'avoir eu un précurseur et de pouvoir dire avec Jésus : « Je ne suis pas venu abolir la Loi, mais l'accomplir. » Le vieillard sut comprendre que ce n'était pas lui le héros de la fête. Il retourna adroitement les louanges sur son illustre élève. Une acclamation éclata lorsqu'il déclara modestement, d'une voix chevrotante : « Mes amis, je n'ai fait qu'entr'ouvrir la porte, David l'a enfoncée... »

Telle fut cette soirée historique, qui a sa place dans les

fastes, ou du moins dans les anecdotes de la peinture française. Le vieux malin ne fut pas dupe de la magnifique publicité que l'auteur des *Horaces* s'organisait à ses dépens, mais il ne lui échappait pas qu'il en profitait lui-même. Qui parlerait de Vien, sans David? Vien n'est guère en art qu'un comparse, une utilité : mais ce bout de rôle n'est pas accordé à tout le monde. C'est déjà quelque chose que d'avoir eu sa journée, et ce n'est pas un petit talent que d'avoir su l'attendre plus de quatre-vingt-cinq ans. Il y a du mérite à vivre presque centenaire en temps de révolution, et à pouvoir opérer, par-dessus Robespierre, le mariage des deux Frances. Cela valait bien une place de sénateur, que l'Empereur accorda au doyen des Beaux-Arts, et même un caveau au Panthéon.

## HOUDON ET PAJOU

L'exemple de ce Vien, qui avait si bien réussi, ne fut pas, on le devine, sans action sur sa ville natale, témoin la vocation de Fabre. Vers 1780, le goût néo-grecs se répandait en France, et mettait en vedette les antiquités de Provence. La Maison carrée de Nîmes, chérie de Jefferson, paraissait une Diane trop longtemps sacrifiée à l'épaisse Junon romaine : musique plus touchante que la vaste machine de briques du Colisée. Nîmes créait les délicieux jardins de la Fontaine. Le Midi prenait conscience d'une beauté nouvelle, dont on venait de loin lui demander le secret. Il se sentait un des lieux du monde auxquels les dieux avaient souri. Le Languedoc prenait place auprès de la Provence dans cette renaissance des Muses et des Grâces.

Montpellier ne fut pas en reste dans ce mouvement grécisant. Sur la place de la Comédie, place célèbre qu'on appelle l'« OEuf », et où la ville passe sa vie, elle éleva la fontaine des Grâces sculptée par Etienne d'Antoine, et digne de Falconet. Pour compléter la décoration de la terrasse du Peyrou, elle avait commandé à Pajou et à son gendre Clodion des groupes représentant les gloires du Grand siècle. Louis XIV devait apparaître escorté de ses poètes, de ses hommes d'Etat et de ses capitaines. La commande fut annulée par la Révolution. Cependant, après le 10 août, la vie se faisait difficile à Paris; il s'y coupait plus de têtes qu'il ne s'y faisait de bustes, et le sculpteur de la Du Barry ne sentait plus la sienne solide sur ses épaules. Sa femme était infirme. Il se souvint de Montpellier, où la tourmente se passerait à

peu près en douceur, où il espérait pour lui un peu de travail, et pour la pauvre paralytique une température plus clémente.

Le charmant artiste passa deux ans à Montpellier. Il n'y fut pas aussi heureux qu'il s'en était flatté. Il réussit à végéter, mais non à guérir la malade; il revint veuf. Il laissait dans le pays quelques ouvrages; ils n'y sont plus. Tout a été raflé par les marchands d'antiquités, le jour où la sculpture française fut recherchée, et où la brocante mit la main sur ce nid de Pajou. Deux de ces bustes furent acquis il y a une trentaine d'années par M<sup>me</sup> Edouard André pour son musée de Châalis. Ce sont des œuvres excellentes que je suis très fier de conserver : je conviens pourtant qu'elles seraient mieux à leur place au musée Fabre, et que c'est bien dommage aussi d'avoir laissé partir, pour un morceau de pain, les bustes de J.-B. Riban et de M<sup>me</sup> Allut; c'étaient des chefs-d'œuvre de l'auteur <sup>1</sup>.

Quand les provinces comprendront-elles que c'est un marché de dupes de se laisser dépouiller de leurs trésors? Du séjour de Pajou le musée Fabre ne conserve aujourd'hui que le beau buste du représentant *Beauvais*, mort à Montpellier des suites des pontons anglais, et le plâtre original (1797) du buste de Pajou, par son élève Roland, que l'artiste, après la tempête, envoya de Paris à son ami Riban, en souvenir des mauvais jours, et dont le marbre, daté de 1800, se trouve aussi à Châalis.

Montpellier fit heureusement de meilleures affaires avec Houdon; six ouvrages de cette main géniale, trois bustes et trois statues, c'est plus que n'en possède aucun musée du monde. Cela suffit à classer celui de Montpellier.

1. Le buste de M<sup>me</sup> Allut, magnifique matrone romaine, se trouve aujourd'hui à Paris entre les mains de la descendante, M<sup>me</sup> Gachon, qui le destine, je crois, au musée Fabre : il n'est pas sorti de la famille. Du buste de *Pajou* par Roland, il existe encore deux répliques en marbre, l'une au Louvre, l'autre à l'Institut,



C'est Houdon lui-même qui fit les premières avances. Soit par intérêt, dans l'espoir d'une commande plus importante, soit par pur amour de la gloire, il fit présent à la Société des Arts, dès 1779, d'un exemplaire en plâtre du fameux buste de Molière, dont le marbre est au foyer de la Comédie-Française. Il savait que les menus cadeaux entretiennent l'amitié. Peut-être avait-il eu vent du projet de statues destinées au Peyrou, et en espérait-il sa part, en se mettant dans les bonnes grâces des gens de Montpellier. Mais je croirais plutôt à un geste de magnificence. Les grands hommes étaient la marotte de Houdon : dans ce siècle ivre de Plutarque, il « plutarquisait » la nation. Molière avait joué à Montpellier; Montpellier était une des étapes de sa carrière et de sa légende. Il était juste que Montpellier eût son image du poète, et devînt un des lieux de culte du génie.

Vingt ans plus tard, Houdon se trouvait ruiné : l'artiste se voyait contraint par le malheur des temps à liquider son atelier, ce vaste atelier de la ci-devant Bibliothèque du Roi, bondé de bustes et de moulages, qui était une des curiosités de Paris, un cabinet de Curtius, mais uniquement fait de chefs-d'œuvre, et que nous connaissons bien par les piquants Boilly de Lille et de Cherbourg.

C'est à cette vente de 1798, que la Société des Arts de Montpellier, par son délégué Fontanel, fit emplette du modèle en terre cuite du *Voltaire*, cette merveille dont le marbre illumine le foyer de la Comédie, et dont un second exemplaire, commandé par la grande Catherine, est au musée de l'Ermitage. Plusieurs villes françaises avaient tenu à se procurer des répliques du *Voltaire* : non, comme on peut bien le croire, pour l'amour du beau, mais par zèle « philosophique ». Voltaire était le dieu des « sociétés de pensée ». Rien n'était plus de leur goût que les processions où, pour faire enrager les bigots, on promenait en triomphe l'auteur de la *Pucelle*. Rouen avait commandé un *Voltaire* en carton doré pour une de ces apothéoses. J'imagine que

Montpellier avait quelque dessein du même genre. On flaire une affaire de Loges.

En 1828, à la fondation du musée, la statue y entra avec le reste des collections de la Société; mais ce fut au tour des « bien-pensants » d'entrer en campagne, de faire expulser Voltaire par les autorités. Il ne rentra au musée qu'avec la III<sup>e</sup> République : incidents des mœurs des partis, où les choses de l'art comptent très peu. C'est miracle si le fragile chef-d'œuvre est sorti intact de la bagarre.

Plus tard, en 1893, deux admirables bustes en marbre furent légués au musée par M<sup>me</sup> Bouisson, fille de l'ancien député de l'Hérault, et veuve de l'illustre doyen de la Faculté de médecine. Ce sont deux bustes de magistrats, dont l'un est le garde des Sceaux de Louis XVI, le grave et fin *Miromesnil*. Le second personnage est inconnu.

Mais il me tarde d'arriver au joyau de la galerie, aux deux ouvrages incomparables qui forment la gloire de Montpellier, les deux « pendants » de *l'Hiver* et de *l'Eté*. Ces deux figures font sans doute partie d'une série des *Saisons*, dont l'artiste n'aura exécuté que celles-là. Elles datent de l'époque merveilleuse de son génie : l'époque de la *Diane*, de la *Naiade* du Parc Monceau, la « folie » du duc d'Orléans, stupidement détruite par la Révolution. La *Diane* vient seulement de rentrer en France, vendue à M. Guldenkjan par la pan-Béotie des Soviets : le Louvre et le musée de Tours n'en possèdent que des répliques en bronze.

Les deux statues du musée Fabre sont les deux seules figures féminines de Houdon, exécutées en marbre, qui existent dans une collection publique. Une réplique en bronze de *l'Hiver* fut vendue aux Etats-Unis en 1917, pour cent soixante-dix mille dollars (huit cent mille francs-or). Sur ce pied, que vaudraient les deux marbres de Montpellier? Le préfet Creuzé de Lesser, qui les avait acquis de M. de Saint-Waast, et qui les donna au musée en 1828, faisait à

ses administrés, en monnaie d'aujourd'hui, une étrenne de cinq à six millions.

La plus connue de ces figures est celle de *l'Hiver*. En général, dans ces quatuors des *Saisons*, où les parties sont distribuées comme les instruments d'un concert, le rôle est tenu par un vieillard à barbe de Saturne qui, sous une couverture rugueuse,

Se chauffe, avec un feu de pierre sous la main.

Presque toujours, cette vague personnification est du genre des Termes, c'est-à-dire qu'elle sort à mi-corps d'une gaine en forme de console. En changeant le sexe de la figure, en la mettant au féminin, en la faisant jaillir de l'étui qui l'enserrait jusqu'à la taille, le thaumaturge qu'est Houdon opère un de ces miracles à peine moins étonnants que celui de Pygmalion : tout s'anime, j'allais écrire se dégèle, tout devient surface expressive, petite chose tendre qui grelotte de la tête aux orteils, toute frisson, tremblement, contraction dans la bise.

On s'étonne que des deux figures, ce soit celle de *l'Eté* qui est drapée, et celle de *l'Hiver* dévêtue. Mais le sculpteur n'a qu'un langage, qui n'a aucun rapport avec celui de la confection : il ne dispose pour tout dire que d'un seul instrument, qui est le corps humain. L'expression du froid ne peut se rendre plastiquement que par le dénuement, par une privation, par une négation de chaleur, c'est-à-dire par la nudité; au contraire, *l'Eté*, sous sa chemise, donnera l'idée que ce linge est un embarras superflu, tout prêt à glisser des épaules.

Bien entendu, ce langage hardi fit scandale, comme toutes les fois qu'il arrive à une œuvre d'art de serrer de près la nature : la figure de Houdon parut blesser la modestie; elle parut pis que nue, insuffisamment habillée et par conséquent provocante. Ce fut presque une « affaire » entre

Pierre, le directeur de l'Académie, et le surintendant des Beaux-Arts, M. d'Angiviller; Pierre conseillait de placer la statue « dans un angle », de sorte qu'elle ne montrât pas ce qu'on ne saurait voir. « C'est pourtant la meilleure des deux », ajoutait le bonhomme. Finalement, l'artiste fut prié de garder son ouvrage; quelques invités furent conviés à l'admirer chez lui.

De ces deux figures, *l'Hiver* est la plus populaire : petite forme adorable, vivant hiéroglyphe, signe visible, délicat, virginal des frimas. C'est une source glacée. Aux pieds de la naïade, l'urne pleine d'une eau dilatée éclate par le gel. La vierge s'est mise debout; le vase, comme un œuf, dit le thème et propose en germe les formes de la jeune fille. De la gaine qui enfermait le Terme primitif, elle garde les genoux pressés, les pieds rapprochés, mais placés sur une ligne inégale, une cheville insérée derrière l'autre, avec un vague geste de piétinement sur place, comme on oscille d'un pied sur l'autre pour battre la semelle. Techniquement, c'est la forme inverse des *Vénus* d'Arles ou de Milo : l'expression, la physionomie est dans les jambes, tandis que la partie supérieure, la tête, le torse se dérobent.

En deux mots, c'est le motif du Terme, *retourné* : la fillette garde seulement le bout d'étoffe, la guenille avare où elle s'encapuchonne et où se drapait la demi-figure classique des vieux parcs; ce lambeau ne suffit plus pour la couvrir tout entière. Elle a beau s'y pelotonner, se réduire et se faire petite pour offrir moins de prise : elle se resserre, se diminue, courbe l'échine, noue les bras et les emmanche l'un à l'autre, elle se voûte sur elle-même et se plie en *chien de fusil*, comme on fait instinctivement quand on entre dans des draps glacés. Elle tente en vain de se réchauffer.

Petite merveille expressive! Ainsi demie-nue, couverte et découverte, sous la maigre cagoule où elle s'emmitoufle, comme une bougie sous l'éteignoir ou le doigt coiffé d'un dé à coudre, la chétive rappelle ces pleurants de Bourgogne,

deuils sans visage où la draperie, sans le secours des traits, suffit à dire la douleur; mais ce qui paraît du corps et échappe sous les voiles ne fait que rendre la sensation plus piquante par la tendresse du sujet.

Charmante cigale, si dépourvue, pauvrette sans défense, surprise par le froid, on voudrait bien la tenir dans ses bras pour la dégourdir; et cependant, sous son chiffon, son minois transi la dément et vous fait : « Coucou! » comme on sait bien que la nature ne demande pas mieux que de reverdir. C'est le langage de l'*Anthologie*. Jamais le magicien ne modela chair plus délicate, épiderme plus caressant. Jamais il n'inventa une forme plus spirituellement touchante, une ligne qui, dans toutes ses volutes et toute son arabesque, n'est que l'ondulation continue d'une seule note : des pieds à la tête, c'est « la Frileuse ».

La figure de l'*Eté* n'est pas moins belle, toute riante et convexe autant que l'autre est concave, toute en extension, en moiteur et en rayonnement, comme l'autre est en flexion et en économie, aussi généreuse et éclatante que sa compagne se fait étroite et parcimonieuse. C'est, si l'on veut, la pleine lune à côté du croissant, c'est la fleur, c'est l'épanouissement auprès de la gaule dépouillée. Pourquoi n'a-t-on d'yeux que pour l'*Hiver*? Pourquoi l'*Eté* n'a-t-il pas autant d'admirateurs? Il s'en faut peut-être d'un nom, d'un titre, d'un sobriquet qu'on n'a pas su trouver. Même en art, à beauté égale, il faut compter avec la puissance du mythe. Heureux déjà l'artiste qui a créé une de ces figures qui demeurent comme des symboles! Houdon est de ceux-là, et il n'est pas moins un prince de l'histoire que de la fantaisie. Il règne là avec *Voltaire*, ici avec *Diane* ou *la Frileuse*. C'est le plus grand artiste du XVIII<sup>e</sup> siècle.

### III

#### BRUYAS ET SES AMIS

Fabre mort, on l'a vu, en 1837, le personnage dont on parlait le plus à Montpellier, au temps du Prince-Président, était M. Alfred Bruyas. C'était le lion de la ville. Ce lion d'ailleurs sortait peu, écartait les profanes, invisible dans son sévère hôtel de la Grande Rue, un hôtel à fronton classique, distant comme son propriétaire, au fond d'une cour, en face de la maison Bazille, et que signale au passant, depuis quelques années, une inscription pompeuse. Là il vivait caché avec un secret de faux-monnayeur.

Il avait la trentaine vers le milieu du siècle, étant né en 1821, l'année de la mort de l'Empereur. Il était riche, avec soixante mille livres de rentes, me dit-on encore aujourd'hui avec admiration, — une de ces fortunes patriciennes, à la troisième génération, bien assise sur la banque Tissié-Sarrus, située rue du Grand Saint-Jean, dont son grand-père M. Bruyas était l'associé, apparenté en outre aux meilleures familles du pays : d'où lui venait dans la ville une juste considération. Mais il ne voyait que des artistes, se mêlait de peinture, avait même étudié avec M. Matet, le conservateur du musée, chez qui il s'était acoquiné avec un jeune rapin appelé Cabanel. Il l'avait suivi à Rome, où il avait passé un an, et depuis son retour ne manquait guère d'aller tous les ans à Paris, où il hantait les ateliers et les expositions du quartier Notre-Dame de Lorette.

Cette manière de vivre faisait jaser. Sans doute, on passe beaucoup aux riches, mais il y a des limites à l'excentricité! Négliger le soin de sa fortune, vivre sans songer à s'établir, laisser vieillir et sécher sur pied tant d'héritières qui auraient convoité un mariage si légitime, quelle injure! De là des rancunes et des murmures, et langues d'aller leur train, en dépit du respect qui s'attache malgré tout à un si beau parti.

Une petite toile d'Auguste Glaize, datée de 1848, et précieuse comme un Meissonnier, nous montre le mécène montpelliérain chez lui. Intérieur cosu, bibelots, vague désordre, capharnaüm « artiste », groupe de nymphes tournoyant sur une console, tentures, peaux de tigre, tapis sourds, dorures de cadres dans la pénombre : un luxe Louis-Philippe, dans une atmosphère étouffée de Balzac.

Quelques amateurs sont réunis pour examiner un paysage nouvellement arrivé de Paris; au centre, une jeune femme assise qui nous tourne le dos, fait sa petite Récamier et montre une tendre chute d'épaules. Entouré de quelques amis, M. Bruyas père, M. Louis Tissié, le peintre Bimar, M. Bricogne, le maître du logis, debout, fait les honneurs et attire le regard : vêtu comme Brummel lui-même, en redingote bleu-barbeau à revers de taffetas feu, pantalon à larges carreaux bleus et roses, dans le plus *fashionable* des déshabillés, il élève sur un nœud de soie sa tête de Musset, rêveuse et poétique, « blonde d'une ardente flavité », dit ce pince-sans-rire de Théophile Silvestre, une de ces têtes soignées, au nez mince, aristocratique, pour lesquelles on ne peut trouver que l'épithète de « distingué » et qui obligent leur propriétaire à porter cet objet comme le Saint-Sacrement.

On sent qu'une figure comme celle-là, jointe à de telles élégances, dut faire pousser plus d'un soupir, occuper plus d'un cœur. Pourquoi demeurer célibataire et repousser tant de chastes avances? La sagesse provinciale professe sur ce

point un adage : « Cherchez la femme ! » et elle ne se serait point trompée. Il y a dans la collection Bruyas un charmant portrait de Verdier, un chiffon de frimousse dans une pose abandonnée, une rose au corsage, une épaule sortant d'une robe à demi dégrafée : *Léa, parisienne*.

Il saute aux yeux que cette personne, d'apparence un peu souffreteuse, avec son sourire triste et ses gentils yeux de souris, est du genre *Dame aux camélias*; elle est la sœur de cette héroïne, dont elle porte exactement la nuance sentimentale. Quel rôle a-t-elle joué dans la vie du jeune homme? Le dandy, dans cet âge encore romantique, aimait à se parer d'une blessure d'amour; il traînait la langueur d'une âme irrémédiablement déçue. Léa fut-elle la traîtresse ou la consolatrice? Fut-elle celle dont on souffre ou celle qui guérit? On est réduit aux conjectures.

Je serais porté à penser que Léa mourut de la poitrine, à Paris, peu après 1850, date de son portrait, et que son fantôme seul habita l'hôtel de la Grande Rue. On verra bientôt qu'il servit de thème à toute une construction poétique; c'était l'époque où Auguste Comte, autre grand homme de Montpellier, fondait une religion dont Clotilde de Vaux était la divinité. Ce sont des choses qui supposent moins une vivante qu'une jeune ombre. Mais ce sont aussi des distinctions qu'on ne saurait exiger de bourgeoises irritées, et le scandale de voir dédaigner leurs filles pour la mémoire d'une « créature » explique la réprobation des mères de famille.

Quant aux hommes, ils n'avaient qu'un mot, mais un mot décisif : « C'est un prodigue ! » disaient-ils : un prodigue, le plus grand des vices en province ! Un dépensier, un homme qui ne savait garder son argent, qui au lieu de l'employer à des choses qui rapportent, le dissipait en vanités. On lui eût passé des fredaines. Mais couvrir d'or et payer *les yeux de la tête* des croûtes qui ne valaient rien et dont personne ne voulait ! Encourager des fainéants, des



barbouilleurs, des ratés! C'était pis qu'immoral, c'était de la *bêtise*.

Telle était l'opinion de la gazette locale et du public de l'Esplanade. Bref, on ne condamnait pas seulement Bruyas : il était méprisé. C'était un nigaud qu'on mystifiait, un imprudent que sa famille aurait dû interdire. Aussi lui faisait-on payer l'audace de se singulariser et d'arborer des goûts qui étaient un défi à ceux de tout le monde. Il était suspect, impopulaire, un peu fol ou du moins toqué.

Qu'on juge de la curiosité et de l'excitation, lorsqu'on vit rappliquer dans l'honnête ville de Montpellier, invité par Bruyas, le plus fier animal de sa ménagerie, le réaliste, l'auteur de *l'Enterrement à Ornans*, pour tout dire, Gustave Courbet. Il arrivait superbe, infatué et roublard, insupportable de gloriole, assez mal élevé, avec des habitudes bruyantes, où il était difficile de distinguer la vanité du coq de village et du hobereau épateur, de la ruse du Franc-Comtois adroit à jouer de la réclame.

Comme il était républicain, il affectait le genre bousingot, la noble indépendance du peuple. Avec son gourdin de racine de noyer tordue en nerf de bœuf, son brûle-gueule, ses dents noircies par le tabac et ses manières d'estaminet, le gaillard se promenait, faraud et goguenard, roulant ses beaux yeux de velours, ses grands yeux d'étalon, qu'il faisait si doux pour les femmes, comme un Jupiter assyrien, ameutant derrière lui les quolibets de la marmaille et les fous rires des filles, qui dissimulaient mal le trouble où les jetait la vue de ce beau garçon.

Ce fut un événement dans la ville que l'apparition de cet hôte étonnant : quelque chose comme le spectacle d'un numéro de cirque, d'une vedette de café-concert. Un homme dont les journaux de Paris étaient pleins, qui occupait la capitale! Pour lui, il jouissait de sa célébrité. Il courait à Palavas, et peignait son tête-à-tête avec la mer, le dialogue du peintre avec l'immensité. Il était flatté de la déférence

que lui marquait un jeune seigneur. Tous les deux se prenaient pour des idéologues; ils échangeaient leurs vues et s'entendaient sans peine : ils parlaient la même langue, ou plutôt le même galimatias. Ils s'accordaient dans le pathos. « Ce ne sont pas nos personnes qui se sont rencontrées, déclarait le peintre avec emphase, ce sont nos solutions. »

Ce fut comme une lune de miel. Et le fait est que pour Courbet, fort maltraité par l'opinion, la connaissance de M. Bruyas fut un peu, en petit, ce qu'allait être pour Wagner la protection de Louis II de Bavière. Elle lui donnait de l'importance; sa gloire était reconnue jusqu'au fond des provinces. Il s'agissait de se servir de ce point d'appui pour en imposer à Paris. Et, avec la naïveté qui fait de lui, par certains côtés, une espèce de primitif, il se mit en devoir de célébrer à sa façon un événement si heureux pour lui, et peignit *la Rencontre*, c'est-à-dire Bruyas accueillant Courbet à Montpellier, ou *la Fortune saluant le Génie*.

Le tableau est une perle : Courbet, qui découvrait la lumière du Midi, n'a rien fait de plus limpide et de plus incisif; ses yeux se lavaient au jour de la Méditerranée. Rien de plus juste que le grand paysage de garrigues, la grisaille décolorée qui déploie à perte de vue sous le ciel de nacre ses lignes sèches, où les figures jettent des ombres semblables à des grappes de lilas. Là-bas, la diligence, scarabée jaune et noir, s'éloigne à un coude de la route. Le peintre vient d'en descendre. Sac au dos, en manches de chemise, pantalon de coutil serré aux chevilles par une ficelle, il s'avance, cambré en arrière, appuyé, en guise de sceptre, sur un long bâton de chemineau, le chapeau à la main, compensant son salut par un geste orgueilleux du torse, et détachant en plein azur, comme pour recevoir les hommages, sa face horizontale, chaussée d'une barbe triangulaire, tandis que, suivi de son chien et de son domestique qui s'incline, le jeune Bruyas semble mettre à ses pieds l'horizon, comme on apporte les clefs d'une ville à un souverain.

Il y a au monde peu de peintures aussi originales : familiarité du motif, pittoresque des silhouettes, importance des masses, je ne sais quoi de naturel et de théâtral à la fois, de noble et de légèrement comique, une simplicité d'image d'Épinal, et, par là-dessus, un charme de lumière, une flamme d'allégresse qui donne à toute la scène l'unité d'une grande chose soyeuse et satinée.

Le tableau parut à l'Exposition de 1855, et ce fut un *tolle* : jamais, de mémoire d'homme, pareil charivari dans l'histoire de la peinture. Couplets, épigrammes de pleuvoir; le malheureux peintre, coupable d'un peu de suffisance, se vit accablé de ridicule, blagué, houspillé, persiflé, chansonné, depuis les caricatures du *Journal amusant*, jusqu'aux invectives lyriques et aristophanesques du poète de la *Tristesse d'Oscar* :

Et le sombre feuillage évidé comme un cintre,  
Les gazons, le rameau qu'un fruit pansu courbait,  
Chantaient : « Bonjour, monsieur Courbet, le maître-peintre!  
Monsieur Courbet, salut! Bonjour, monsieur Courbet! »

Du coup, Bruyas était célèbre. Il avait sa place dans la galerie des vedettes et des hommes du jour. Il devenait une figure du monde artistique. Il allait connaître bientôt l'envers de la renommée.

A l'un de ses voyages, Courbet lui amena son ami Champfleury. L'auteur des *Bourgeois de Molinhard* était un curieux esprit, quinqué et difficile, un ennemi du romantisme, un des hommes qui ont joué un rôle de second plan, mais utile, dans la transformation des idées qui marque le milieu du siècle : il avait des côtés de chercheur qui préludent aux travaux historiques des Goncourt. Critique, mécontent, brouillé avec les Muses, il avait adopté Courbet, dont l'art vigoureux lui semblait rompre avec la convention, et il avait écrit pour le prôner son manifeste du *Réalisme*.

Bruyas avait un *dada* : c'était de se faire peindre et de commander son portrait à tous les artistes de sa connaissance. Sa galerie se compose en grande partie de ces images, comme s'il avait eu le besoin de rencontrer, dans tous les coins de son appartement, ce reflet de sa personne, conservé dans autant de miroirs. Aucun particulier ne s'est offert un pareil luxe et n'a eu la manie de poser devant un peintre aussi souvent que Philippe IV l'a fait devant Velasquez. On n'a peut-être jamais vu un homme attacher plus d'importance à la représentation de son individu, et à sa physionomie peinte sur toile et encadrée d'or.

Il avait, on l'a vu, une délicate tête blonde, ce qu'on appelle une tête de Christ, un faux air de Jésus, tout à fait à la mode de *Spiridion* et de Pierre Leroux, dont il se montrait assez vain : il s'était fait peindre tour à tour par Tassaërt, par Diaz; un jour même, dans un accès particulier de mélancolie, à la suite de quel déboire ou de quelle trahison? il avait fait faire par Verdier une « interprétation » de ses traits, dans le genre « Sainte Face » ou « voile de Véronique » : il s'était fait représenter en Homme de douleurs. Champfleury n'en crut pas ses yeux. Devant ce caprice baroque, il eut peine à garder son sérieux, mais se borna à rire sous cape et, rentré à Paris, écrivit pour la *Revue des Deux Mondes* un conte où il s'égayait aux dépens de ce Narcisse de province.

*L'Histoire de M. T...* est une agréable nouvelle dans le goût d'Hoffmann, sur le thème du *Portrait de Dorian Gray*. M. T... paraît un jeune homme singulier, visiblement atteint d'une maladie lente. Sa marotte consiste à collectionner exclusivement des portraits de sa personne : il avait fini par en réunir quarante-sept (Champfleury exagère : en réalité, il n'y en a que trois demi-douzaines). Cette galerie incroyable, par tous les maîtres contemporains, avait dû lui coûter « plusieurs centaines de mille francs ». « On y voyait M. T... en habit de masque, M. T... surpris en Italie par des

brigands, M. T... faisant une déclaration à une danseuse, M. T... admirant l'Océan. Deux Espagnoles, à leur balcon, regardaient passer dans la rue M. T... Le jeune T... était représenté sémillant, chevaleresque, penseur, galant, spirituel, audacieux, profond, badin, les yeux vifs, sensuels, pétillants, despotiques, cruels, mourants, le geste pompeux, abattu, dominateur, colérique, charmant... »

Après beaucoup de réflexions sur le cas de cet étrange personnage, et sur ses manières inquiètes, sur la vie misérable qu'il mène au milieu de sa bizarre galerie, l'auteur finit par lui arracher son secret : c'était la peur. Le jeune T... était littéralement malade de ses portraits. Il en mourait. Il est la victime de l'art, auquel il prête chaque fois un peu de son existence : toutes les fois, une parcelle de lui-même lui échappe, émigre sur la toile, va vivre d'une vie indépendante. Chaque image, chaque ressemblance est une prise, un emprunt fait au moi du modèle, une figure qui subsiste aux dépens de la personne vivante, et nourrie à ses frais; il anime ainsi de son sang vingt doubles de lui-même, qui s'abreuvent de ses forces et de ses sources vives. Chaque portrait le laisse épuisé comme une hémorragie.

« L'artiste, avoue le malheureux, est le magicien qui, plein du contentement d'exercer sa funeste puissance, s'empare de sa proie et l'immole à sa réputation... (Toutes les fois) il me semblait qu'un adroit cambrioleur s'introduisait dans mon être et le crochetaient avec un rossignol. Je souffrais d'une diminution du principe vital... A chaque toile, je devenais plus timide, plus humble, plus léger. Je ne suis plus qu'une ombre..., moins qu'un nuage ballotté par le vent, et un jour je disparaîtrai comme un de ces nuages. »

Telle est la singulière confession du jeune T... Inutile de dire que cette histoire de vampire est une fantaisie gratuite, sans le moindre rapport avec la réalité. Bruyas souffrait, il est vrai : mais c'était de tout autre chose qu'un mal imaginaire. Il était tout bonnement tuberculeux, et cela suffit

à expliquer une part de ses habitudes craintives et prudentes, et le vague mystère dont il s'enveloppait. Peut-être aussi y avait-il dans son cas, avec l'humiliation de sa chétive santé, une autre misère plus secrète, quelque chose du peintre et du poète manqués. Il aurait voulu s'exprimer, et ne pouvait. Force lui était de se contenter d'expressions étrangères pour dire ce qu'il avait dans la tête et pour traduire les songes qui hantaient ses insomnies fiévreuses.

La plus curieuse de ses confidences est une lithographie de son ami Jules Laurens, intitulée le *Rêve dans la vie*. Il est certain que cette composition laborieuse et compliquée a été dictée par Bruyas, qui a voulu y enfermer toute sa destinée. On y voit d'abord trois fois répété le portrait de Bruyas, à trois époques différentes : Montpellier, 1840; Rome, 1846; Paris, 1853, les grandes étapes de sa vie. Au centre, le médaillon de Léa, auprès du visage sanglant de l'Homme de douleurs. Au fond, une chute de corps, une neige de femmes, un Purgatoire et un abîme, d'après le tableau de Tassaërt, qui est aussi à Montpellier, et qui est un poème de péché et de rédemption, une allégorie de Léa, de la créature perdue ou sauvée par l'amour.

Des légendes confuses, des oracles : « Oubli, Croyance », où il est question de pardon, de foi, de fini, d'infini, illustrent ce nébuleux rébus. Je ne me charge pas de déchiffrer cet hiéroglyphe. On devine une banale histoire sentimentale, une douleur, un rôle compatissant joué par une courtisane, qui pour cela devient un ange, bref, un pauvre roman, dont le héros eût bien voulu faire quelque chose de sublime, mais que son débile génie ne sait soulever au-dessus de la rengaine.

Il faut avouer qu'il ne fut pas beaucoup plus heureux avec ses portraitistes. C'était pourtant un beau projet, que celui qu'il avait formé, d'un concours entre les artistes contemporains, où l'on pourrait voir les nuances d'une même physionomie traitées par des maîtres différents, les

aspects variés d'une personnalité, selon les angles, les éclairages et les points de vue divers, et où il s'offrait comme sujet de cette expérience. Le malheur est que les bons portraitistes sont rares.

Diaz commença une esquisse, qu'il effaça pour la remplacer par une petite femme. Les portraits de Glaize et de Couture ne valent rien; Ricard même se montre assez faible. Courbet est presque toujours grand peintre, mais n'est presque jamais un maître très intérieur. Il a fait trois portraits de Bruyas, dont l'un assez beau, à mi-corps, dans une attitude de « penseur », le doigt appuyé sur un livre où se lit le fameux mot : *Solution*. On entrevoit *solutionner*. Je préfère de beaucoup une étude de profil, une tête osseuse, ravagée, délicate et méditative, une tête de malade, creuse, pâle et déjà funèbre, sur la dentelle du fauteuil, dans une robe de chambre à revers écarlate, qu'on prendrait pour un caillot de sang.

Mais parmi ces portraits se trouve au moins un chef-d'œuvre et, cette fois, ce n'est pas Bruyas qui le commanda. C'est en 1853, à une loterie, qu'il avait rencontré Eugène Delacroix : c'est le jour où l'artiste, excédé des ricanements du public, s'écria : « Voilà trente ans que je suis livré aux bêtes ! » Sur quoi, apercevant le jeune homme, qui venait d'acheter plusieurs de ses tableaux, il lui dit : « Venez me voir demain. Je veux faire votre portrait. »

C'était une faveur très rare : Delacroix a fait peu de portraits, et n'a guère fait d'exception que pour sa famille ou ses intimes. Il y avait évidemment dans la figure de l'étranger quelque chose qui le frappa : il soupçonna une tragédie, un drame fraternels. Il écrit le soir dans son journal : « Quelle complication de nerfs, de bronchite et de fièvre ! J'ai moi-même tout cela. Mais qu'il est atteint ! A sa petite toux sèche et violente, je crains de lui voir rendre l'âme dans son mouchoir. » Ce mouchoir entre des mains crispées devient pour lui le nœud du drame, la tache pittoresque, le

signe de la fatalité : ce sont de ces détails shakespeariens, de ces petits faits vrais, « dont l'effet est immense, quand le choix est heureux ».

L'imagination enflammée, l'artiste fit un dessin puissant, d'après lequel il se réserva de peindre le tableau. C'est la méthode de Watteau : il précise sa pensée, mais souffre impatiemment, pendant l'exécution, d'être gêné par la nature. Avec sa passion de se peindre dans les autres, de tout dramatiser, de se jeter dans ses ouvrages et de « s'halluciner sur la réalité », il brosse cette inoubliable image : ce n'est pas, comme on l'a trop dit, un Hamlet, moins encore un Manfred, un Lara, c'est le millionnaire mourant, le Raphaël de *la Peau de chagrin*, une espèce d'Héliogabal ou de Sardanapale, beau, noble, riche, élégant, avec un luxe de bagues, de breloques et de bijoux, mais consumé, frileux, grelottant de fièvre dans sa houppelande, plongé dans son fauteuil, dans une attitude d'accablement, inerte et impuissant, les mains sur les genoux, jouant avec le linge sinistre où il crache le sang.

C'est la réalité elle-même, avec un air d'apparition : nul document plus vrai, avec une qualité poétique telle qu'on la trouve dans les contes. Une fin de race, une démission, une défaite qu'il faudrait comparer, en valeur historique, au triomphal avènement du *M. Bertin* d'Ingres ou au *Baron Schwitter* de Delacroix lui-même : ce sont deux dates de la bourgeoisie au dernier siècle.

Et l'on n'a plus le courage de sourire de l'étrange personnage *in cerca d'autore*, qui avait fait le calcul d'être un jour l'*Homme au gant* de Titien et qui, par la rencontre d'un peintre de génie, nous laisse cet *Ecce homo*.



## UNE GALERIE ROMANTIQUE

Mais cet étrange musée autobiographique, qui excitait la verve moqueuse de Champfleury, n'est pas la part la plus précieuse de la collection léguée par le maladif Mécène de Montpellier.

Il se trouve que cet amateur, unique en son temps, eut le mérite de se former une galerie de maîtres vivants, et encore presque tous contestés. C'est une forme de goût qui exige quelque courage. Il n'est pas difficile de faire un choix dans le consacré; il est beaucoup plus risqué d'opérer dans le présent et de voir clair dans le pêle-mêle de l'actualité. C'est l'honneur de Bruyas qu'il a su devancer le classement de la postérité.

On voudrait savoir qui le guida, le renseigna, quel rôle jouèrent auprès de lui les deux frères de Carpentras, Jules et Bonaventure Laurens; on aimerait avoir un registre de ses emplettes, une espèce de journal qui nous apprendrait l'histoire de ses goûts.

Son programme fut de reprendre les choses où Fabre les avait lassées : Fabre s'était arrêté au groupe de l'Empire. Bruyas n'acheta presque rien d'antérieur à cette date : il ne résista pas à un délicieux portrait de M<sup>me</sup> Vigée-Lebrun, et le jour où il rencontra une magnifique étude pour le tableau du *Sacre*, il n'hésita pas à le joindre au magistral ensemble de portraits de David, déjà réuni par le fondateur du musée. Il y ajouta de même le beau portrait de M<sup>me</sup> Pasta par Gérard. Mais il s'était passé depuis tout un mouvement immense; la Révolution une fois en branle se continuait dans les esprits, une foule de talents étaient entrés en scène, et

c'est ce nouvel épisode de la pensée française que le jeune amateur entreprit de représenter.

J'imagine qu'il aura commencé par les artistes secondaires, par les tableaux de Court et de Robert-Fleury, les demi-romantiques et les peintres du « juste milieu », qui sont un peu dans notre école ce que sont en poésie les Alexandre Soumet et les Casimir Delavigne. C'est ainsi encore qu'il aura recueilli la *Tempête* d'Isabey, et qu'il sera tombé un beau jour sur l'esquisse d'un tableau célèbre, la *Naissance d'Henri IV*, d'Eugène Devéria, ce Bonington agrandi que le public de 1824 prit pour un Véronèse.

Je crois que c'est sur le tard que Bruyas acquit ses Géricault, puisqu'ils font partie, comme les Ingres, de sa seconde donation. (Je dois dire que la *Stratonice*, réplique du tableau de Chantilly, a été achetée directement par le musée.) Parmi ces Géricault, une nature-morte d'hôpital, une boucherie d'abatis humains montre à quel état de violence forcenée était monté le jeune Michel-Ange du *Radeau de la Méduse*.

Disons en passant que la belle étude de jeune homme, la tête appuyée sur la main et le doigt sur la tempe, est sans doute assez byronienne, mais n'a aucun droit de s'appeler le portrait de Byron. On ne voit pas à quel moment l'auteur de *Childe-Harold* aurait rencontré Géricault entre 1816 et 1823.

L'époque décisive, c'est Bruyas qui nous l'apprend lui-même, fut l'année 1853. C'est cette année-là, à trente-deux ans, qu'il rencontra Delacroix; on a vu dans quelles circonstances. Ce fut le coup de foudre.

Delacroix, à cinquante-cinq ans, au faite de sa puissance, était encore suspect, tenu par beaucoup pour le Satan de la peinture. Il y avait d'autre part en Bruyas, comme il arrive dans ce Midi languedocien, un côté réfractaire qui devait s'enflammer pour le peintre de *la Barricade*. Leurs atomes s'accrochèrent. De là le beau portrait dont nous avons parlé

et, de la part de Bruyas, une admiration qui se traduit par le plus intelligent désir de possession. Le jeune homme devint le plus fidèle client du maître.

La dizaine de Delacroix de la collection Bruyas est une série sans pareille en dehors du Louvre, et qui suffirait seule à la gloire de l'amateur. Delacroix est là tout entier, à toutes les époques, depuis la magnifique étude de *Mulâtresse*, peinte à vingt-deux ans, et dont l'auteur ne voulut jamais se séparer, jusqu'à la ravissante esquisse de *Tobie et l'ange*, une de ses toutes dernières œuvres, confidence suprême où le maître, au bord de la tombe, se joue, délivré de la terre, dans une sorte d'élyséenne idylle, dans de l'aurore et de la féerie : épanchement d'une âme qui n'a déjà plus rien de mortel.

Il y a l'orientaliste de la *Fantasia arabe* et le classique sublime de l'*Education d'Achille*. Il y a surtout le lyrique, le rêveur solitaire qui se peint lui-même dans les grandes figures de la légende et de l'histoire, celui qui est tour à tour *Daniel dans la fosse*,

Tandis que les lions lèchent ses pieds dans l'ombre,

*Michel-Ange* dans son atelier, vieillard découragé, laissant son maillet tombé à terre, abreuvé d'injustice et d'ingratitude, devant son *Moïse* inachevé. Ainsi Delacroix exhale dans ces petites toiles irritées sa colère et son amertume.

Le joyau du trésor, ce sont toutefois les *Femmes d'Alger*. Tout le monde connaît le tableau du Louvre, cette merveille d'une qualité inouïe dans l'œuvre de l'auteur, d'une pureté, d'un rythme, d'une musique, cette unité, cette paix, cette égalité si limpide, que l'artiste jamais ne devait plus retrouver : ce trio de beauté, ces siestes, ces houris, ces trois Grâces en habits mauresques, assises ou demi-étendues, servies, comme dans un immobile ballet de *Shéhérazade*, par une esclave nubienne, qui soulève en se retirant le lourd rideau

qui dérobaient ce spectacle aux profanes, et dévoile une seconde le secret interdit; on se rappelle cette atmosphère, cette agate veinée d'ombre, cet effet comme d'un diaphragme contracté sur les bords, qui communique à toute la scène l'existence d'un enchantement.

L'impression est d'un équilibre, d'une tenue et, pour ainsi dire, d'une coulée que le maître n'a jamais égalées; on dirait que le tableau a été fait d'une haleine. C'est le miracle de l'instant auquel le poète dit : « Arrête! », une minute qui se confond avec l'éternité. Delacroix, dans cette peinture, a mis en effet tout son rêve intime de la femme, de la paix et du bonheur :

Là tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté.

En reprenant ce sujet à quinze ans d'intervalle, aux environs de la cinquantaine, le peintre lui a donné plus d'approfondissement : les figures reculent dans la toile, baignent dans la lumière derrière plus d'espace et d'ombre interposés; plus menues dans la chambre plus grande, d'où le jour tombe de plus haut, elles brillent, plus magiques que jamais, dans un clair-obscur plus lointain. Les accessoires disparaissent; les costumes, les gazes, les corsages, les culottes, la friperie galante et exotique comptent moins, et ne forment plus qu'un doux amas de bijoux et de langueurs dans la pénombre.

C'est la même scène, mais aperçue à travers plus de brume par un voyageur qui s'éloigne et qui sait qu'il ne reviendra pas : toujours lisse, toujours nette, avec des contours encore plus fins, plus de grâce dans les attitudes, des épidermes plus délicats, et partout répandue, une *morbidezza* plus subtile. Au prisme du désir s'est substitué celui du regret et de la nostalgie.

Ce n'est plus la certitude et le triomphe de la jeunesse : c'est l'adieu à l'amour de l'homme qui se sent vieillir. La

cedre du crépuscule tombe comme un couvre-feu sur ces formes charmantes et ces tendres délices : et c'est ainsi que dans cette peinture si humble et si poignante, si précieusement enveloppée, de nuances volontairement éteintes et assourdies, l'artiste a fait entrer, comme entre chien et loup, le secret du mystère.

C'est en cette même année 1853, où il achetait les *Femmes d'Alger*, que Bruyas connut Gustave Courbet. Dans un curieux document intitulé : *Etat de la peinture en 1851*, et annexé à l'introuvable catalogue de sa galerie à cette date, il ne le cite pas encore, non plus que Millet, parmi les vingt artistes qui résument pour lui l'école française. Le nom du jeune maître d'Ornans ne lui est pas connu. Il faut avouer que pour un fanatique de Delacroix, le peintre de l'*Enterrement* devait paraître rebutant. Cependant le phénomène ne se laissait pas discuter. Les deux hommes étaient du même âge : et il existe, qu'on le veuille ou non, entre les contemporains, une franc-maçonnerie, une complicité de promotion.

Ce lien se trouvait accru par le goût qu'avait Bruyas de marcher à l'avant-garde, de narguer les philistins. Peut-être allait-il à Courbet, de même qu'à Delacroix, parce que c'était un réprouvé. Delacroix lui-même n'était pas moins troublé par le génie de Courbet, que choqué par sa vulgarité; là aussi, il ne pouvait nier la présence du démon. C'est peut-être lui qui vanta le jeune peintre à Bruyas. Bruyas acheta les *Baigneuses*.

Les *Baigneuses* sont le plus célèbre et probablement le moins bon des quatorze Courbet que possède, grâce à Bruyas, le musée de Montpellier. Les figures ne font pas corps avec le paysage; ce sont deux études séparées, et incrustées l'une dans l'autre. Les formes, aux volumes massifs, affectent des épaisseurs qui sont une bravade.

Mais la collection abonde en pièces de premier ordre : la *Fileuse endormie*, dans son admirable torpeur et la gri-

saille sourde de son tablier et de son fichu, est un morceau d'une grandeur rustique, d'une plénitude de sommeil, que n'aurait pas peint Géricault. La *Solitude*, sylvestre et caverneuse, élémentaire et fraîche, cachette d'une source, bain des biches, hantée d'une présence secrète, est véritablement une fée, peut-être la plus belle des Nymphes de la Gaule que le chasseur qu'était Courbet poursuivait aux combes de la Loue.

La grandeur de Courbet, ce qui l'absout des travers et des ridicules du personnage, c'est cette simplicité avec laquelle il s'installe au centre de sa peinture : sa personne, ses sœurs, ses amis, ses maîtresses, Zélie ou Joséphine, son pays, sa province, ses chiens, ses aventures font les frais de son art. Il tire tout de son cru et vit sur la terre, non sans noblesse, en gentilhomme paysan.

Ce que faisait Delacroix en se peignant sous les traits du Tasse, de Don Juan, de Dante, de Jacob luttant avec l'ange, dans tous les rôles d'un éblouissant Lucifer, Courbet le fait sans masque, sans déguisement historique, sans transposition fabuleuse : et il suffit de ce changement pour modifier toute la peinture.

Deux magnifiques portraits de lui disent tout : le *Courbet à la pipe* (de 1846) montre le beau garçon de vingt-cinq ans, encore teinté de « bovarysme », le visage noyé d'ombres sentimentales; dix ans plus tard, l'éclatant *Courbet au col rayé* (1854), étude pour la figure centrale de l'*Atelier*, son œuvre capitale, presque aussi magistrale que les *Fileuses* de Velasquez, le fait voir en pleine lumière, noir et blanc, comme un ouvrier et un Olympien, dans l'acte de peindre et de créer. Le climat romantique devient celui du naturalisme.

Je mets toutefois au-dessus de tout un tableau plus petit et plus modeste encore : c'est le portrait d'un jeune garçon, appelé Baudelaire. Le modèle peut avoir vingt-six ou vingt-sept ans. Ce n'est pas encore le dandy sulfureux et méphis-

tophélique, le chérubin pervers du portrait d'Emile Deroy, qui est à Versailles; c'est moins encore le visage de grand Inquisiteur du portrait de Fantin-Latour, dans son *Homage à Delacroix*, avec son masque infernal d'évêque défroqué.

Ce n'est encore qu'un gamin qui songe dans sa mansarde, accoudé à une table de cuisine, imberbe, les cheveux ras, le visage dans l'ombre, le jour qui tombe de la lucarne inondant le front massif et la tête tondue de collégien rebelle : un livre devant lui, sa belle main appuyée à son côté sur le divan, il demeure immobile et absorbé dans sa lecture, et le reflet de la page ouverte éclaire son masque ténébreux et plongé dans le demi-jour. Une force d'attention, un démon d'analyse et d'intelligence, habite ce crâne aussi bien construit que celui de Napoléon.

On ne retient de tout le tableau que ce front pesant et splendide, et cette petite main parfaite comme le plus précieux des outils : image d'une puissance cérébrale, qui a réussi à porter dans la poésie plus de calcul et plus de profondeur que personne. Pour une fois, Courbet vaut Rembrandt.

Le tableau déplut à Baudelaire. L'éditeur Poulet-Malassis le céda à Bruyas. Je ne doute pas que cette admirable figure n'ait orienté les pensées du poète des *Grenades* :

Dures grenades entr'ouvertes,  
Cédant à l'excès de vos grains,  
Je crois voir des fronts souverains  
Eclatés de leurs découvertes.

## LE CORRÈGE DES PAUVRES

En somme, hors Corot et Daumier, presque tous les grands noms du siècle, Théodore Rousseau, Dupré, Diaz, Ary Scheffer, Fromentin, l'orientaliste Marilhat, Jean-François Millet, François Bonvin, se trouvent réunis au musée de Montpellier, sans compter le sculpteur Barye, représenté par de belles épreuves originales de ses bronzes, et par une suite de ces dessins grandioses, qui ont la majesté des fresques.

Il faut se borner. Forcé de choisir, choisissons un petit-maître trop oublié, un de ces peintres secondaires, un peu perdus parmi leurs contemporains plus célèbres, un de ces hommes qui paient le tort de vivre en dehors des groupes, l'absence d'ambition, peut-être aussi quelque désordre, mais toutefois un peintre charmant, dont on ne trouve plus guère d'ouvrages que chez Bruyas, l'auteur de la *Famille malheureuse*, Octave Tassaërt.

Tassaërt a fait un peu de bruit dans le monde au moment de sa mort, voilà un demi-siècle, et il a eu à cette époque une tardive lueur de fugitive renommée. On le trouva dans sa chambre d'un petit hôtel de Montrouge, tout habillé, auprès d'un réchaud de charbon. Il avait soixante-quinze ans. Son mobilier ne fit pas deux louis. Dumas fils paya l'enterrement. L'illustre auteur de *l'Etrangère* avait *trusté*, en quelque sorte, presque tous les tableaux de cet infortuné. Mais quand on vendit sa collection, c'était déjà la vogue de l'impressionisme. Tassaërt se trouva encore frustré de cette revanche posthume. La guigne le poursuivait jusque dans le tombeau.



Il était né avec le siècle. Sa famille était anversoise, comme les Riesener, les OEben, et tant d'autres artisans de Louis XV; sa mère était Allemande, et il tient de cette double origine une contrariété qui se lit sur les traits de son trouble et inquiet visage : mi-flamand, mi-allemand, sensuel et sentimental, avec le goût du plaisir et celui de la pureté, des instincts de libertinage et un coin de petite fleur bleue.

Il poussa au hasard, se débrouilla, fit un peu de tout, obtint même sa part de la manne officielle et des commandes de Versailles. Mais ce n'était pas son affaire : les Clovis et les Dagobert, les Louis XI et les Robespierre l'ennuyaient; il faisait ces pensums en bâillant.

Les femmes, voilà ce qui l'occupait : elles formaient son intérêt exclusif. Il était leur adorateur, tantôt égrillard, tantôt paternel; sitôt qu'il avait attrapé quelques louis, prix de ses corvées historiques, ils allaient à quelque Jeannette ou à quelque Fanchon.

Il avait son terrain de chasse, qui n'était pas du tout celui de Gavarni, le monde du bal de l'Opéra et des lorettes élégantes, mais une province toute différente de la géographie parisienne, dans les ruelles de la rive gauche, autour du quartier Mouffetard et de la barrière d'Enfer, tirant sur Vanves et sur Clamart, pays de guinguettes et de bals-musettes, où subsiste toujours un écho des gaietés de Villon.

La *Famille malheureuse* le rendit célèbre au Salon de 1849. C'était le drame de la mansarde, ces deux femmes qui expiraient, l'aïeule et la jeune fille, muettes et résignées, cette longue usure et cette adolescence, cette double détresse, cette défaite, cette démission, et près d'elles le triste réchaud. Ce n'était pas la menace de l'*Homme à la houe*, de Millet, et le mufle de Jacques Bonhomme se redressant sur son outil : nulle terreur, mais quelle pitié! Et dans le regard de la malheureuse qui demandait en vain secours aux hommes et au ciel, quel reproche!

Quel crime avaient-elles fait, ces deux-là, pour mourir?

Ce tableau navré n'est qu'un sanglot. La France convulsive, émue de 1848, retrouvait le plaisir des larmes. Michelet salua le « Corrège des souffrances ». C'était la gloire. Mais en même temps l'artiste peignait la *Tentation de Saint Antoine*, se démentait, se persiflait lui-même, et le public demeura dérouté.

C'est alors que Bruyas le connut, lui fit faire deux ou trois portraits, et lui dicta l'étrange poème dont j'ai parlé, *Ciel et Enfer*, cette petite *Divine comédie*, cette chute des anges et cette Assomption, cette pluie, cette voie lactée d'Eloas et de désespérées, au-dessus desquelles, délivrée, flotte l'âme de Léa. C'est du reste un tableau plein de beautés, dans la manière élégiaque et séraphique de Tassaërt : un *Lied* de l'Eternel féminin, du salut par les femmes, un *Cantique des cantiques*, un office de Pur Amour.

On ne peut le nier : ce bizarre bonhomme est un mystique, une sorte d'illuminé, un apôtre et un troubadour. Il dirait volontiers de notre mère et de notre amante : *In ea vivimus, movemur et sumus*. Ce délire un peu hérétique s'exprime d'une manière encore plus étonnante dans les *Deux sœurs de charité*, la religieuse et la prostituée, la sainte et la pécheresse, la femme aux mains jointes et la femme aux bras ouverts, également bienfaisantes, glorifiées et bénies.

Oui, ce gentil *Minnesinger*, cet obsédé d'amour est une curieuse figure du romantisme. Bruyas a réuni une quinzaine de ses peintures. On en ferait un oratoire, qui n'existe nulle part ailleurs, pour les dévots d'Octave Tassaërt. On l'y voit osciller sans cesse entre son goût des choses aimables et celui des scènes tristes, toujours gracieux, toujours successivement sincère, insoucieux de se mettre d'accord avec lui-même, et cela explique le malentendu dont il souffrit toute sa vie. Nous n'aimons pas le décousu.

Tantôt, voici le Tassaërt touchant et un peu « littéraire », dans le *Retour au village*, variante de l'*Enfant prodigue* ou

de la Brebis perdue, ou dans l'attendrissant « mélo » de l'*Abandonnée*, d'une peinture si délicate, dans sa grisaille nuancée de bleu et de lilas. Tantôt voici le Tassaërt blond et légèrement bachique (celui que je préfère, entre nous), le peintre émerillonné, fringant de cabinets particuliers, le peintre de la lascive *Jeune femme au verre de vin* et de la petite *Ariane*, mousseuse, blanche et friande, pelote de fossettes et de plaisirs avec qui badine un rayon.

Ici, l'artiste s'abandonne et nous livre son secret : c'était un petit-maître du XVIII<sup>e</sup> siècle, égaré dans un âge qui ne l'entendait plus, un être de caprice et de volupté, avec des reminiscences de Sedaine et de la *Cruche cassée*.

Ainsi, toute sa vie, il passa alternativement du galant au sérieux, et des larmes au « folichon », et il en résultait pour le « Corrège de la mansarde » quelque chose d'équivoque : comme dans le galetas qui lui sert d'atelier, et où il cause avec Bruyas, devant l'ambitieuse esquisse de son *Inferno*, on aperçoit au fond le rideau derrière lequel il cache ses petites toiles libertines, et où se dissimule pendant la visite de son hôte, une grisette demi-nue.

Vers la soixantaine, il parut enfin se décourager. Sa vue baissait. Bruyas lui proposa son toit : il ne put s'y faire. Jeune, il avait refusé un beau mariage. « L'amour me voulait riche, la Muse me voulut pauvre », dit-il. Il lui fallait l'indépendance, l'imprévu, l'aventure, les cabarets et le vin bleu des faubourgs, la Closerie des Lilas, les sourires et les agaceries des fillettes, les accordéons et les crin crins, les matelotes et les fritures.

Tous les jours, on voyait passer le long de l'avenue du Maine un grand vieillard en redingote usée jusqu'à la corde, ouverte sur une poitrine sans linge et sur une forêt de poils roux. Il passait en gesticulant, dans un monologue intérieur qui n'en finissait pas. Puis, rentré au logis, il bâclait des poèmes, *Leudaste*, tragédie en cinq actes, la *Création*, la *Fin du monde* : il refaisait l'univers. Ce vieux bohème incor-

rigible s'était toujours senti « quelque chose du bon Dieu ».

Il y a çà et là dans ce fatras quelques vers qui touchent encore :

La mort sera pour moi comme une fiancée...  
 Mais peu sont appelés à jouir des transports  
 Que goûte l'âme alors qu'elle quitte le corps...

Il avait « une diablesse de sensibilité, qui toujours l'attachait au malheur ». Il avait le goût de la misère. Au fond, en souffrait-il ? Depuis longtemps, il savait qu'il n'en coûte guère, à qui veut s'évader : quatre sous de charbon, voilà tout. Il avait sa clef dans sa poche.

Il était tout à fait aveugle. Dans sa chambre, parmi ses manuscrits d'apocalypses en désordre, on trouva ce quatrain lamentable :

Mes yeux couverts d'épais brouillards  
 Me laissent à tâtons sur terre.  
 Adieu, tant de choses si chères! (*sic*)  
 Adieu, poésie et beaux-arts!

Sa fin produisit dans Paris une brève émotion, aussi vite dissipée que la fumée du fatal réchaud. Ce rien léger qui s'en allait, c'était le dernier reste de l'âme « sensible », épicurienne du siècle de Crébillon fils et de Restif, le dernier soupir de Greuze et de Fragonard. On ne s'en douta guère.

## UN TRIO DE MONTPELLIÉRAINS

Bruyas eut encore l'esprit de s'intéresser aux artistes du pays. C'est à lui que nous devons de connaître un peu Papety, le jeune maître marseillais, élève d'Ingres et imitateur de Léopold Robert, qui s'éprit de l'art byzantin et fit des relevés des peintures de l'Athos. Il y a de lui des dessins hiératiques et volontaires, d'autres au contraire très fougueux, pleins de passion et de vérité, entre autres un dessin de musiciennes orientales; les *Proies de l'amour* sont une composition par masses d'un grand mouvement, comme un caprice classique de Picasso.

Mais trois noms représentent la peinture du dernier siècle à Montpellier : Charles Matet, Auguste Glaize et Alexandre Cabanel.

Matet est l'aîné et peut-être le meilleur du trio. Elève de Hersent et successeur de Fabre comme conservateur du musée, ce bon fonctionnaire des beaux-arts est un personnage dans sa province : il y perpétua jusqu'à la fin du Second Empire les solides habitudes du portrait de David. Peintre de la Préfecture, de la Faculté, de l'Armée, de la Magistrature, tous les notables de la région défilèrent pendant quarante ans devant ses lunettes imperturbables.

Il n'a guère plus d'imagination qu'un objectif de photographe. En ce temps-là, on n'en demandait pas davantage à un portrait. Et cependant, telle image de jeune femme sèche à bandeaux châains, en collerette de dentelles, un peu raide dans son fauteuil, en robe d'organdi vert bouteille ou de taffetas puce à corsage pincé et manches à gigot, telles qu'en portaient M<sup>me</sup> Arnould ou la belle Schlesinger, fait

songer au charme sévère de certaines vies provinciales, dans des salons aux sièges d'acajou, avec des ronds de sparterie entre les pieds, comme chez de vieilles dames que nous avons connues.

Glaize est un cas plus compliqué : on a vu ce qu'il a fait de mieux, son petit tableau de *Bruyas dans son intérieur*. Comment ce peintre minutieux est-il devenu l'auteur de machines ambitieuses, comme le *Bûcher* de Marseille, sorte de pilori, de mur des Réprouvés, où s'alignent, de Socrate à Jésus-Christ et à Savonarole, tous les martyrs de l'humanité (thème repris naguère à Genève par Bouchard, au fameux Mur de la Réforme) ou comme les tumultueuses *Femmes gauloises* d'Autun, c'est ce qui ne s'explique que par la contagion de la plus triste idéologie et par le désir de frapper l'attention à tout prix. Que de dégâts a faits dans l'art ce besoin de « conquérir Paris » et de passer pour un « penseur » !

Quant à Cabanel, si l'on songe à la place que ce potentat a occupée dans la peinture, à sa situation immense, aux fonctions qu'il exerça de son vivant, aux brevets, aux diplômes, aux médailles, aux ordres, aux cordons, aux décorations qu'il reçut (et qu'on voit, afin que nul n'en doute, exposés sous verre dans un pupitre à côté de ses œuvres, comme sur des coussins à la suite du corbillard, dans les pompes funèbres), on est stupéfait aujourd'hui de la pauvreté du personnage et de la trace insignifiante qu'il a laissée dans la mémoire. Il est presque impossible, à si peu d'intervalle, de trouver seulement à se renseigner sur lui. Toute sa gloire était en viager.

Il avait pourtant de jolis dons : son portrait à treize ans montre une face éveillée de petit Cévenol, et celui de sa belle-sœur, en coiffe du pays, drue comme une olive verte dans une papillote tuyautée, est vraiment une figure piquante. A vingt-cinq ans, il peignait son tableau d'*Albaydé*, qui est assurément un des bons ouvrages de l'école

d'Ingres : ce n'est guère que le portrait d'une Juive du Transtévère, peinte de face, sans ombres, dans d'aigres verdures et des coussins, sous une gaze qui laisse transparaître la gorge, le ventre délicats. Il y a du je ne sais quoi dans ce visage mat, absolument exsangue, aux yeux myopes, félins et verts : l'artiste s'intéressait vivement à son modèle, et cela se sent à quelque chose d'aigu, à la recherche de l'arabesque, à une tonalité acide, à une couleur lisse de peinture sur galet ou sur coquille d'œuf.

Le succès le gâta. Il eut le malheur de devenir un peintre mondain. Il cessa de peindre des êtres et ne peignit plus que des mannequins. Ce professeur de bon ton n'a qu'une imagination vulgaire, témoin son œuvre la plus célèbre, la *Naissance de Vénus*. On se rappelle le tableau d'Ingres, et la jeune déesse, « fille de l'onde amère », debout comme une colonne du monde, unissant le ciel et la terre, sur une table de lapis-lazuli. Cabanel crut mieux faire en imitant par la volute des hanches d'un corps de femme horizontal, et par le flot de sa chevelure, l'ondulation de la vague qui déferle : au lieu d'un beau mythe, on n'a plus qu'une platitude (et dans quelle pommade, en guise de peinture!), j'allais dire presque une équivoque de cabinet particulier.

Il pensa donner le change par l'intérêt moral et la psychologie, et passa pour classique : il n'a pourtant fait qu'une galerie d'héroïnes qui ne sont guère que des actrices et témoignent tout au plus du goût que les gens instruits avaient alors pour le théâtre. Sa *Velléda*, sa *Phèdre* de Montpellier sont le néant. Jamais meilleur exemple de la détestable méthode qui consiste à demander l'intérêt au sujet et la vérité au modèle : on ne peint pas Phèdre d'après nature. Que peut-on obtenir ainsi? Une doublure de l'Odéon, à qui on fait jouer les femmes fatales et les « sphinx parisiens ».

Les dessins, surtout les portraits, valent mieux, quoique sans décision et sans autorité. En somme, Cabanel n'est que

le second tome de Fabre : on le prit pour un maître, et il n'était qu'un bon élève. Avec des qualités médiocres, il eut à jouer un rôle de général en chef. Tout le Second Empire, à commencer par l'Empereur, l'adopta, et ce faux grand homme représente assez bien ce faux grand monde.

Peut-être, à la fin de sa vie, eut-il une conscience confuse de cette faillite. Au milieu de la salle qui lui est consacrée, est son buste par Paul-Dubois. Dans cette gélatine de gros homme blet et chargé d'honneurs, que retrouve-t-on du petit Cévenol, du jeune cabri si vif et si plein de feu à treize ans ? On discerne dans cette face amollie de l'homme arrivé tout autre chose que le triomphe : le doute, l'incertitude, et cette masse de bonnes intentions dont l'enfer est pavé.

Toutefois, il sera pardonné un peu à Cabanel, puisque c'est dans l'atelier de ce compatriote célèbre que passa (qui l'eût cru ?) un jeune peintre de Céret, qui devait être un des princes de la Grâce, de la mesure et de la noblesse françaises, le sculpteur Aristide Maillol.



## UN PEINTRE PROTESTANT

Pendant que cet homme éminent faisait sa magnifique carrière, parvenait aux places officielles, se perdait enfin, un jeune homme de Montpellier tombait à vingt-neuf ans sur un champ de bataille, laissant une œuvre interrompue, qui est peut-être (hormis celle du maître que je viens de nommer) la plus belle que l'on ait faite à la gloire de sa patrie.

Dans le tableau de Fantin-Latour, *Un atelier aux Bati-gnolles*, où se groupent, autour de Manet, les peintres de la nouvelle école, on aperçoit au fond de la toile, derrière ces figures devenues presque toutes célèbres, Monet, Renoir, Degas, Zola, une longue silhouette barbue, comme gênée de sa haute taille, qui domine les personnes présentes et les dépasse de toute la tête, avec un air de bon géant, plein de gentillesse et de douceur : il a beau faire pour se mettre dans l'ombre, il est déjà visé, marqué au front du signe fatal, choisi par la balle qui le cherche. C'est Frédéric Bazille, le peintre de la *Réunion de famille*.

La maison paternelle se trouvait en face de l'hôtel Bruyas. A quinze ans, l'enfant fut témoin de l'effervescence provoquée dans la ville par Courbet. Déjà son cœur prenait parti, se mettait contre les rieurs, contre les opinions reçues, du côté des suspects et des calomniés : il n'accepte pas argent comptant les jugements tout faits.

J'ignore si les Bazille et les Bruyas se fréquentaient. En province, on peut vivre vis-à-vis pendant un demi-siècle, en feignant de s'ignorer. Il se passait chez Bruyas des choses qu'on ne montre pas à un enfant. Peut-être le jeune garçon ne franchit-il pas une seule fois le seuil du mécène : mais

comment lui défendre d'y rêver? Sans avoir pénétré chez Bruyas, il en inspectait les trésors, les connaissait par cœur : il savait qu'il y avait là des Delacroix, des images qu'on ne pouvait voir sans palpiter et sans rougir, qui empêchaient de dormir tranquille. Il s'imprégnait ainsi de ces choses jamais vues. Son sang huguenot s'échauffait, tourmenté de désirs et de scrupules. Et chez ce fils de rigides bourgeois, se formait une vocation de peintre.

A Paris, dans l'atelier Gleyre, il se lie avec Claude Monet; ils louèrent une mansarde de la rue de Furstenberg, au-dessus de l'atelier où vivait leur dieu, Delacroix. Leur vue plongeait dans cet atelier : de leur fenêtre, ils voyaient cette main qui peignait.

C'était l'heure où toute une jeunesse s'irritait contre un art stérile, ou plutôt contre une routine qui se prenait pour la tradition : trente ans d'injustices, le règne d'une coterie tyrannique et jalouse, provoquaient l'explosion. La petite bande, auprès d'aînés comme Manet et Degas, qui touchaient à la trentaine, groupait des recrues de vingt ans.

Tout cela, du reste, nullement turbulent, mais très sérieux, au contraire, et en tout l'opposé de la tribu romantique et de sa horde chevelue. Les petits cénacles d'insurgés qu'on voit réunis par Fantin dans l'*Hommage à Delacroix*, dans l'*Atelier*, sont graves, résolus : des conjurés sûrs de leur droit. « Ne vous effrayez pas, écrit Bazille à ses parents. Je suis très raisonnable : nous avons certainement raison. Ce n'est rien moins qu'une révolte de collégiens. » Tous auraient signé cette paisible déclaration de guerre <sup>1</sup>.

Parmi ses camarades d'équipe, presque tous Parisiens, c'était le seul, avec ce Cézanne toujours un peu lointain, qui fût d'éducation et d'origine provinciales, le seul né avec autre chose que de l'asphalte sous les pieds. Il avait un pays,

1. Voir le petit livre excellent de M. Gaston Poulain, *Bazille et ses amis*, Paris, la Renaissance du Livre, 1932.

et cela suffit à le différencier des autres. Il est curieux que Zola, qui l'a peint dans *le Rêve* (Félicien d'Hauteceœur) et qui était pourtant du Midi, ait laissé échapper ce trait : Zola n'est pas l'homme des nuances.

Frédéric tenait au Languedoc par des racines profondes. Peut-être sont-ce des choses qu'il ne découvrit qu'à Paris : toujours une nostalgie le ramène aux campagnes natales, aux arides horizons, à ces plaines du Lez et de l'Hérault, bornées de montagnes et de marécages, grandeurs tristes d'*agro romano*, sous une lumière dévorante. Je soupçonne que si Cabanel était sa bête noire, c'était moins à cause de son conformisme et de la mesquinerie dont il use à l'égard des « Refusés » du Salon : il lui reproche d'être un transfuge, un faux frère, qui s'était laissé corrompre par une drôlesse et par les fallacieux prestiges de la grande ville. Il ne lui pardonne pas sa trahison.

Quelle beauté, au contraire, dans ce paysage d'Aigues-Mortes, par Bazille, mirage des croisades sur une lagune d'azur ! Est-ce un hasard qui fait que sur la tour Constance, l'auteur du *Jardin de Bérénice* entend pour la première fois les puissances de l'instinct, l'oracle de la terre et des morts ?

Dans cette œuvre de Bazille, qui tient toute en sept ou huit ans, et ne comprend pas cinquante tableaux, comme celle de Vermeer, il y a au moins un chef-d'œuvre : c'est la *Réunion* ou la *Terrasse* du Louvre. Faut-il rappeler la donnée ? La propriété de famille, la belle terrasse de Méric, sur la coupure du Lez, ombragée par le vaste parasol d'un marronnier ; sous cette tente verdoyante, l'artiste réunit tous les siens, ses parents, son frère, sa belle-sœur, son oncle et sa tante des Hours, ses cousines Thérèse et Camille, une dizaine de personnages : deux vieux couples, un jeune ménage, d'admirables jeunes filles, assis ou debout, sans motif, sans même le prétexte d'un goûter, autour d'un guéridon de jardin.

Les visages se tournent vers un point situé hors du cadre, par où arrive un visiteur. Pas un geste dans cette scène intime, pas un souffle dans les feuillages; mais une variété d'attitudes, surtout dans les cinq personnages de femmes, depuis la majesté de la mère jusqu'aux taches claires et aux poses plus élastiques des jeunes filles, comme une modulation qui parcourt une gamme féminine.

Composition sévère, d'un équilibre savant sous une apparence négligée et comme dénouée : chaque figure est traitée à part et définie avec une force qui dut faire un effet presque désagréable, cet effet de valet de carreau qu'on reprochait au *Fifre* de Manet, — modelée en plein jour, sans relief, sans reflets, sans truquage; et cependant ces silhouettes durement découpées, avec une volonté qui ne craint pas la sécheresse, chacune enfermée dans son être et dans son caractère, complète dans sa forme physique et son signalement moral, forment ensemble un tout d'une unité profonde, qui embrasse jusqu'aux collines et à l'horizon lointain, comme le détail innombrable des feuilles du marronnier fait l'arbre qui ramasse cette scène à son ombre.

Je ne connais pas de tableau qui donne ensemble, à ce degré, l'impression d'une présence collective et de l'existence particulière, celle d'individus de choix et d'un groupe homogène : on a ici le double mystère d'une race et des êtres qui la composent, celui d'un groupe humain et des figures qui en sont les membres.

Ce groupe existe comme une personne, fait bloc avec le paysage, comme l'arbre central et séculaire qui rassemble les gens sous son toit. Il fait partie comme lui de la nature des choses, avec ses habitudes, ses traditions, ses mœurs patriarcales, sa réserve et sa dignité, qui n'excluent pas une liberté plus grande et moins de contrainte chez la jeune fille, et enfin ce double trait si fort de nos familles calvinistes : l'esprit de corps et le culte de l'individu.

On l'a dit : ce tableau sans prix est le chef-d'œuvre de

l'art protestant, un chef-d'œuvre qui manque à la peinture anglaise et à la Hollande elle-même.

En France, où il est si difficile de saisir, soit en art, soit en littérature, jusqu'à une époque toute récente, une sensibilité, une note proprement protestantes, où cette voix n'a presque jamais eu le droit de se faire entendre, on est bien aise de rencontrer un document de cette éloquence : on y apprend que dans le Languedoc, la « religion » n'est qu'une forme qui permet de défendre, en face du pouvoir central, et sur la frontière espagnole, un certain honneur et certaines manières d'être françaises.

Le musée de Montpellier a recueilli, à défaut de cette pièce capitale, une dizaine d'ouvrages de Bazille; il en reste une vingtaine dans des collections privées de la ville et des environs. Plaise à Dieu que cet ensemble ne soit jamais dispersé, et qu'un jour le nouveau musée, réunissant toutes ces reliques, puisse s'enorgueillir de cette œuvre du meilleur enfant du pays.

Comme il est naturel, ces toiles sont plus ou moins heureuses et reflètent les diverses admirations du jeune peintre : mais toutes sont marquées, parfois avec gaucherie, de l'empreinte de sa personnalité. On aime cette absence d'adresse et cette déférence envers les aînés. Une tête de *Cuirassier* rappelle Courbet ou Géricault; la *Vue de village* évoque certaines mises en page de Degas, prises aux estampes japonaises. L'*Etude de Héron* fait penser à Manet, et la *Toilette* combine des souvenirs de l'*Olympia* et des *Femmes d'Alger*.

La *Toilette* est le plus important et le dernier de ces tableaux, le plus grand effort de l'artiste depuis sa *Réunion de famille*. Cette jeune Esther servie par deux esclaves, blanche et noire, le contraste de la chair nue avec les vêtements et les étoffes, du bronze de la négresse avec l'ivoire mat du corps de la sultane, le rythme des trois formes, l'une agenouillée, l'autre assise, la dernière active et debout, le

charme du motif, ces soins délicats de femmes, ces gestes qui s'empressent autour d'une beauté nonchalante, forment un spectacle dont il est difficile d'arracher les yeux. Certains morceaux, comme la jupe noire et rose de la négresse, ou les crêpes gris et lâches qui drapent sa compagne, ravissent. Le morceau de nu est moins bon. Sans avoir la dureté de l'étude couchée qui surmonte la *Toilette*, et où il n'y a d'agréable que le châle jaune à fleurs qui enveloppe le modèle, il y subsiste un peu de gêne.

Je me suis souvent demandé, devant ces peintures de notre Midi, s'il existait un signe, une marque qui permît de reconnaître, en l'absence d'état-civil, une nuance protestante : il me semble que la femme devait être la pierre de touche. Le calvinisme proscrit le nu plus sévèrement encore que ne l'a fait l'Eglise; en Hollande, Rembrandt seul s'est soustrait à cette dure loi. Je n'ignore pas que Jean Goujon a été huguenot, mais c'était en un siècle de paganisme, et il était né catholique.

Ce qui est singulier, c'est que la théorie réaliste, comme celle de l'art protestant, est pour la figure vêtue, et tient la nudité pour une détestable convention académique. Il faut croire que Bazille, pas plus que Manet ou Courbet, ne s'est accommodé d'une prohibition, qui le privait d'un des plus beaux sujets de la peinture. Mais il manquait d'expérience, et cela se sent à une certaine timidité de l'exécution. Du reste, sa figure est très noble, sans banalité, sans tromper l'œil, d'un galbe élégant, hardie et décente à la fois : mais je ne trouve pas dans l'odalisque le charme qui m'enchantait dans les figures des deux cousines, ce couple de faons inquiets et souples de la *Terrasse*, et c'est là qu'on devine les délices secrètes et l'émoi d'un cœur puritain.

Il s'était engagé dès le début de la guerre. Il débordait de confiance : « Je suis sûr de ne pas être tué, s'écriait-il. J'ai tant de choses à faire dans la vie ! » Le lendemain, 8 novembre 1870, le lieutenant de zouaves Bazille s'abat-

tait à l'assaut de Beaune-la-Rolande, à cinquante mètres des douves du château dont Corot avait fait un de ses chefs-d'œuvre. Son père ramena le corps à Montpellier. Une copie du *Mariage de Sainte Catherine*, faite par le jeune homme d'après un Véronèse du musée Fabre, rappelle sa mémoire dans l'église du village. Il serait juste que cette jeune figure partageât l'honneur d'Henri Regnault. Egaux dans le sacrifice, ils devraient l'être dans la gloire : et, si la balance penchait, ce devrait être en faveur de Frédéric Bazille.

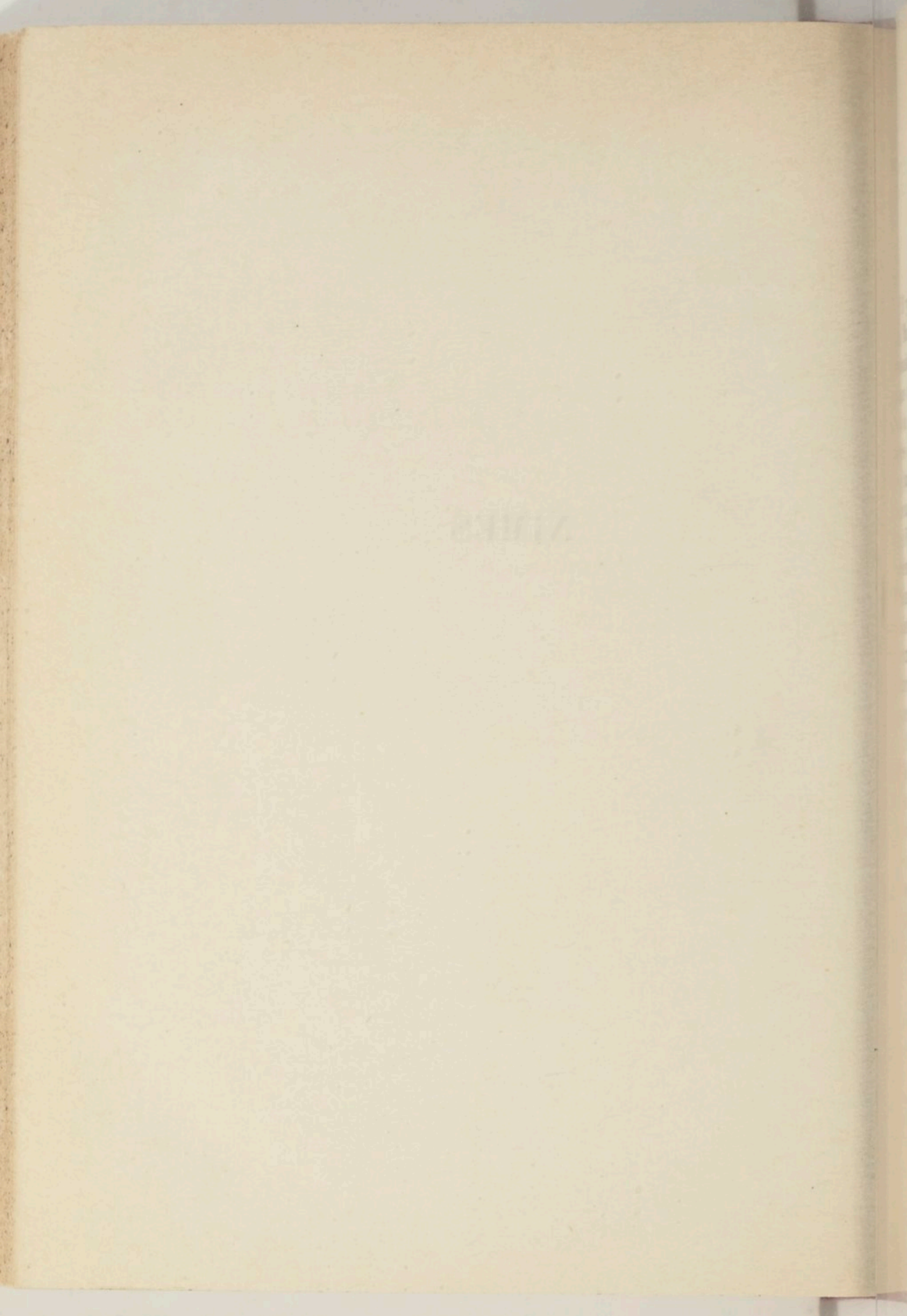
Ainsi, par une suite de circonstances heureuses, presque toute l'histoire des arts, du moyen âge jusqu'à nos jours, un groupe unique de Houdon, et une suite sans pareille de peintures françaises, de David à Courbet et à l'impressionnisme, jusqu'à une rare figure de Berthe Morizot (don des familles Rouart et Valéry) et à une nature-morte argentine d'Henri Matisse, se trouvent réunis à Montpellier.

Nulle collection plus précieuse pour la culture. Fabre, Bruyas, vingt autres ont bien mérité de leur ville. Que reste-t-il à faire ? Un aménagement, un facile travail de méthode et d'organisation, une entreprise d'architecte et de décorateur, pour disposer tant de trésors et les mettre dans un beau jour. Serait-il si difficile de rassembler là les sculptures romanes enfouies dans la crypte de Notre-Dame des Tables, et le musée Atger, enterré à l'École de Médecine, avec ses dessins de Natoire, de Vien, d'Hubert-Robert et de Fragonard ? On ne refusera pas cet effort dans la grande cité qui tire gloire de sa science et de sa beauté, et d'être, en même temps que la ville de l'esprit, la « ville des jardins et des fleurs ».





NIMES



Il y a trois musées à Nîmes : les bronzes et médailles à la Maison Carrée, le musée lapidaire dans le cloître des Jésuites, et le musée des Beaux-Arts derrière la préfecture, sans compter le musée du Vieux-Nîmes, le musée du tissu, de la cretonne, du cachemire, de la vieille industrie, installé près de la cathédrale, dans le ci-devant archevêché.

Quatre musées, c'est beaucoup pour une seule ville : ils se nuisent les uns aux autres. Louis Gonse, dans ses *Musées de France*, ne mentionne pas celui de Nîmes. Nîmes a ses Arènes, sa Tour Magne, sa Porte d'Auguste, son temple de Diane, son incomparable Nymphée des jardins de la Fontaine, dans un amphithéâtre de caprice et de verdure, qui forme aux yeux du spectateur le plus beau des Hubert-Robert. Nîmes a le pont du Gard, qui est un dieu dans le paysage.

Nîmes a quatre musées, c'est-à-dire qu'elle n'en a pas : elle n'en a que les éléments. J'ai entendu parler d'un projet, qui dort quelque part depuis cinquante ans, et qui consisterait à réunir les trois musées municipaux, celui de la Maison Carrée, le musée lapidaire et le musée des Beaux-Arts (en exceptant celui du Vieux-Nîmes) dans l'ancien hôpital, aujourd'hui le Lycée. Le Lycée serait supprimé ou rebâti ailleurs<sup>1</sup>. C'est dire la force d'inertie que devra rencontrer,

1. « Au mois de février, en 1875, MM. Boucoiran, directeur de notre école de dessin, et Laurent, adjoint au maire, s'étaient rendus à Aix pour prendre possession d'une importante collection artistique (la collection Gower). C'était un accroissement considérable pour notre musée et les conditions du legs imposaient d'ailleurs la création d'une salle spéciale. C'est alors qu'on décida de faire de l'ancien Hôpital général un palais des Beaux-Arts, qui abriterait toutes nos richesses artistiques, scienti-

avant qu'il s'exécute, le projet dont je parle. Pourtant, Arles donne l'exemple : ce qui se peut à Arles serait-il impossible à Nîmes ?

*fiques et archéologiques.* Mais en attendant que le monument projeté fût prêt à recevoir ces collections précieuses, la chapelle de l'Hôpital général fut affectée à la galerie Gower. Ensuite le projet fut transformé et l'Hôpital général devint le lycée actuel. » (Adolphe Pieyre, *Histoire de Nîmes*, 1887, t. III. Renseignement communiqué par M. Gouron, archiviste du Gard.)

## LA MOSAÏQUE DES NOCES D'ADMÈTE

Le musée de la Maison Carrée occupe depuis 1826, dans la *cella* du temple, la place d'une ancienne chapelle d'Augustins. On lui donna le nom de la duchesse d'Angoulême, Marie-Thérèse, héroïne de la société légitimiste. L'emplacement était mal choisi. Mérimée protesta. Au bout de cinquante ans, on se rendit à ses observations. Les tableaux furent retirés, mais l'intérieur du monument demeure encombré de sculptures et de pitoyables vitrines.

Du reste, j'ai tort d'écrire qu'on écouta dans cette occasion les avis de Mérimée : ce genre de raisons, les conseils d'un critique de Paris, compte fort peu en province. Mais la ville venait d'hériter d'une collection nouvelle. Cette fois, il fallut céder à la force des choses. Le local de la Maison Carrée devenait décidément insuffisant. On résolut de construire. On fit choix d'un terrain dans les nouveaux quartiers, non loin des avenues qui rejoignent les Arènes à la gare du chemin de fer. Le nouveau musée, pavillon élégant, un peu trop décoré, ouvrage de Max Raphel, dans le goût de l'exposition de 1878, porte tous les caractères du Consulat de Jules Grévy et des débuts athéniens de la Troisième République.

Nîmes avait alors tous les bonheurs. On venait d'exhumer en 1873 l'aimable *Vénus* de la rue Pavée, qui ne vaut pas sa voisine d'Arles, mais qui a sur celle-ci l'avantage de rester chez elle et de continuer de sourire aux arrière-neveux des Nîmois qui l'adorèrent. Le même hasard faisait découvrir coup sur coup, en 1883 et 1884, dans ce sol si riche en trésors, deux mosaïques considérables, restes d'une

villa disparue. L'une d'elles, représentant le *Mariage d'Admète*, est, je crois, la plus grande qui se soit retrouvée en Gaule : ses dimensions égalent au moins celles de la magnifique mosaïque de Lillebonne, conservée au musée de Rouen. Il est clair que le nouveau musée fut conçu pour servir de cadre à cette pièce capitale.

Un grand hall en forme le centre, autour duquel se développent deux étages de galeries : c'est la disposition du *patio* espagnol, de l'*atrium* antique. La mosaïque d'Admète, étendue là comme un tapis, y tient à peu près la même place qu'elle devait remplir dans la maison qu'elle décorait. Le visiteur croit entrer dans une villa patricienne, un peu « Second Empire », sans doute, comme la Villa pompéienne du prince Napoléon, mais à Nîmes cette disposition est toute naturelle et nous place à propos dans l'heureuse atmosphère de l'humanisme.

Le tableau des *Noces d'Admète* n'occupe que la partie centrale de la mosaïque. Le prince thessalien s'avance sur un char attelé d'un lion et d'un sanglier; debout près de son père, la fille de Pélias, demi-nue, sourit à l'étranger : la vierge redoute peu ce dompteur d'animaux sauvages. Sa grâce est la plus forte : désarmée, elle désarme le farouche chasseur. C'est une gracieuse variante du conte de la *Belle et la Bête*. La composition est fort belle, et digne des meilleures de la villa d'Hadrien.

Le reste du tapis est formé par une bordure assez étrange, composée de caissons ou de compartiments qui présentent eux-mêmes les motifs les plus disparates : figures géométriques, prismes, hélices, rosaces, rinceaux, fleurs, animaux, jusqu'à un escargot, tous les éléments du décor s'y trouvent rassemblés comme des carreaux de tapisserie cousus au petit bonheur, un habit d'arlequin fait de losanges tous dissemblables.

On s'est demandé longtemps la raison d'un pareil caprice. Il semble qu'on se trouve en présence d'une carte d'échan-

tillons, d'une sorte d'étalage-réclame, imaginé par un artiste désireux d'offrir au client des exemples de son savoir-faire et un choix d'ornements et de patrons différents. C'est l'explication la plus vraisemblable de ce bizarre chef-d'œuvre.

On se figure la scène : le marchand obséquieux s'inclinant avec force saluts au seuil de la boutique, l'esclave qui apporte une tasse d'eau parfumée, et la jolie cliente, Tullia ou Julia, se promenant nonchalamment sur le carrelage composite, comme on jouerait à la marelle, désignant du doigt les sujets qui lui plaisent, se ravisant, débattant les prix, toujours suivie par le patron, tandis qu'un commis, derrière eux, prend note de la commande. On ne pouvait trouver mieux, pour entrer au musée de Nîmes, que ce joli tableau de Pétrone ou d'Apulée.

## MUSÉE MARIE-THÉRÈSE

Je dois dire qu'il n'est pas aisé de se reconnaître au musée de Nîmes. Le catalogue date de 1860 et est épuisé depuis trente ans. Les gardiens en possèdent un exemplaire en loques, à force de passer de main en main, et qui comprend une bonne moitié de pages manuscrites, épinglées aux feuillets du livre, pour compléter tant bien que mal le premier inventaire; ils ont la complaisance de prêter cette guenille au curieux qui la leur demande pour la visite. Peut-être serait-il temps aujourd'hui de faire une nouvelle édition critique du catalogue. Les notes de touriste qui vont suivre n'ont nullement la prétention de remplacer ce travail.

Pour trouver le fil d'Ariane, j'ai eu la curiosité de feuilleter aux Archives du Gard la mince nomenclature du musée Marie-Thérèse, premiers fonds du musée actuel des Beaux-Arts. Cette liste comprend environ cent cinquante morceaux, sans indication d'origine, empruntés aux diverses écoles d'Italie et à l'École française. En 1826, le goût régnant dans les provinces est encore tout classique. Il devait rester dans les dépôts d'ouvrages confisqués par la Révolution et dans les restes du butin des armées de l'Empire, une quantité de peintures dont on ne savait que faire : la monarchie distribuait de son mieux ce fonds de boutique de l'Usurpation. C'était une façon de liquider le passé.

C'est ainsi qu'on rencontre à Nîmes plusieurs bons tableaux de Michel Corneille, de Simon Vouet et de Laurent La Hyre, enlevés à des églises parisiennes supprimées, ainsi qu'une fort belle *Immaculée Conception*, de Parrocel, d'un goût tout espagnol, et qui doit venir de quelque couvent de la région de Marseille.



Il serait aisé de citer, dans ce lot de dépayssées, plus d'une toile charmante, un *Saint Jean*, de Le Brun, petit tableau d'oratoire d'une tonalité vieux rose, et d'un sentiment qu'on n'attend pas de ce peintre ordinairement moins délicat; deux ou trois Guaspre vigoureux, et une demi-douzaine de portraits du Grand siècle, qui tiendraient leur rang n'importe où : un *Turenne* ascétique, d'une main inconnue, un *Berwick* épanoui, un *Villars* de Largillière, et une tête sans nom, de Mignard, évidemment un partisan, une de ces mines de sac et de corde, une de ces gueules noires de Saint-Simon, qui font bien voir que la finance n'est pas d'aujourd'hui une caverne. Enfin, deux portraits magnifiques et tout à fait inattendus, de *Carle van Loo* et de sa mère, deux portraits sérieux et tendres, dans une gamme de noirs veloutés, d'une dignité, d'une honnêteté, d'une noblesse intime et bourgeoise, assez édifiante en ce siècle des grâces, et du moins consciencieux des maîtres de ce siècle.

Encore une surprise, par exemple, c'est une grande étude, attribuée à J.-F. de Troy, une figure de moissonneuse endormie, une sieste dans les blés, une espèce de Ruth paysanne, rousse et blanche, dans les tons de la robe d'une vache, étalée, la gorge au soleil, un bras sous la tête, répandue comme une jatte de lait et de sommeil, sous un ciel bleu et blanc, un ciel de Tiepolo. Ce morceau triomphant n'étonne pas, à vrai dire, de la part du peintre puissant de la *Peste de Marseille*; mais il court tant de lieux communs sur l'art de la Régence, qu'on reste ébahi et charmé de rencontrer, en ce temps de pastorales galantes, une page de Rubens ou de Courbet.

Je note pour mémoire un charmant Vernet et deux petits Boucher médiocres, ainsi qu'un délicieux Prud'hon, aussi séduisant que son nom, la *Séduction*, par malheur en fort mauvais état et qui aurait besoin des soins les plus urgents. La scène de *Comédie italienne*, attribuée à l'école de Wat-

teau, est plutôt une toile vénitienne, et assez secondaire, d'un sous-imitateur de Longhi.

Mais je terminerai ce chapitre des trouvailles par deux œuvres exceptionnelles : une tête de jeune fille, esquisse ou fragment détaché de quelque tableau perdu, une tête de blonde, transparente comme un grain d'ambre et souriante dans le demi-jour, avec quelque chose de corrégien et cette expression de bonheur qu'ont les anges de Goya à la voûte de S. Antonio de la Florida.

L'autre tableau est un portrait de l'école de David, le portrait en pied d'un maître d'armes : debout, la tête carrée, en maillot blanc et plastron blanc, le poing sur la hanche, la droite appuyée sur la coquille du fleuret, la silhouette se campe avec une fierté, où la coupe stylisée du costume, la bourre de crin des gants d'escrime rappellent les déformations cubistes d'un Picasso, et où la tenue évoque l'aplomb d'un Piero della Francesca. Ce tableau prestigieux a été retrouvé voilà deux ou trois ans dans le grenier du musée. On ignore d'où il vient. Il est signé du nom de Léonard Gillet et daté de 1799. Le nom de Gillet est celui de sculpteurs connus, mais il manque dans tous les dictionnaires de peintres et je ne le trouve pas dans les registres de l'École des Beaux-Arts. Cela n'empêche pas le tableau d'être un chef-d'œuvre. Il faut s'y résigner, les visites aux musées de province posent plus d'une question sans réponse. Une partie de leur charme n'est-elle pas de nous proposer des énigmes ?

Du reste, dans ce musée de 1826, c'est l'Italie, il va sans dire, qui chante le grand air : non l'Italie de l'âge d'or, déjà réservée depuis longtemps aux seules collections royales, mais les Romains, les Bolonais, les virtuoses légèrement décadents, qu'on adorait au temps de Stendhal et de la *Peinture en Italie*. Je confesse un goût qui me fera du tort pour cet art sensuel, mais passionné et suprêmement intelligent, et pour ce genre de peinture qui enchantait l'auteur de la *Chartreuse de Parme*.

Je ne sais qui s'est chargé du choix pour le musée de Nîmes, mais il est clair qu'il voulait gâter les Nîmois. C'est d'abord une *Suzanne* de Bassan, un petit tableau de crépuscule sourd, sentant la chair, l'alcôve et le guet-apens, avec deux notes exaspérées de pourpre et d'émeraude, d'orage et de désir (les manteaux des vieillards), et déjà cette manière de rendre la couleur expressive, qui fait comprendre ce que doit à un tel maître un Greco. Et puis, c'est la lignée des peintres du *seicento*, les Guide, les Carrache, les Vanni, les Elisabeth Sirani, avec leurs figures équivoques, leurs apparitions poétiques sur fond d'ombre, leurs allégories énigmatiques, qui dégagent un obsédant pouvoir de rêverie.

Parmi les œuvres de ces princes de la Rome baroque, il faut mettre deux toiles hors de pair. *L'Enlèvement de Déjanire* est une des œuvres supérieures de Luca Giordano, presque aussi belle que son *Jugement de Paris*, du musée de Berlin, — un de ces grands corps de femmes nues, un peu lourds, mais qui valent par l'arabesque et la tache décorative, — un grand geste d'effroi et de ravissement qui balafre obliquement la toile, et où l'on sent que l'auteur s'est moins soucié de la pureté du détail, que de faire voir qu'il pense *da grande*<sup>1</sup>.

La *Mort de Didon* de Guerchin, réplique de l'original de la Galerie Sciarra, fait pendant à cette toile superbe. Entourée de ses femmes et de ses gardes en costumes de pages de Caravage, la veuve de Sichée expire : dans un luxe massif d'atours royaux, en grand décolleté de cour, coiffée de la tiare de Sémiramis, elle tombe, la gorge percée, comme roule l'astre du jour.

J'aime ce grand Opéra, cet art monumental, cette reine écroulée, ce tas d'or, cette poitrine opulente et navrée qui

1. En réalité, ce tableau n'est entré au musée qu'en 1875; par un don du colonel Baclier.

roucoule, cette magnifique boîte à vocalises et à roulades : elle expire et chante comme Isolde. C'est le chant du cygne, c'est l'ivresse, c'est l'extase de l'amour et de la mort. Autour d'elle, se masse un double chœur de suivantes et de jeunes gens, rangés comme à l'église, à droite et à gauche du tableau : ces femmes empressées, ces rôles si bien distribués, à celle-ci les larmes, à cette autre les gestes, cette *voceratrice* en rouge qui insulte les dieux, cette pantomime éloquente, surtout le groupe inutile des officiers qui assistent d'un air tranquille à la scène du martyre, sans rien faire que d'y apporter leurs panaches et leur sérieux, traduisant leurs pensées, comme en présence d'un mystère, par des silences et des regards; un vieux blanchi sous le harnais contemple le sacrifice de la femme mourante, un éphèbe giorgionesque suit d'un œil d'envie et de reproche, au bout de l'horizon, le voile d'Enée qui s'enfuit.

Admirable cinquième acte! Il y a du drame et de l'équilibre, de l'émotion et de la pompe, quelque chose de nuptial et de funèbre, de la tragédie et du lyrisme : et, comme on représente l'âme envolée sous la forme d'un enfant, l'Amour quitte la terre en deuil et remonte avec des cris dans le ciel trouble.

Dire que nous nous sommes privés si longtemps du plaisir de jouir de ces œuvres fameuses, comme il nous était défendu de prêter l'oreille à Bellini ou à Donizetti! Cruautés du snobisme! Et c'est ce qui faisait répéter qu'il n'y a rien au musée de Nîmes, quand on y trouve des chefs-d'œuvre du *bel canto*, tels que cette *Didon* et cette *Déjanire*.

Rien ne serait plus aisé au contraire que de constituer à Nîmes une salle, qui serait unique en France, de ces grands maîtres italiens, où brillerait sur un chevalet un ravissant tableau de *Tobie et l'ange*, un peu perdu parmi de méchantes toiles modernes, mais où un regard exercé ne peut manquer de reconnaître le romanesque et le caprice, l'air de conte, la magie de l'aimable Domenico Feti.

## UN TABLEAU ROMANTIQUE

Cependant, les événements politiques se précipitaient. Charles X était en fuite, et le Midi s'agitait à l'approche de la duchesse de Berry, mère de l'orphelin dépossédé, débarquée à Bordeaux pour tenter de soulever les provinces en faveur de l'Enfant du miracle, et de recommencer la Vendée dans la Gironde et la Provence. Déjà la nièce de Louis XVI avait passé à Nîmes en se rendant à la frontière d'Espagne. Une brillante copie du portrait de Sir Thomas Lawrence nous montre la royale amazone en corsage de taffetas blanc, couleur du fanion d'Henri IV : sa tête chevaline secouant un panache de plumes de catafalque, la noble veuve, dont on ignorait encore la faiblesse, atteste le ciel comme l'héroïne d'une romance troubadour. Touchée des ovations de ses peuples, l'auguste voyageuse avait promis à ses fidèles Nîmois un tableau pour leur musée : le cadeau n'arriva qu'après la chute des Bourbons. C'était le *Cromwell* de Paul Delaroche.

Madame était loin de se douter que Cromwell avait depuis longtemps pris les devants en Languedoc. Une des pièces les plus curieuses du médaillier de Nîmes est une livre sterling à l'effigie du Protecteur. Le rusé compère est surpris là, la main dans le sac : tandis que Louis XIV finançait le retour des Stuarts, le maître du Royaume-Uni lui suscitait des embarras sur ses derrières, en subventionnant le soulèvement des Cévennes.

Ce mouvement tournant, qui consiste à prendre Paris à revers, en partant du Rouergue ou de la Garonne, est classique depuis la guerre de Cent ans. Madame répétait pour

la cause du trône et de l'autel le coup du grand ennemi des trônes et des autels. Le *Cromwell* de Delaroche devait jouer son petit rôle de manifeste légitimiste, et rallier les bons royalistes contre les hommes de Juillet, Bourbons contre Orléans.

Le tableau fut le « clou » du salon de 1831. Il inaugure la série de ces sujets empruntés à l'histoire d'Angleterre, comme *les Enfants d'Edouard*, la *Mort de Jane Grey* ou de *Marie Stuart*, dont on s'expliquerait mal la popularité, sans les allusions qu'ils présentent aux événements contemporains ou aux souvenirs de la Terreur. Les prisonniers de la Tour de Londres faisaient penser aux captifs de la tour du Temple, l'échafaud d'une reine à un autre échafaud : le public entendait à demi-mot. C'est ce qui fait comprendre la vogue de ce genre de sujets : c'était de l'actualité camouflée.

Le nom de Bonaparte était proscrit. Personne n'eût osé écrire celui de Robespierre. La censure caviardait les vingt-cinq ans d'histoire entre Jemmapes et Waterloo. Alors, après Villemain, Hugo écrivait son *Cromwell*, Balzac en barbouillait un autre. Vigny esquissait le sien dans un chapitre de *Cinq-Mars*. C'est à qui fera la psychologie du régicide ou de l'usurpateur. C'était, sous des noms de Stuarts ou de Têtes-Rondes, la philosophie des chutes de trônes, l'école des révolutions. Longtemps, en écrivant *Cromwell*, on avait lu Napoléon. A partir de 1830, chacun comprit que le même nom était mis là pour Louis-Philippe, espoir des « bleus » et bête noire des « blancs ».

Le peintre choisit le moment où le dictateur, après l'exécution de Charles, soulève le couvercle de la bière où le bourreau vient de jeter les tronçons de la victime, et contemple ce qu'il reste d'un roi. Ce tête-à-tête causa une sensation profonde : tout le monde reconnut le fils d'Egalité, le vainqueur des Trois Glorieuses, en train de mesurer les siècles de la monarchie qu'il venait de mettre au tombeau.

Le thème avait beau n'être pas très pittoresque, — « Après tout, ce n'est jamais qu'une boîte à violon et une paire de bottes », écrivait cette méchante langue de Gustave Planche, — le tableau fut porté aux nues.

L'auteur pour ses débuts se vit d'emblée mis au rang de favori par l'opinion, dont il flattait les goûts raisonnables, mitigés de curiosités romantiques. Delacroix ressentit le coup : le fils du jacobin avait cru pouvoir libérer ses sentiments républicains, et venait d'exposer sa splendide *Barriade* et la double esquisse de *Mirabeau* et de *Boissy d'Anglas*, mais ces tableaux faisaient scandale et ne savaient qu'exciter la rumeur du public; outré de dépit, il éprouva le besoin de décharger sa bile et de refaire, dans une aquarelle rageuse de la collection Paul Huet, le tableau de son heureux rival.

A la vérité, je ne sais trop d'où celui-ci a tiré l'anecdote qui fait le sujet de son ouvrage; aucun biographe de Cromwell n'en parle. Je ne la trouve même pas dans Voltaire, qui est si souvent à la source de ces commérages suspects et de ces historiettes piquantes et falsifiées<sup>1</sup>.

On prête seulement au vainqueur, en parlant de sa victime, ce mot de soldat : « Si ce n'eût été lui, c'était moi », ce qui est une façon de dire : à la guerre, comme à la guerre, et c'est à peu près tout ce que pensera un militaire, dans les mêmes circonstances, en guise d'oraison funèbre. Mais Delaroche avait un goût de mélo pour les confrontations, comme celle d'Henri III et du duc de Guise (« Je ne le savais pas si grand! »), dans la scène de l'*Assassinat de Blois*, qui est au musée de Chantilly.

Au reste il ne manque pas d'histoires de saisissements en présence d'un cercueil, et du cercueil d'une bien-aimée, avec détails macabres, comme celui de la tête coupée parce que le menuisier avait mal pris ses mesures : ces scènes se

1. Une correspondante m'écrit qu'elle est prise dans Guizot, *Histoire de la Révolution d'Angleterre*, qui ne fait pas connaître sa source.

rencontrent souvent dans les vies de saints, comme celle de Rancé ou de saint François de Borgia et, quoi qu'il en soit de ces récits, le cercueil lui-même est un thème assez connu de la peinture mystique, depuis la fresque de Pise jusqu'au Valdès Léal de la Charité de Séville, ce caveau où pourrissent tête-bêche des rois et des évêques. On voit à quel degré d'insignifiance et de platitude, à quelle philosophie de sujet de pendule, l'esprit d'un Delaroche réduit cette rude éloquence de sermon sur la mort.

Le tableau, sans être bon, n'est pourtant pas le plus mauvais qu'on ait de sa façon. Il a cette couleur terne qu'on prenait pour de la gravité : l'austérité passe aisément pour un signe de la « pensée », tandis que le costume, les bottes, la casaque de cuir, ce vestiaire de Mélingue ou de Frédérick Lemaître, amusaient les badauds; il y en avait pour tous les goûts. C'est le tableau « français moyen », « juste milieu » par excellence.

En tout cas, et c'est là son plus grand intérêt, il marque une date : celle de l'avènement de ces vignettes agrandies, de cette histoire en images, qui allait sévir cinquante ans et mettre le romantisme à la portée des philistins, et aussi le souvenir d'une fièvre française, adroitement exploitée par un garçon opportuniste pour le succès de sa carrière.

Et après tout, n'a-t-on pas dit du comte de Chambord, fils de la prisonnière de Blaye, donatrice du tableau, que sa vie était celle du dernier romantique? C'est peut-être sous cette forme de nostalgie à la Walter Scott, que la plupart des esprits sont sensibles au regret et à la poésie.



## HISTOIRE D'UNE COLLECTION ET D'UN COLLECTIONNEUR

Le premier étage du musée est occupé aux trois quarts par une collection toute différente du fonds Marie-Thérèse : trois ou quatre cents tableaux flamands, hollandais, italiens, allemands, rarement bons, la plupart médiocres, quelques-uns fort curieux, tous de dimensions modestes, et qui annoncent un choix fait par un particulier. On lit sur la porte : salles Gower.

J'ai longtemps cherché à me renseigner sur ce personnage inconnu et à nom étranger. Au milieu de la galerie, un petit portrait, le seul tableau moderne de la collection, et qui pourrait être de Boilly, montre une figure anguleuse et triste de vieux monsieur rasé, aux environs de la cinquantaine, en redingote chaudron, gilet beige, le col serré par la cravate noire de Macaulay et de Guizot : visage en lame de couteau de célibataire morose et de maniaque solitaire, d'homme à *dadas*, mais l'œil fixe, comme qui se livre en secret et méthodiquement à la passion de boire. Bref, un type de vieux garçon à folie froide et inoffensive, comme il y en a dans les romans de Thackeray. Le costume indique la date de 1840 à 1850.

Tel était le seul document dont on disposât au musée. Le conservateur ne sait rien ou préfère ne rien dire. Par quel jeu de circonstances ou d'humeur l'excentrique *gentleman* s'était-il fixé en Languedoc ? Où avait-il formé son extraordinaire collection ? A quelle époque était-elle entrée au musée ? Il y avait là un petit mystère qui m'intriguait. Finalement, le plus vieux gardien de la maison me raconta une

histoire, une histoire de femme, bien entendu, dont l'auteur des *Mémoires d'un touriste* n'eût pas manqué de faire une anecdote; M. Beauquier, le conservateur du musée du Vieux-Nîmes, en sait sans doute davantage, mais il ne m'a pas fait ses confidences. Voici ce que j'ai appris par une note de Charles Yriarte, dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts* de 1884, sur un tableau de la collection. Son témoignage confirme le récit de mon gardien.

Vers le milieu du dernier siècle, Robert Gower, Esq., sujet britannique, natif de Liverpool, vivait à Marseille, directeur de l'agence Robert Gower, Estrine and C<sup>o</sup>, agence qui lui a survécu longtemps sous le seul nom d'Estrine, et qui existe encore entre les mains du gendre et successeur de celui-ci, M. Georges Brenier, ancien président de la Chambre de commerce<sup>1</sup>. Retiré des affaires, M. Gower s'était fixé aux environs d'Aix-en-Provence, où il avait acquis le beau château de Repentance.

C'est là qu'il mourut, âgé de soixante-seize ans, en 1866, en léguant ses collections, sous certaines réserves, à sa ville natale; il désignait, à son défaut, cinq autres villes d'Angleterre, et en seconde ligne cinq villes françaises, à commencer par Nîmes : les autres favorites étaient, par ordre de préférence, Dijon, Bordeaux, Aix et Marseille, toutes villes charmantes, célèbres par leurs élégances du xviii<sup>e</sup> siècle.

Toutefois, le testament instituait une usufruitière,

1. Le lecteur me saura gré d'ajouter quelques détails, que je dois à l'obligeance de M. Isnard, le très savant conservateur des Archives municipales de Marseille.

Robert Gower est né à Pilgerran, près Cadigan, dans le pays de Galles, le 12 octobre 1791. Il était l'avant-dernier des six enfants de James Gower et d'Elisabeth Spragg; il entra en association à l'âge de trente ans, en 1821, dans la maison Gil (aujourd'hui Estrine), fondée en 1814, agence maritime, correspondante de la célèbre compagnie, la Peninsular. Son associé s'appelait Westzyntius. Gower demeura seul chef de la maison en 1826, et en conserva le gouvernement pendant quarante ans.

M<sup>me</sup> Veuve Sibourg, née Sensebrunner, devenue bientôt après M<sup>me</sup> de Saint-Pons. Aucune des villes désignées n'ayant accepté les réserves, Nîmes réclama l'héritage; la famille plaida. Enfin, après production successive de *sept* testaments différents, le procès se termina à l'avantage de M<sup>me</sup> de Saint-Pons, laquelle, par un acte du 23 janvier 1875, renonça à son usufruit en faveur de la ville de Nîmes, moyennant une indemnité de 15.000 francs. La ville vota en outre une somme de 35.000 francs, pour acquitter les droits de succession et pour le transport des tableaux.

« Grâce à M. Herrente, avoué, à M. Meilhac de Fougerolles et à M. Estrine (je ne résiste pas au plaisir de copier ces noms balzaciens), nous sommes arrivés, ajoute Yriarte, à cette conclusion : M. Gower, amateur plus passionné que clairvoyant, a dépensé en achats d'œuvres d'art plus de 600.000 francs (cinq à six millions d'aujourd'hui), dont il reste trace sur les livres de sa maison. » Car ce bonhomme ponctuel avait la conscience de tenir rigoureusement les comptes de ses fantaisies : il était prodigue avec ordre.

Ce qui achève d'édifier, c'est que la collection, payée par lui 600.000 francs, fut estimée 113.935 francs, au moment de sa succession, par le commissaire-priseur; c'était encore le double du prix auquel l'estimait l'expert de Liverpool, lequel déclarait qu'elle en valait tout au plus 50.000.

C'est un marchand de curiosités de Marseille, Louis Valli, apparemment d'origine grecque, et commerçant en objets orientaux, dont la boutique était située rue Paradis, qui avait fourni à Gower la plupart de ses chefs-d'œuvre : le chimérique Anglais était son client ordinaire. Pour le rusé compère, un individu à marotte était une proie précieuse, à ne pas laisser échapper. Quand on mesure l'énorme écart entre les prix que payait Gower, et les rabais de l'estimation, on devine que la différence n'était pas perdue pour tout le monde. On pense bien le jeu que jouait l'antiquaire; la légende locale ajoute que l'amie du vieux garçon était de

mèche avec le Grec, et se chargeait de le faire marcher : les deux complices faisaient la paire et s'entendaient comme larrons sur le dos du crédule Angliche.

L'agent d'affaires était tombé entre de bonnes mains. Cette Rabouilleuse marseillaise, promue châtelaine de Repentance, était une maîtresse femme. Entre ce coquin et cette coquine ligués pour la plumer, la dupe de cette comédie provinciale et domestique finit par attirer la sympathie : le détail des sept testaments montre la rapacité du couple. On dirait d'une fable inventée pour faire voir ce que l'amour de l'art, non moins aveugle que l'autre amour, coûte aux vieillards.

Peu de temps avant sa fin, l'infortuné eut l'occasion de mesurer la mystification dont il avait été la confiante victime. C'était en 1861, peu après la fameuse exposition des *Trésors d'art* conservés dans les collections d'Angleterre, et qui fit courir toute la gent curieuse à Manchester : Marseille voulut faire voir qu'elle ne le cédait à aucune ville anglaise, et organisa à son tour une exposition des *Trésors d'art de la Provence*; on peut même soupçonner que l'idée de ce concours de beauté sortit de la cervelle de Gower, car quel est le Provençal qui se fût ému d'une chose qui se passait à quatre cents lieues au nord d'Avignon?

En tout cas, c'était le moment de confondre les railleurs et de fermer la bouche aux sceptiques, en sortant d'un seul coup tout ce que le Gallois avait accumulé dans son intérieur, tout ce que son flair et son bonheur lui avaient permis de déterrer de merveilles méconnues dans le magasin de l'antiquaire, et de rendre jaloux ses rivaux, à la façon du roi Candaule, en étalant à leurs regards les chefs-d'œuvre ignorés dont la possession faisait sa joie secrète.

Ce fut une douce gaieté, dont Marseille se souvient encore, quand on vit s'aligner sur la cimaise de l'Exposition les trésors de M. Gower. Ce n'étaient que Rembrandt, Dürer, Raphaël, Léonard, les plus grands noms de la peinture, tous

les *as* de toutes les écoles; mais par quelle malchance ces étiquettes glorieuses se lisaient-elles sur les cadres de toiles de troisième ordre: on eût dit que ces maîtres s'étaient donné le mot pour ne paraître qu'en travestis, comme des princes déguisés en laquais, ou plutôt des marauds essayant de se faire prendre pour leur maître. Il fallait en rabattre! Dans l'agréable livre de Marius Chaumelin, consacré à la revue critique de l'exposition, et qui malmène sans complaisance ce faux Gotha du génie, le nom du pauvre Gower est étrillé presque à chaque page; c'est lui qui écope le plus et se tire le moins bien de l'épreuve. C'était la fin de ses mirages.

Il avait cru trouver, et il n'avait fait que rêver les yeux ouverts. On veut croire pourtant que les doutes de l'impitoyable critique n'entamèrent pas la foi de ce dormeur debout, et qu'il mourut persuadé du désintéressement de la veuve Sibourg, et convaincu que c'était lui qui avait roulé l'antiquaire, en lui achetant des toiles obscures qui, une fois chez lui, se transformaient en Raphaëls. C'est peut-être la seule façon de faire de bonnes affaires: l'unique possession assurée est celle de l'image qui cause votre bonheur.

Tel était l'héritage imprévu dont le hasard enrichissait Nîmes, et pour lequel, après la découverte également providentielle de la mosaïque d'Admète, le Conseil de la ville résolut de se mettre en frais et de bâtir le nouveau musée. Peut-être se figurait-il se placer par là sur le même rang avec ceux d'Aix et de Montpellier. Il en demeure bien loin.

Ce n'est pas qu'on ne trouve, dans le fatras brocanté à Gower par Valli, un petit nombre d'œuvres excellentes: parmi les Hollandais, un très joli Jan Steen, peut-être un petit Pieter de Hooch, un beau paysage de Roghman et une *Marine* de Kessel, qui fait penser à Ruysdaël. Les Flamands ne sont pas moins bien représentés, Van Dyck par une réplique d'un portrait célèbre du musée d'Anvers, Rubens par de bonnes copies des fougueuses *Bacchanales* de la Torre de la Parada, dont les originaux sont la gloire du Prado.

Mais le dieu lui-même est présent. Il y a de lui une étude de la tête d'un de ses enfants, enlevé avec le même feu que la sublime ébauche du Louvre, le *Portrait d'Hélène Fourment*, et un second petit tableau peut-être plus miraculeux encore : une esquisse dont le sujet n'est rien, un cheval gris pommelé, qui piaffe tout sellé dans la cour, un page, deux lévriers, une de ces scènes familières qui se passaient tous les jours chez le peintre à l'heure de la promenade, et auxquelles il suffit d'un regard du magicien, d'un coup de soleil, d'un instant d'allégresse, de deux perroquets et d'un paon perchés dans les feuillages, pour prêter à tout le spectacle un air de fête, de luxe, d'enchantement et de féerie.

Mais l'étrange bonhomme avait un faible pour un certain genre de peinture dont le goût commençait à se répandre de son temps : il faisait fi de l'école romaine, des Carrache et de leur séquelle, et de ce qu'on appelle les peintres académiques. Par-delà ces éclectiques, tenus si longtemps par l'opinion pour les maîtres des maîtres, il entrevoyait vaguement des siècles de simplicité, un état de grâce de la peinture.

Avait-il déjà lu Ruskin ? Avait-il appris quelque chose de Rossetti et de Madox Brown et des premiers efforts du pieux Cénacle des Pré-Raphaélites ? En tout cas, il éprouvait les mêmes pressentiments... Je ne sais si l'homme d'affaires a jamais eu le loisir d'aller lui-même en Italie : de son temps, les gens de son état ne se déplaçaient guère ; on ne prenait point de vacances. La vie se passait régulièrement entre la maison et le bureau. Mais sur le chemin se trouvait la boutique de la rue Paradis, toujours bien fournie d'occasions tentantes pour le cœur du rigide et sentimental *gentleman* ; c'est là qu'il s'arrêtait tous les jours : c'était, dans cette vie monotone, la part qu'il accordait au désir, à l'imagination ; là, il satisfaisait son goût naissant pour la pureté des primitifs.

C'est dommage que l'antiquaire ne fût qu'un âne assez

rusé, plutôt qu'un connaisseur; on lui passerait d'être un fripon, s'il avait eu du goût : mais tout lui semblait assez bon pour gruger sa victime; il ne prenait aucune peine, et se contentait de la première planche barbouillée qui lui tombait sous la main, ou que lui repassaient ses confrères d'Italie, sûr que son bagou ferait le reste. Quelle râfle on pouvait faire en 1850, d'un bout à l'autre de la péninsule! Il fallait vraiment le faire exprès, ou être doué d'un épiderme imperméable à la beauté, pour faire une chasse si misérable.

Après cela, il aurait fallu jouer de malheur si, sur deux cents tableaux du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècles, il ne s'en trouvait pas une demi-douzaine d'intéressants. Je me bornerai à deux ou trois qui, sans être de grand mérite, ont leur petite célébrité. C'est gibier d'érudit. Le premier est un *ex voto* à Sainte Catherine de Sienne, exécuté pour un capitaine nommé J.-B. de Pusterla, et dont il est question dans toutes les biographies de Bernardino Luini.

Ce gentilhomme commandait une compagnie des troupes de Maximilien Sforza; pendant une escarmouche, il tomba aux mains des Français. Dans cette extrémité, il fit un vœu à sainte Catherine : aussitôt, sans savoir comment, il se retrouva dans sa tente. Sans doute il ne l'avait jamais quittée, et avait pris un cauchemar pour la réalité. La sainte est représentée en habit de moniale, tenant dans la main droite son cœur pareil à une grenade, une colombe sur l'épaule; dans le fond, une scène de combat rappelle les circonstances du vœu.

Le visage de la sainte, semblable à une amande dans ses voiles de nonne, conserve, quoique repeint, la grâce des figures de femmes de Luini : c'est le charme lisse et calme de la beauté lombarde, le galbe d'une ampoule d'albâtre, d'un flacon jamais respiré. Cette tête a sa légende : l'artiste y aurait peint les traits d'une bien-aimée perdue. A vingt ans, peignant les fresques de la Pelucca, près de Milan, le plus délicieux ouvrage de sa jeunesse, il s'éprit, dit-on, de

la fille du maître du logis. Les parents s'opposèrent au mariage. La jeune fille prit le voile dans un couvent de Lugano.

Désormais, toutes les femmes peintes par Luini eurent quelque chose d'elle. Cette historiette explique-t-elle le fait que toutes les créatures de l'artiste, comme celles de Corrège, se ressemblent? Luini est un de ces artistes qui naissent avec une certaine idée préalable de la beauté, de ces artistes qui ont un « type ». J'imagine que le petit roman ci-dessus a été fabriqué au sujet du tableau dont je parle : aucun autre ne présente mieux les traits de la grâce luinesque. Le tableau de Nîmes n'est probablement qu'une réplique, mais c'est la seule qu'on connaisse, et on a plaisir à rencontrer, même sous cette forme inférieure, l'œuvre célèbre que les anciens guides appelaient la *Religieuse de Luino*.

Un second tableau non moins précieux est une copie ancienne d'un portrait qui porte le nom de Lucrece Borgia. L'inscription est refaite, la date de 1530 est évidemment apocryphe : Lucrece est morte en 1519. De tous les prétendus portraits où l'on a cru reconnaître cette fameuse princesse, celui-ci est pourtant le seul qui présente le caractère de l'authenticité, à l'exception d'une autre toile qui se trouvait, au temps d'Yriarte, chez un prélat de Ferrare, Mgr Antonelli : ce sont les seules images dont les traits s'accordent avec ceux des deux médailles anonymes, unique base assurée de l'iconographie. Le tableau de Nîmes est peut-être la réplique d'un original de Dosso Dossi, le peintre ordinaire de la cour de Ferrare.

La célèbre duchesse, fille d'un père mal famé, et sœur d'un frère atroce, apparaît bien différente du monstre imaginé par le drame romantique : une placide beauté de trente ans, précocement épaissie, au front pur, aux sourcils rasés de Junon ou de Joconde un peu grasse, en matrone tranquille, inconsciente, absoute, irresponsable et innocente des combinaisons politiques auxquelles elle avait pu servir dans les desseins de sa famille.



A cette heure, délivrée de cette horrible race, parée de velours, de mousselines et de bijoux, elle n'est plus, avec sa belle-sœur Isabelle d'Este, duchesse d'Urbin, que le modèle des élégances et des bonnes mœurs, en qui toute la Renaissance admire le miroir de l'honneur, de la vertu et de la pudicité. On excusera le conservateur de l'abbaye de Châalis s'il s'arrête sur ce portrait avec quelque complaisance : la mère du cardinal Hippolyte, qui fut abbé de la maison, est pour lui une espèce de parente éloignée, une sorte de belle-mère, et le tableau de Nîmes a un peu l'intérêt d'un portrait de famille.

Le dernier tableau dont je m'occuperai est d'un ordre assez différent : c'est une allégorie de *la Calomnie*. Tout le monde connaît le passage de Lucien, qui décrit un tableau d'Apelles, qu'on montrait alors à Ephèse, et consacré à ce sujet. Ce texte avait été traduit vers le milieu du xv<sup>e</sup> siècle par le grand architecte Léon-Battista Alberti, dont le traité se trouvait dans tous les ateliers. C'est le seul tableau de l'Antiquité dont on eût à cette date la description complète. Pour un artiste de la Renaissance, ce devait être une sorte de devoir mystique, que de restituer un chef-d'œuvre de la Grèce. Cela devint un lieu commun, un sujet de concours entre les peintres de tous les pays : ainsi ils se mettaient à l'École d'Athènes.

Personne n'ignore la merveille de Botticelli aux Offices, ni le dessin de Mantegna, au British Museum; Dürer, Holbein, Rembrandt traitèrent tour à tour le thème. Il y a un dessin de Raphaël au Louvre. Forster a fait, il y a une quarantaine d'années, une étude savante de tous ces ouvrages. Le tableau de Nîmes y est l'objet d'une analyse particulière.

L'auteur anonyme, qui pourrait être quelque *alunno* de la *bottega* d'Ercole di Roberti, s'inspire évidemment de la composition de Mantegna. On y retrouve les traits invariables fixés par le texte de Lucien : à gauche, le Roi aux

oreilles d'âne, entouré de ses deux conseillères, l'Ignorance et la Méfiance; devant lui, la Calomnie s'avance, précédée de l'Envie, et traînant un innocent par les cheveux au pied du trône. A l'extrême droite, la Vérité enveloppée de serpents (comme une figure célèbre du *Jugement dernier* de Michel-Ange) atteste en vain la justice des dieux. Tous ces traits sont donnés et appartiennent au programme.

Où l'auteur ajoute de son cru, c'est dans le décor. La scène se passe dans un palais, dont le fond est occupé par une loggia où accède un double escalier; dans les niches, deux statues rappellent celles de *Rachel* et de *Lia* au tombeau de Jules II. Mais au sommet des degrés se tient une déesse assise et demi-nue, aux gestes égarés, un bandeau sur les yeux : de ses mains tombent au hasard le bonheur et les revers.

A sa droite, une pluie de couronnes, de sceptres, de tiaras, d'ornements; à sa gauche, une grêle de haches, de brodequins, de chevalets, d'instruments de torture. Le tableau de *la Calomnie* devient une allégorie des *Caprices de la Fortune*. Dans l'ombre de la loggia, par une fantaisie inexplicable et certainement pleine de secrets, une ménagerie d'animaux candides, des faons, des daims, des chèvres, des biches assez bizarrement juchées là, évoquent, j'imagine, la paix et le bonheur des bêtes sauvages, qui vivent des dons de la nature, sans connaître l'ambition, l'injustice et la tyrannie.

Des cartouches portant de belles inscriptions disent en leur latin le sens de ce sermon, et donnent des maximes de modération et de sagesse : « Ni le mérite ne fait le bonheur, ni son contraire, l'infortune. L'un et l'autre appartiennent aux Dieux, au sort et à la Destinée. » La Vérité, « mère de toute vertu », s'écrie : « O siècle misérable! ô temps cruels! »

J'ai toujours eu l'impression que cette philosophie est celle d'un humaniste ami de la Réforme, et qui se plaint

des scandales du monde : cette impression, si elle est juste, nous ramène à Ferrare, où la duchesse Renée, belle-fille de Lucrece, sympathisait avec les huguenots, accueillait Calvin et Marot fugitifs. Si cette conjecture est vraie, il faut admirer le hasard qui s'est servi de l'antiquaire Valli, de sa commère la veuve Sibourg et d'un Anglais de Liverpool, pour ramener à Nîmes, capitale du protestantisme, ce singulier et touchant emblème des origines de la Réforme.

## CHAPITRE II

### ARTISTES NIMOIS

La Réforme a coûté cher à Nîmes : elle lui coûte son moyen âge. Entre la ville romaine et la ville moderne, aucun intermédiaire. Le feu a passé par là. Et pourtant dans cette noble sculpture de la vallée du Rhône, Nîmes a son rôle aussi bien qu'Arles. Le fameux Brunus, auteur des plus insignes apôtres de Saint-Gilles, était de Nîmes. La frise, le fronton de Saint-Castor, son magnifique autel de marbre attestent qu'il y eut ailleurs qu'en Italie des Nicolas de Pise. Le Musée se devrait de constituer par des moulages un ensemble de ces grandes choses, auxquelles on joindrait quelques débris de la chapelle disparue de Saint-Martin des Arènes, les curieux *graffitti* d'André Vasal du Puy, qui gisent pêle-mêle dans la cour du musée archéologique. La piété l'exige, et le zèle intelligent du passé de la patrie.

La convalescence fut lente. Pas un nom avant le milieu du xvii<sup>e</sup> siècle, et ce n'est pas un très grand nom que celui de ce Renaud Levieux qui inaugure la série des peintres nîmois. Je dois avouer qu'on a fort peu de renseignements sur lui : sa vie n'a tenté aucun biographe. Son œuvre principale est une *Histoire de saint Jean-Baptiste* qu'il peignit, en quatorze scènes, âgé de soixante ans, en 1685, pour une confrérie de Pénitents d'Avignon. Trois de ces tableaux sont à Nîmes, deux autres à Paris (qu'y font-ils)? On ne

sait ce qu'est devenu le reste. Levieux a laissé en outre quelques toiles à la cathédrale et dans des églises du voisinage, comme celles d'Uzès, d'Aix et de Villeneuve-lès-Avignon. On ne signale de sa main aucun tableau profane. Les tableaux du Musée sont les plus connus qu'on ait de lui : pourquoi sont-ils si mal placés ? Le père de la peinture à Nîmes méritait plus d'honneur.

Ce contemporain provincial des Le Brun, des Mignard, est bien loin de se comparer à ces brillants esprits, mais il n'en offre pas moins, à en juger par sa peinture, un type assez curieux, que nous aurons plus d'une fois l'occasion de retrouver. Au premier abord, il paraît à peine de son siècle ; sa montre retarde de cinquante ans. Il avait séjourné à Rome et y avait pris le goût de maîtres déjà un peu vieux jeu, comme Caravage, avec quelque chose de raisonnable qu'il tenait de son caractère et de l'étude de Poussin.

C'était un homme né avec plus d'application que de génie, une espèce de primitif qui s'exprime, non sans force, mais assez gauchement, dans le langage académique. Il conte clairement, il ne déclame pas, il n'a pas le style ronflant et l'emphase baroque. Nullement virtuose, le contraire d'un faiseur, une palette chagrine. On dirait que, dans son pays, sous l'œil des protestants, il retient on ne sait quoi de puritain, un peu de la gravité de la contre-Réforme. Pas de peinture moins voluptueuse et qui éloigne davantage toute idée de plaisir.

On se trompe beaucoup sur le caractère de légèreté qu'on attribue trop aisément aux races méditerranéennes. Dans notre Midi, la Réforme répond assurément à un goût autochtone pour la sévérité. Dans la bourgeoisie, les deux clans, tout en demeurant séparés, ne diffèrent que par des nuances. Dans les campagnes, surtout au xvii<sup>e</sup> siècle, les différences sont plus tranchées : au musée du Vieux-Nîmes, une collection de pannetières, — ces armoires à claire-voie où les ménagères rangeaient le pain de la semaine (car

on ne « cuisait » que tous les huit jours), — est extrêmement instructive. Ces meubles domestiques semblent appartenir à deux planètes différentes : les catholiques, enjouées, fleuries, pareilles à de petites églises flamboyantes; les huguenotes massives, nues, semblables à des modèles réduits de temples doriques. Ces bibelots ont l'air d'une profession de foi. Rien qu'à les voir, on était fixé : on savait chez qui on était.

Mais, comme il arrive dans deux sociétés qui s'observent, on se ressemble d'un pays à l'autre, plus qu'on ne croit; on feint de s'ignorer, et l'on s'imite. Réforme, contre-Réforme, sont sœurs. C'est ce qui apparaît bien dans ces tableaux de Renaud Levieux. Ce sont de bons tableaux de salle de catéchismes, conçus sans nul dessein de plaire, avec une éloquence mâle, concise et un peu indigente. Le peintre semble craindre le reproche de frivolité. A quoi bon tant de charmes, s'il s'agit de persuader les yeux de la vanité des joies sensibles et de développer des exemples de détachement du monde? Cette peinture dévote pousse le renoncement jusqu'à se passer du talent, comme si c'était là un sacrifice méritoire : mais le fait est que l'auteur a peu de chose à sacrifier.

Cependant, on lui sait gré de son absence de charlatanisme. C'est une sorte de janséniste du Midi, un Philippe de Champaigne d'imagerie populaire, encore plus mortifié et plus frugal que l'autre, sans l'onction et le goût flamand de la belle matière, mais en revanche avec un sens du drame, qui l'apparente à certains maîtres catalans : sa *Décollation de saint Jean* fait penser, par son évidence brutale, à tel *Martyre* bestial qu'on voit au musée de Barcelone. Dans son *Saint Jean mené en prison*, se trouve à droite, par hasard, une figure de femme assez belle : elle porte le chapeau en cône aplati des Niçoises, attaché par une bride, et tient son enfant dans ses bras. Elle regarde le condamné et gronde tendrement le marmot : « Hou! le vilain! S'il n'est pas sage,

les gendarmes vont l'emmener. » Ce trait de naturel n'est pas du premier venu. On ne serait pas fâché de trouver au musée de Nîmes une salle consacrée à l'ancêtre de la peinture Nîmoise.

## LES IDÉES DE NATOIRE ET LE PÉCHÉ DE SUBLEYRAS

Après lui, les deux maîtres nîmois les plus célèbres du XVIII<sup>e</sup> siècle sont Charles Natoire et Pierre Subleyras. Ils sont représentés au musée de Nîmes chacun par un tableau, mais d'une manière bien inégale : le tableau de Natoire est une vaste composition à la Véronèse, qui saute aux yeux du visiteur, la première qu'on voit en entrant, avec l'énorme tableau de M. Albert Besnard; il faut chercher longtemps la petite pochade de Subleyras dans les salles du premier étage, où elle risque de passer tout à fait inaperçue. Voilà toute l'histoire de ces deux peintres : Natoire est l'homme heureux, Subleyras n'a jamais eu de chance, ou il est victime de la sienne.

A la vérité, Charles Natoire n'est qu'un Nîmois d'occasion : c'est par accident que son père, architecte lorrain, est venu s'établir à Nîmes, et il serait vain de chercher quoi que ce soit d'indigène dans l'œuvre du plus parisien des peintres de son temps. Natoire est né à Nîmes parce qu'il faut naître quelque part, mais il n'y a jamais eu pour lui qu'une seule place au monde : c'est Paris. Sa province, pour cet habile homme, ce sont les langes de son berceau.

Natoire n'a pas le feu de Boucher, son entrain, son génie, mais c'est pourtant lui qui a eu le talent d'inventer la formule qui a fait la gloire de Boucher. Cet élève du grand Lemoyne (l'auteur de l'admirable plafond de l'*Apothéose d'Hercule*, à Versailles) est le premier qui ait eu l'idée de diviser ces grandes « machines », d'adapter la mythologie au style des appartements et au cadre de la rocaille; il fait un peu comme ce Benserade, qui mettait Ovide en rondeaux : il le détaille en dessus de portes.



On a reproché à la peinture Louis XV d'être de la peinture de trumeaux; trumeau est devenu synonyme de perruque dans le vocabulaire de l'injure artistique. Mais injure n'est pas raison. Quiconque a vu la charmante coupole du salon ovale de l'hôtel Soubise, à Paris, chef-d'œuvre de Boffrand, que Natoire a décoré d'un cercle de médaillons de l'*Histoire de Psyché*, sait bien qu'il y a là une des merveilles du xviii<sup>e</sup> siècle; si ce n'est pas la Farnésine, c'est un modèle de la mesure et de la grâce françaises.

Sans doute, la limite de cet art, c'est précisément l'*agrément*... Natoire savait bien qu'une peinture comme la sienne était de pure convention. Il n'avait pas la naïveté de penser que la peinture pût jamais être davantage. Il faut se représenter le peintre comme un artisan qui prend son parti des conditions qui lui sont faites, et se contente de remplir un cadre : il sait que sa peinture n'est pas une « fin en soi », qu'elle n'est qu'un élément dans un ensemble que forment l'architecte, l'ébéniste, le doreur et le ciseleur : elle fait sa partie dans le concert.

Il y avait pourtant des inquiets qui souhaitaient déjà autre chose, et qui prétendaient relever la peinture par l'anecdote. Le xviii<sup>e</sup> siècle a été tracassé de bonne heure (témoin *la Henriade*) par l'idée de trouver des sujets « nationaux » : les arts devaient concourir à l'éducation du public, se faire citoyens, servir une certaine politique « patriote ». Nous avons conservé une correspondance fort curieuse sur cet article, entre Natoire et un directeur des Beaux-Arts. On croit entendre le dialogue.

#### L'HOMME DE LETTRES.

Vous m'accorderez qu'un événement historique, bien rendu avec les caractères du héros et des personnages qui l'entourent, est un poème dans son genre, comme l'*Illiade* dans le sien.

## LE PEINTRE.

C'est selon. Pourquoi un événement historique, plutôt qu'un sujet de la Fable ou un sujet de dévotion?

## L'HOMME DE LETTRES.

N'êtes-vous pas excédé de vos *Vierges* et de vos *Vénus*? La *Mort de Léonard de Vinci*, par exemple, dans les bras d'un roi de France, voilà un thème qui vaut bien la *Mort de saint Bruno*. Le père de l'école florentine n'a-t-il pas, pour un peintre, plus d'intérêt qu'un fondateur quelconque de Chartreux ou de Capucins? C'est votre patron, le saint de votre confrérie. Faites pour lui ce que tant d'autres ont fait pour saint Roch, pour sainte Barbe ou pour sainte Catherine.

## LE PEINTRE.

Laissez-moi vous dire que je crois que nous perdrons au change. Les peintres n'en jugent pas comme vous autres gens d'esprit. Quelquefois, des sujets qui vous paraissent sans intérêt, en ont beaucoup pour la peinture. Trouvez-moi quelque chose de mieux à peindre qu'une belle femme.

## L'HOMME DE LETTRES.

Mais ne saurait-on essayer du nouveau, ne fût-ce que pour changer un peu?

## LE PEINTRE.

Ce n'est pas là l'embarras. Un bon artiste sait mettre du sien dans les sujets les plus communs, une manière de sentir...

## L'HOMME DE LETTRES.

Mais l'histoire nationale nous offre une foule de traits qui méritent d'exciter l'imagination de l'homme de génie. L'histoire d'Alain Chartier et de Marguerite d'Ecosse!...

## LE PEINTRE.

Ce ne sont jamais que des mannequins en costumes go-

thiques. Je préfère un sujet qui m'offre à peindre des parties nues. Que voulez-vous? C'est mon plaisir.

L'HOMME DE LETTRES.

Mais ce mot de la princesse : « Je ne baise pas l'homme, je baise la bouche d'où il est sorti tant de belles choses », quel mot sublime!

LE PEINTRE.

Vous oubliez, mon cher, que votre fille est muette. La peinture ne parle pas. Allez, croyez-m'en, faites vos livres, et laissez-moi faire ma peinture comme je l'entends.

L'HOMME DE LETTRES.

A la bonne heure! Mais ne faut-il pas quelquefois changer d'air, renouveler un peu les choses, rajeunir l'intérêt, marcher enfin avec son siècle?

LE PEINTRE.

Bah! vous aurez beau faire, on ne trouvera pas mieux que ce qui est déjà trouvé.

Cette conversation, que je résume, montre que le bon Natoire n'était pas une bête. A chacun son métier, semble-t-il nous dire, et les vaches seront bien gardées. Sans doute, ce n'est pas avec cet esprit-là qu'on gagne des batailles, qu'on est David ou Delacroix : mais on est Natoire, et cela n'est pas donné à tout le monde.

Le tableau de Nîmes est le second des trois épisodes de l'*Histoire de Marc-Antoine*, tenture commandée par Margny pour les Gobelins, sans doute en l'honneur de sa sœur, M<sup>me</sup> de Pompadour, et qui, je crois, ne fut jamais exécutée. C'est le *Festin de Cléopâtre*; le dernier épisode, l'*Entrée de Cléopâtre à Tarse*, se trouve au musée de Marseille. Ce partage est une absurdité. Il serait naturel de

rendre à Nîmes ce qui est à Nîmes. Nîmes n'est pas seulement la patrie de Natoire : c'est une colonie de vétérans d'Egypte; ses vieilles monnaies portent au revers le crocodile et le palmier. La couleuvre du vieux Nil, comme le poète nomme la fille des Lagides, est ici doublement chez elle.

Le peintre a choisi le moment où la reine d'Egypte boit une perle inestimable qu'elle fait fondre dans du vinaigre aux yeux de son amant. Le sujet n'est, bien entendu, qu'un prétexte à belles attitudes et à un gracieux enchaînement de lignes : l'artiste cherche le motif, le rythme, l'arabesque, sans trop s'inquiéter du caractère et de l'expression; il fait comme le poète, qui se préoccupe avant tout de trouver de beaux vers.

Etendue sur une couche de soie, dans une pose qui est une variante de l'*Ariane* du Vatican, Cléopâtre, les épaules nues, une main sur son cœur, de l'autre main jette la perle, les yeux attachés sur ceux d'Antoine, dans la coupe que lui présente l'esclave debout à son côté : c'est une grande rose de crème et de chair, qui se défait avec langueur au milieu d'une guirlande. La scène du banquet, les servantes, les intendants, fournissent mille ressources gratuites et galantes, une richesse d'épisodes qui fait penser aux figures variées d'une pantomime, tandis que le luxe des accessoires, les fruits, les fleurs, la vaisselle d'argent et de vermeil participent à la fête, que le décor, les colonnades, les tentures flottantes achèvent la peinture d'un monde de félicité, et qu'un concert de violes, de luths et de tambourins, placés à droite dans la pénombre, complète l'impression et met le ballet en musique.

Que manque-t-il à un tel tableau pour être digne des Tiepolo du palais Labbia? Peut-être une forme plus personnelle. Natoire, comme presque tous les décorateurs de son temps, se borne à faire des cartons : il donne un scénario, le tapissier se charge du reste. Le reste, c'est-à-dire

la touche, l'émotion, la sensibilité profonde, Natoire les ignore, et de là une certaine froideur.

Pendant ses trente dernières années, cet homme considérable, directeur de l'Académie de France, vécut à Rome, dans une haute situation officielle, et cessa bientôt de produire pour n'être plus qu'un fonctionnaire. Il crut devoir à sa charge de prêcher d'exemple et de se défaire de son petit genre parisien : il revient aux principes de son maître Lemoyne et entreprend de peindre la voûte de Saint-Louis-des-Français; cet ouvrage laborieux n'est pas, tant s'en faut, son chef-d'œuvre. C'était le moment où le goût changeait; Natoire passait de mode. Le vieux garçon tournait à la dévotion et avait des difficultés sur l'article de la religion avec les pensionnaires devenus mécréants; il prétendit en expulser un, qui refusait de faire ses Pâques. C'était un acte d'autorité qu'on ne pouvait plus se permettre impunément au temps de Voltaire. L'affaire vint devant le Parlement. Le directeur fut condamné pour abus de pouvoir à une indemnité ruineuse. Il demanda lui-même à être relevé de ses fonctions; mais le vieillard était devenu trop romain pour songer à rentrer en France : il alla mourir oublié à Castel-Gandolfo. Son corps repose à Saint-André *delle Fratte*, paroisse de l'ancienne Académie.

C'est pourtant dans ces années assez tristes, où il voyait le public se détacher de lui, que Natoire a fait les ouvrages les mieux capables de nous toucher. Le vieux peintre, qui se vantait de ne jamais consulter la nature, et pour qui l'art n'était qu'une chose sue par cœur, une combinaison cérébrale et une mathématique des formes, découvre que les choses sont belles et qu'elles valent la peine d'être regardées pour elles-mêmes. Le Parisien endurci, qui ne sortait de l'atelier que pour souper dans quelque salon, s'étonne d'être sensible aux beautés de la campagne romaine.

Pendant la belle saison, il aime à s'écarter de la ville et à errer dans les montagnes d'Albano et de Frascati, à la

recherche de « points de vue ». En ville, il avait loué un jardin de maraîcher, derrière le Forum, avec une cabane, qu'on appelait l'Ermitage du directeur. Cent dessins, teintés d'aquarelle, qu'il fit à cette époque, devinrent peu à peu son occupation favorite; il y trouvait sans doute une consolation. Plusieurs de ces feuilles sont au Louvre; le musée Atger de Montpellier en conserve une collection précieuse. L'auteur éprouve sans doute une certaine impuissance à rendre ses émotions; il a encore trop d'esprit, ne laisse pas assez parler les choses; il les encombre de détails et de scènes piquantes : c'est pourtant ce qu'il a fait de plus simple et de plus intime. Il s'aperçoit tardivement sur le soir de sa vie que la peinture est le langage du cœur.

Ce sont là des balbutiements plus que des confidences : mais ces essais sincères n'ont pas moins le mérite de défricher une voie nouvelle, et c'est aux conseils de Natoire que nous devons les immortelles élégies de Fragonard et d'Hubert-Robert.

Si Natoire n'a qu'un tableau à Nîmes (outre deux ou trois autres dans des paroisses de la ville), c'est du moins une œuvre importante : Subleyras n'y figure que par une bagatelle, et c'est dommage, car Subleyras est un maître excellent. Son tort, si c'en est un, fut de vivre en marge de son siècle, à reculons, les yeux fixés sur le passé, dans un monde en train de s'éteindre.

Il eut le malheur d'obtenir à vingt-neuf ans le prix de Rome, la même année que Chardin exposait ses premiers tableaux sur la place Dauphine. Il partit et ne revint plus. Il épousa une Romaine, eut un ménage, des enfants, et pensa bien faire de devenir le peintre le plus en vue de la Ville éternelle. Il crut s'illustrer et se perdit. Il mourut à cinquante ans, à Rome, sans avoir revu sa patrie. Sans doute, Poussin et Claude en avaient fait autant : c'est à Rome que l'auteur d'*Eliézer* et des *Sept sacrements* conquiert son

immense prestige, c'est de là qu'il exerça sur l'école française sa vaste autorité. Il y a des moments où Rome donne la gloire. Subleyras ne sut pas voir que ce temps n'était plus, et que la renommée s'était faite parisienne.

C'est une erreur que le pauvre homme n'a pas fini de payer, et même avec usure, car en vérité c'est un beau peintre. Son grand *Calvaire* de la Brera, où s'afflige et se tord les doigts une Madeleine à petit visage populaire et navré, tandis que saint Philippe de Néri s'abîme dans une méditation profonde, son *Miracle de saint Benoît* dans l'église de Sainte-Françoise-Romaine, majestueux oratorio où l'artiste surpasse son modèle, le *Saint Romuald* de Sacchi, sont des œuvres vraiment imposantes, dont l'Italie (en dehors de Venise) n'avait pas produit les pareilles depuis un siècle. Personne n'avait peint ainsi depuis le Dominiquin des bons jours.

Ces toiles superbes n'ont contre elles que d'être du *déjà vu*. Subleyras n'est qu'un beau reflet. S'il nous touche encore, c'est surtout pour offrir l'exemple d'un des derniers peintres de son temps qui, comme le Gantois Verhagen, furent presque exclusivement des peintres religieux, et pensèrent que leur art était un moyen de plaire à Dieu et de faire oraison.

Ce peintre si peu mondain a toutefois, dans sa jeunesse, sacrifié au goût du jour : il se laissa tenter du diable et essaya de gagner la vogue en faisant le libertin. Il s'est risqué à peindre quatre ou cinq sujets des *Contes de La Fontaine*. Trois de ces tableaux sont au Louvre; ce sont ses œuvres les plus connues. Il n'a plus répété cette petite débauche. Il n'avait pas la vocation.

Rien ne fait voir, mieux que ces badinages, combien Subleyras est peu propre au plaisir. Il se déride à peine. Il n'a pas le sourire. Ce pécheur novice se sent mal à l'aise dans le péché. Il conserve, dans ces *historiettes*, le style de l'histoire. Et ces fabriques poussinesques pour

encadrer des fabliaux! Je pense à ces fluides lavis de Fragonard, à ces esquisses capiteuses, comme la *Gimblette*, le *Feu aux poudres*, la *Chemise enlevée* où l'audace se volatilise en fougue, en caprice, en vapeur, en féerie et en volupté. Mais le ciel a refusé à Subleyras d'être chose légère.

Il y a de lui un tableau qui se trouve à l'Académie de Vienne, et qu'on a revu naguère à l'Exposition des *Peintres français en Italie*. L'auteur s'y montre lui-même au travail dans son atelier : assis devant son chevalet sur une chaise basse, le dos tourné au spectateur, en perruque et tricorne, les basques de son habit traînant à terre, il bâche, il s'évertue. Autour de lui, vingt toiles, des *Martyres*, des *Miracles*, des portraits, des allégories peuplent les murs et jonchent le carreau; au premier plan, à terre, un moulage de l'Hercule Farnèse se repose de ses fatigues, appuyé sur sa massue.

Mais pour le peintre, nul relâche. Ne faut-il pas encore achever pour ce soir cette tête de Muse, que je vois sur son chevalet? Est-ce que dix commandes nouvelles ne le talonnent pas? Mourir avant d'avoir tout dit, sans avoir montré ce qu'on était! C'est une lutte de vitesse entre l'auteur et ses jours qui sont déjà comptés. Près de lui, une fillette se penche, absorbée comme son père, sur un jeu invisible. Ainsi tous deux, l'homme et l'enfant, côte à côte, perdus dans le songe qui les occupe, nous tournent le dos, oublient la vie.

Et cependant, c'était un peintre que ce Subleyras. Au musée de Toulouse, je sais de lui une nature-morte, un coin de table avec quelques accessoires, un plâtre, une bouteille, un cahier de musique, une guitare : un tableau sourd, profond, solennel, admirable de volumes et d'équilibre graves. Subleyras n'a rien fait de plus réellement magnifique. On dirait d'un Chardin.

Et alors, nous voici revenus au point de départ, à cet endroit où la route bifurque et où l'on s'engage pour la vie.



En 1728, quand le jeune Nîmois part pour Rome, tout glorieux de son *Serpent d'airain*, l'année des débuts du peintre de la *Raie*, qui lui aurait dit qu'à nos yeux le grand maître, et le grand maître religieux, ce ne serait pas l'auteur de la *Cène* ou de la *Messe de saint Basile*, mais celui du *Bénédicté*, de la *Mère laborieuse*, le peintre qui, sans sortir de son monde de menue bourgeoisie, nous a montré la sainteté des choses domestiques, la douceur des pénates, la calme beauté de l'existence et, dans un panier de légumes, un bienfait du bon Dieu?

Le petit provincial, épouvanté de Paris, n'y est venu que pour le fuir et se mettre en sûreté à Rome. Il n'a pas vu qu'il est plus d'une manière de faire son salut, et que la vraie piété n'est pas, pour un artiste, de représenter des miracles, mais d'opérer lui-même le miracle qui, à force d'amour, transforme les choses les plus humbles en aliments de la vie spirituelle. Il a cru à l'art, plus qu'à la vie. Il a joué sur le mauvais tableau. Et, pourtant, il avait l'étoffe d'un Chardin.

## LES AFFRES ET LES TOURMENTS DE XAVIER SIGALON

On le voit, Subleyras est le second tome de Levieux : en voici un troisième, plus curieux encore, qui achève de nous édifier sur le génie de cette race sérieuse. Cela forme un triptyque ou une trilogie, qui pourrait porter le titre de la comédie d'Oscar Wilde, *The danger of being Ernest*, les inconvénients de la gravité.

Avec le *Cromwell* de Delaroche, le tableau célèbre du musée de Nîmes est la *Locuste* de Sigalon. Ce tableau coriace, acariâtre, anguleux, d'une véhémence sourde et caricaturale, plein de violence et de maléfices, de suie et de bitumes, eut son heure de célébrité : ce fut un des « clous » du Salon de 1824, le Salon du *Vœu de Louis XIII* et des *Massacres de Scio*. L'auteur avait trente-sept ans. Il s'était déjà fait connaître deux ans auparavant par une toile charmante, la *Courtisane*, aujourd'hui au Louvre, où il imite avec succès la formule vénitienne de Michel-Ange de Caravage. Cette fois, il quittait les régions tempérées : il faisait le saut périlleux et se jetait tête baissée dans l'Enfer.

Il avait choisi pour thème les vers de *Britannicus* :

Le poison est tout prêt. La fameuse Locuste  
A redoublé pour moi ses soins officieux :  
Elle a fait expirer un esclave à mes yeux.

L'artiste met sous nos yeux ce sombre spectacle : à gauche, Narcisse impassible, fourbe et gras, assis, le menton dans la main, le coude appuyé au genou, regarde froidement le misérable sujet de son expérience, qui se tord à ses

pieds dans les spasmes de l'agonie. Entre le patient et le témoin, la mégère, une torche à la main, les seins taris comme des poches vides, gesticule dans une transe sauvage, telle qu'on représente les Furies.

Sorcières de Macbeth! Taverne d'Auerbach! Sabbat de la *Walpurgisnacht!* C'était l'heure tumultueuse du romantisme, cette époque des « Jeune France » où, pour faire la nique aux bourgeois, il n'y avait jamais assez d'horreurs, de cadavres, de supplices, d'Ugolin dévorant ses fils dans le cachot de la tour de Pise, de pestiférés dans le lazaret de Jaffa, de râles de mourants sur le radeau de la Méduse.

On fouillait les chroniques pour y trouver de nouvelles tortures. On mettait au pillage les dramaturges de la Renaissance, Marlowe, Ford, Kyd, Webster, Calderon et Rojas, et leurs imitateurs allemands. Stendhal lançait dans la mêlée son célèbre manifeste. La bataille faisait rage entre classiques et romantiques, entre Racine et Shakespeare, quand Sigalon parut et jeta parmi les combattants, comme un bloc massif, son noir chef-d'œuvre.

On a écrit un livre sur le *Romantisme des classiques*. Cette idée contestable est celle qui résulte de la *Locuste* de Sigalon. Plus fort que Shakespeare! semble nous dire l'auteur de cette toile sinistre. Il renchérit d'atrocité sur ses jeunes confrères, et fait sortir de l'ombre tout ce que recèlent d'épouvante les élégances de Racine. Il traduit aux regards ce qui se cache de démoniaque dans la musique de ces vers. Dans le poète le plus civilisé du monde, il montre le tigre.

C'est tout ce côté infernal, tout cet arrière-fond de clair-obscur dramatique, cet extrait de ténèbres, que le peintre faisait surgir : la nuit, l'ombre, l'horreur, des nuages lugubres, des apparitions blafardes, une lune vénéneuse et suant le crime, un arbre mort, le vol d'un chat-huant, tout ce qu'il faut pour donner le frisson de la chair de poule; l'artiste prétendait qu'en fait d'ingrédients, de bave de crapaud, de sang de lézard, de crocs de scorpion et de dents

de vipère, la cuisine de l'empoisonneuse romaine n'avait rien à envier au chaudron des sibylles d'Ecosse, et que parmi ses sortilèges, la poésie classique avait aussi sa magie noire.

La toile fit sensation. Thiers, qui ne détestait pas de jouer le rôle d'oracle, et qui venait de prédire un grand avenir à Delacroix, écrit dans sa langue prudhommesque : « Un grand peintre vient de naître à la France. »

Ce qui est sûr, c'est que ce peintre était né sous une étoile enragée. C'était le fils d'un maître d'école d'Uzès. A dix ans, la famille s'étant transportée à Nîmes, l'enfant consumait ses veilles en copiant des estampes à la bibliothèque, quand vint à passer dans le Midi un obscur élève de David, appelé Barizain, frère du comédien Monrose. Environné de la double gloire de l'art et du théâtre, le prestigieux étranger, aux yeux du petit provincial, fut une sorte de Messie : c'était David, c'était Talma. Dès lors l'ambition collective de la famille se résume dans cette idée fixe : envoyer Xavier à Paris.

Il y fallut dix ans d'efforts, de travaux presque surhumains, dont le récit montre mieux que n'importe quel document ce qu'était la France de ce temps-là.

On était sous l'Empire. Il fallait d'abord échapper à la conscription. Xavier allait partir. Son frère aîné, Marcelin, se dévoua. Il prit la place du cadet : ce dévouement est sublime. Le peintre, grâce à ce sacrifice, put se livrer à son art avec l'égoïsme du génie. Mais l'armée dévorait les hommes; les années critiques approchaient : il fallait sans cesse de nouvelles levées. C'était maintenant le tour d'Eugène : encore deux bras de moins à la maison ! Xavier usa d'un stratagème. Les hommes mariés étaient exempts. Xavier maria son frère, et put continuer à peindre.

Rien ne fait mieux saisir la panique que faisait peser sur le pays la machine de guerre de l'Empereur, le cri de soulagement qui accueillit la Restauration, et la prodigieuse

la victoire qu'a remportée la République, quand elle a institué le service obligatoire. Enfin, à force de ruses et de ténacité, à force de patience, de labeur et de privations, l'artiste réussit à mettre de côté quinze cents francs d'économies, de quoi vivre deux ans à Paris, à quarante sous par jour. Il y arriva en 1816 : l'Empire était tombé et David en exil.

Il n'était pas au bout de ses peines. Il entra, grâce à un ami, dans l'atelier de Pierre Guérin, le maître de Géricault et du jeune Delacroix, mais il était trop pauvre pour payer son écot; il sut ce que c'est que de se dévorer d'ambitions rentrées sur le pavé famélique de Paris. C'est après six années seulement qu'il connut un premier succès avec la *Courtisane*; cependant ses affaires n'en allèrent pas mieux : à trente-cinq ans passés, le peintre de ce joli morceau continuait à gîter dans un galetas de la rue Saint-Denis, éclairé par une tabatière, et où, faute de place, mais résolu à frapper un grand coup, il était contraint de se coller à plat ventre sur le carreau, dans la position du tireur couché, pour exécuter la figure de l'esclave de sa *Locuste*.

Enfin il se croyait au but. Il touchait à la gloire. On reconnaissait son génie. On disait couramment : « Sigalon et Delacroix. » L'illustre Laffitte achetait *Locuste* et la payait six mille francs. Le peintre redoubla d'efforts, et médita de se surpasser dans un tableau à grand spectacle, dont il voulait faire un chef-d'œuvre de mouvement et de terreur; c'était encore une fois un sujet de Racine, le meurtre des enfants d'Okosias :

De princes égorgés la chambre était remplie.

C'était au fond le thème connu du *Massacre des Innocents*, avec la différence qu'Hérode cette fois était une femme, comme si la cruauté revêtait dans ce sexe un caractère plus infernal. Qu'est-ce que les femmes avaient donc fait à Sigalon? *Athalie* est à Nantes; une sanguine très su-

périeure, où toutes les figures sont nues, comme dans le *Jeu de Paume* de David, est conservée à Nîmes. Cet ouvrage immense, atrabilaire, tumultueux et concerté, exécuté les dents serrées, avec une rage froide, occupa l'auteur pendant trois ans. Enfin l'artiste sortit content de son carnage. Le tableau parut au Salon de 1827, celui de *Sardanapale* et de *l'Apothéose d'Homère*. Ce fut un désastre. La chute fut aussi profonde que le succès avait été soudain. Après Austerlitz, c'était Waterloo.

Personne ne comprit rien à cette création sauvage, à cet âpre mistral cévenol qui secoue des formes académiques. Le pauvre s'opiniâtre à faire peur, et fait sourire : il ne s'était pas aperçu que l'épouvante est une corde monotone. Sigalon manque de charme. Quoi qu'il fasse, il n'est pas des enfants de la Grâce. Il est né malheureux. Il se trouvait ainsi à quarante ans, ruiné, dans un état de profond découragement, endetté, avec cinq mille francs de frais de modèles sur les bras (mille séances, à cinq francs l'une!), écrasé sous le poids de son intolérable monstre; Laffitte lui faisait l'injure de rendre sa *Locuste* et de la revendre à moitié prix; sa cote s'effondrait; et l'auteur de ces toiles bruyantes dînait dans une gargote à quatorze sous, avec des fourchettes en fer.

Il lutta encore cinq ans, et comprit enfin, la mort dans l'âme, que jamais il ne lui serait donné de conquérir Paris. Il abandonna la partie. Tristement, il regagna Nîmes. Il y revenait en vaincu. Où étaient ses rêves d'antan, où étaient les promesses du frère du comédien Monrose? A quoi bon tant de sacrifices et cette foi des siens dans le grand homme de la famille?

On peut deviner l'amertume de l'éclopé, qui rentrait chez lui l'oreille basse, n'ayant approché la fortune que pour la voir lui échapper. Cependant les travaux qu'il fit alors, presque uniquement des portraits, montrent qu'il méritait mieux que son misérable destin. Avec moins d'ambitions,

moins de désir d'étonner, il serait certainement arrivé à quelque chose. Son tort fut de vouloir, comme on dit, épater Paris.

Il y a au musée de Nîmes une demi-douzaine de ces portraits qui, réunis, feraient une salle pleine d'intérêt. L'un des meilleurs est celui d'une vieille en bonnet, dans un beau ton cendré de grisaille violette, avec des mains pieuses posées sur les genoux, de ces mains rustiques, faites pour écosser des pois ou égrener un chapelet : c'est la mère du peintre Diaz, et la toile est d'un sentiment digne de Millet ou de Cézanne. Une autre, un portrait byronien de jeune homme pâle à crins noirs, ténébreux, sa belle main crispée sur sa hanche, tourmentant un pommeau de dague imaginaire, est un type parfait d'Antony de province : c'est le modèle de ces lecteurs qu'enflammaient les Vandenesse et les Rubempré de Balzac.

Je n'omettrais pas de placer au milieu de la salle l'excellent portrait en pied de l'auteur par Jean Gigoux, avec ses favoris et sa redingote de préfet, sa figure un peu boursofflée et cet air de suffisance têtue qui explique peut-être beaucoup de déconvenues, ni surtout le buste encore plus significatif de son ami Alphonse Colin, qui le montre mal rasé, noiraud, bilieux, négligé, colérique, le cou court, avec son muflle orageux de taureau de Camargue.

Mais quelqu'un heureusement veillait sur lui dans son exil. Thiers était devenu ministre. Dans l'ancien couvent des Petits-Augustins, où Alexandre Lenoir avait installé le musée des Monuments français, l'homme d'Etat, jaloux de la gloire des Colbert, avait ordonné d'aménager la nouvelle Ecole des Beaux-Arts : pour décorer la chapelle et servir d'exemple à la jeunesse, il conçut le projet d'y placer une copie du *Jugement dernier*. Personne ne lui parut plus propre à exécuter ce dessein que le peintre dont il avait admiré autrefois la *terribilité*, et qui languissait tristement en province.

L'artiste accepta cette tâche ingrate. « Plutôt mourir de faim en copiant Michel-Ange, écrit-il, que de vivre mesquinement en courant le cachet. Rome me consolera de Paris. » Ingres, directeur de la Villa Médicis, que le fier et ombrageux Nîmois n'alla pas voir, pour n'avoir pas l'humiliation de s'incliner devant un rival, eut la générosité de louer son ouvrage et de faire obtenir à l'auteur une gratification supplémentaire de vingt mille francs.

Enfin, le pauvre garçon avait un nom, mais c'était la doublure et l'ombre d'un plus grand. Le pape Grégoire XVI lui fit l'honneur de visiter dans son atelier l'immense machine qui allait porter sur les bords de la Seine un peu de la majesté de Rome : honneur que ne lui aurait valu aucun de ses tableaux. La copie fut reçue à Paris avec acclamation. Sigalon retourna à Rome avec la mission de compléter sa copie par celle des *Sibylles* (copie exécutée plus tard par Paul Baudry). Il préféra mourir. A peine revenu, il prit le choléra et s'éteignit à cinquante ans, dans les bras de Laccordaire.

Ses restes tourmentés reposent, non loin de ceux de Subleyras, dans la belle église romaine de Saint-Louis des Français.



## UN PORTRAIT DE LISZT

Dans cette génération contemporaine de Sigalon, j'aimerais parler de deux ou trois peintres qui mériteraient quelque attention : on verrait, ici comme partout, l'extraordinaire importance de la dictature de David. Il a fait régner sur l'École le style de la République « une et indivisible ».

Parmi ces Davidiens secondaires, on voudrait s'arrêter à Jacques-Luc Barbier, dit Walbonne, du nom de sa première femme, comme Marceline Desbordes joignit au sien celui de son mari, Valmore. C'était un ami de Gérard, qui se servit souvent de lui comme auxiliaire dans l'exécution de ses tableaux. Ancien soldat de l'An Deux, il avait gardé de ce temps-là un air un peu brigand et le goût de la pipe, qui devait faire un curieux effet dans le salon du baron. Il n'en avait pas moins épousé la petite Walbonne, gracieuse blonde, musicienne, royaliste et amie de Marie-Antoinette. Leur fille, la baronne Darriule, figure dans un des groupes du tableau de Gérard, *l'Entrée d'Henri IV à Paris*. Il mourut nonagénaire en 1860, ayant vu tout le siècle, de Louis XV au Second Empire.

Il avait obtenu au Salon de l'An V le Grand Prix national de peinture, et depuis lors s'était reposé un peu sur ses lauriers. Il était resté l'auteur de la *Scène morale d'un père à son fils*. Il y a de lui à Nîmes un étonnant portrait qui le représente, lippu, brave homme, un peu grognon, toujours avec sa pipe et son air « vieux de la vieille », sous un inoubliable chapeau de planteur. Celui de sa femme, rieuse et rose, avec une immense capeline en auréole derrière la

tête, retenue au cou par un ruban noir, a l'éclat des bons morceaux de Greuze ou de M<sup>me</sup> Vigée. Ce devait être un étrange ménage que celui de ce vétéran et de cette charmante frimousse.

On aimerait apprendre quelque chose de ce Jusky, né à Metz, et fixé à Nîmes on ne sait trop par quel hasard; il y fonda, je crois, une imprimerie lithographique et a laissé quelques tableaux dans les églises d'Uzès et de Pont-Saint-Esprit. C'était un élève de David : il y a au musée une étude de sa façon, une tête de jeune homme en gilet rayé Directoire, très mal placée à contre-jour, modelée à plat, sans rondeurs, par plans nets, martelés, et qui vaut le *Jeune garçon* d'Harriet au musée d'Orléans.

Jean Vignaud, de Beaucaire, complète le trio. Il est mort vers la cinquantaine en 1826, et fut le premier conservateur du musée de la Maison Carrée. Ce ne sont pas ses fonctions qui l'auraient immortalisé, ni même ses honnêtes peintures de Saint-Nicolas du Chardonnet et de Saint-Louis d'Antin, la *Fille de Jaïre* et la *Fuite en Egypte*, dont le musée de Nîmes conserve des esquisses. Mais il y a de lui un portrait précieux, que personne n'irait chercher là : un portrait de Liszt à quinze ans, la tête de l'enfant prodige et ce front baisé par Beethoven.

C'était l'époque où l'enfant merveilleux, arrivé à Paris depuis trois ans, commençait sa carrière inouïe et débutait comme Mozart : à quatorze ans il venait de faire jouer *Don Sanche* et de publier ses *Douze Etudes*, prestigieux caprices où la musique ressemble à une pluie d'étoiles.

Sur son front inspiré le génie des sons agitait une aigrette blonde, comme les herbes de la puzta, en même temps que la beauté d'une femme soulevait les précoces battements de son cœur. Amours de Roméo pour une Juliette de son âge! On sait comment le jeune virtuose, appelé à donner des leçons à M<sup>me</sup> de Saint-Cricq, femme du ministre du Commerce dans le ministère Martignac, s'éprit de la fille de son

élève, que consumait une maladie de langueur; bientôt elle mourut, et la fillette, séparée de son ami par un père rigoureux, voulut prendre le voile, comme l'héroïne de Shakespeare entre au tombeau.

C'est dans le désespoir qui suivit ce drame assez cruel, que le jeune homme éprouva sa première crise religieuse : ce cœur catholique et contrit, blessé par l'amour et la mort, unissant à la fois le désir de la vie et celui de l'au-delà, l'appétit du bonheur et celui du sacrifice, la charité sacerdotale et l'élan de l'amant de Laure ou de Béatrice, embrassait le fini, l'infini, comme le musicien résolvait un accord et magnifiait le Créateur dans son *Cantique des créatures*.

C'est à ce moment de son existence que le peintre de Beaucaire a fixé les traits du futur aède des *Rhapsodies hongroises* : dédions cette image à M. Guy de Pourtalès, auteur d'une belle *Vie de Liszt*, qui n'a pas connu ce tableau. La peinture a cette pâte mince et cet émail un peu cassant de la peinture sur porcelaine, qu'affectionnait l'école d'Overbeck. Elle est claire et sans ombres, baignée de la vive lumière de la *Vita nuova* : c'est le portrait d'une matinée. Le jeune homme porte la redingote bleu barbeau de Werther; sa tête blonde flotte dans l'azur : le tableau est fait de ces deux bleus, et celui des prunelles est le même que celui du ciel.

Voilà cette longue figure étroite et séraphique, enveloppée de la nappe brillante d'une toison apollinienne, avec ces regards levés en haut qui semblent suivre le vol d'une aile et percevoir le concert des anges. On croit lire sur ses lèvres les paroles que cite son biographe : « La vie terrestre n'est peut-être qu'une maladie de l'âme, une fièvre que les passions entretiennent. Notre état naturel, c'est la quiétude et le repos. » Ainsi cet être passionné, du fond de son séjour ici-bas, s'élève comme une flamme vers la béatitude céleste, et suit l'appel de la vocation, le signe que lui fait la fiancée perdue, la pâle et délicate Caroline de Saint-Cricq.

## UN NIMOIS CHEZ MÉCÈNE

A la seconde génération, après la mort de David, le goût de la peinture subsiste, mais il tend à s'édulcorer. Des artistes comme Alphonse Colin, l'auteur d'un assez fin tableau de *Sarah la baigneuse*, Numa Boucoiran, Melchior Doze, Jourdan, Adolphe Perrot, n'ont guère plus d'existence qu'un professeur de piano, qui fait faire leurs gammes aux demoiselles de la ville, ne compte dans l'histoire de la musique. Bons serviteurs du beau, qu'ils confondent trop aisément avec l'aimable, le joli. Je veux nommer au moins une femme, Clotilde Juillerat, née Gérard, morte centenaire en 1905, et qui a laissé un portrait émouvant de sa mère.

Parmi ces oubliés, pour lesquels je voudrais me garder d'un dédain injuste, il faut dire un mot de Jalabert; Jalabert est représentatif. Il a sa page élogieuse dans le livre de Théophile Gautier sur les *Beaux-Arts en Europe*, revue de l'Exposition universelle de 1855, et dans le compte rendu de ce concours de beauté. « Talent tendre, délicat, féminin, dit-il, d'une chasteté et d'une pudeur de sensitive. » Il loue surtout quelques portraits de femmes « d'une distinction rare », et en effet, au musée de Nîmes, celui d'une *M<sup>me</sup> Calderon*, brune à bandeaux, potelée, caressante, avec un bouquet de myosotis au corsage, assorti à ses yeux, pourrait se prendre pour un Ricard.

C'était le fils d'un bijoutier de la ville, le joaillier de confiance, celui chez qui toute la bonne société protestante achetait le cadeau de nocces, la bague de fiançailles; maints artistes se sont formés dans des boutiques d'orfèvres. Jeune homme, il passait de longues heures dans l'atelier de Siga-

lon, lorsque celui-ci, rebuté par la capitale, se replia sur Nîmes, et il consolait l'auteur de *Locuste* des rebuffades de Paris; cet exemple ne le détourna pas d'embrasser à son tour une si dangereuse carrière. Il entra chez Paul Delaroche, qui passait, en l'absence d'Ingres, pour le représentant de la bonne doctrine, et s'occupait de l'Hémicycle de l'École des Beaux-Arts. En outre Delaroche était protestant, comme Jalabert, et il était connu à Nîmes par son *Cromwell*.

Le prix de Rome de Jalabert, la *Peste de Thèbes*, se trouve au musée de Marseille. Je n'entreprends pas le récit d'une vie tout unie, et sans autre accident que celui de ne pas répondre aux promesses de ses débuts. Un portrait d'Adolphe Weisz montre l'auteur arrivé aux environs de la cinquantaine : une jolie figure d'homme du monde parfaitement bien élevé, avec une coupe de barbe qui donne un air de famille aux messieurs de ce temps-là, un Fromentin ou un Feuillet, et une nuance secrète de résignation et de mélancolie.

C'est bien l'homme qui écrit à une sœur qui lui servait de confidente : « Inquiétude et désolation, ces deux inséparables amies de tout artiste qui a du cœur », ou encore : « Je ne serai point un grand peintre, mais j'atteindrai à un talent qui, quoique de second ordre, sera apprécié par sa distinction... » On aurait mauvaise grâce à se montrer sévère pour un artiste qui vous désarme par tant d'humilité.

Jalabert a peint trop souvent de petites Italiennes d'Ischia ou des Abruzzes, d'un goût un peu « romance », dans ce genre d'Hébert ou de Papety, qui a joui d'une vogue déplorable sous le Second Empire. Mais il lui est arrivé de faire un tableau que je ne vois jamais sans plaisir. C'est son envoi de Rome : *Virgile lisant l'Enéide dans la maison de Mécène*. On l'a vu figurer longtemps au Luxembourg, à une place d'honneur, non loin du *Combat de coqs* de Gé-

rôme. C'était l'antichambre du Louvre. On l'en a délogé pour le renvoyer à Nîmes, et c'est bien fait; là seulement, ce tableau s'explique.

Il n'est pas très bon, ce tableau, peint dans une gamme crayeuse et atone, avec une certaine méfiance de la couleur, dans ce goût un peu chiche qui passait pour noble et frugal et d'où est venue l'expression de « navet »; cette petite société de trois figurants en toges, qui en écoutent un quatrième en train de déclamer, la main levée, comme on bat la mesure, ressemble à une séance en costumes du comité de lecture de la Comédie-Française : cela sent son Ponsard ou son Emile Augier. A quelle distance on se trouve d'une création comme le *Tu Marcellus eris* d'Ingres, et du pathétique qui émane de ces présences sublimes! Jalabert ne s'élève pas au-dessus de l'anecdote; il se donne beaucoup de mal pour produire une saynète futile, une comédie de collège.

Ce tableau singulier est de 1846, c'est-à-dire de l'époque des premiers tableaux de Courbet, de Millet : Jalabert est exactement le contemporain de ces deux maîtres. Qui sait même si dans sa pensée sa toile n'avait pas le sens d'un manifeste, d'une protestation de l'homme cultivé contre de jeunes barbares? Virgile revient d'entre les morts, pour nous relire son poème, nous rappeler notre tradition, l'Evangile des honnêtes gens.

J'avoue que l'ouvrage est médiocre, mais à Nîmes il me touche, et peu s'en faut qu'il ne m'enchanter. Il me rappelle aussitôt une figure aimable et bien connue, celle d'un amateur délicieux, notre vieux maître Gaston Boissier : c'est lui qui m'apparaît derrière la coulisse dans cette œuvre un peu fade, et à l'instant tout ressuscite, tout prend un sens et une actualité.

Je l'aperçois non loin d'ici, dans un assez méchant portrait de Jourdan, mais qu'ai-je à faire de cette image pour

me représenter ce vieillard remuant, cordial, infatigable, plein d'allégresse et de belle humeur, toujours vert et toujours gaillard, qui faisait penser, sous ses cheveux blancs, au dieu Sylvain, toujours plus jeune que son âge : *Sylvanusque suis semper juvenilior annis?*

Quelle activité! Quelle gaieté! Avec lui, comme l'antiquité cessait d'être ennuyeuse! Ce n'était plus l'antiquité, c'était un pays où il vivait, d'où il rapportait des nouvelles; il en arrivait de ce matin. Parbleu! C'était le sien, c'était sa patrie, sa famille : et il en était la gazette. Je me rappellerai toujours une leçon qu'il nous fit sur le suicide de Lucrèce : car pour lui point de doute, Lucrèce s'était suicidé. Pourquoi? Il était riche, rien ne lui manquait pour être heureux; mais le bonheur et le malheur, on le sait, dépendent des caractères. C'est affaire de tempérament.

— Tenez, sans aller si loin, ajouta-t-il, Plaute et Térence...

Ce *sans aller si loin* est une perle : et comme on sent que c'était vrai! C'était le langage du naturel. Il fallait être né comme Boissier, rue de l'Ecole-Vieille, dans une ville qui se glorifie d'être le berceau d'un Empereur; il fallait être le concitoyen d'Antonin-le-Pieux, le parent de Plotine; il fallait avoir coudoyé comme des monuments familiers les Arènes, le temple de Diane et la Maison Carrée, se sentir chez soi sur ce péristyle où un roi de France s'agenouille pour déchiffrer une inscription, en l'essuyant de son mouchoir; il fallait avoir flâné sous les arceaux des Vieux-Jésuites, où des centaines d'épitaphes composent un annuaire, un Bottin-mondain de la ville, analogue à l'*Index balzacien* de Cerfbeer, au répertoire de Saint-Simon; il fallait s'être diverti avec ces vieilles ombres comme avec des gens de connaissance, s'être plu à imaginer ces existences de légionnaires, être entré dans l'intimité de cette fleuriste, dont l'enseigne dit en son latin : « *Non vendo nisi amantibus coronas.* Je ne vends mes fleurs qu'aux amoureux. »

Cher Boissier! Toute sa vie ne fut guère qu'une promenade archéologique, des *Reisebilder* d'un nouveau genre, et il les avait commencés de bonne heure. Le monde antique pour lui n'était nullement du passé : il lui faisait la faveur de continuer exprès pour lui, comme les dieux du paganisme, longtemps encore après la victoire du Galiléen, dans le secret des bois et la solitude des campagnes, apparaissaient à leurs fidèles.

Une fois, pour nous faire comprendre l'*Epicuri de grege porcum* de l'*Epître à Tibulle*, il nous conta ce souvenir : un jour, dans les bois d'Albano, il avait rencontré un jeune paysan tout nu, qui portait un fagot; sa femme, brandissant un rameau dont elle feignait de le fouetter, le suivait, et de crier tendrement : « *He! Porco!...* » C'était un petit mot d'amitié, à entendre *cum grano salis* : ce bout de commentaire conjugal nous en disait plus long que bien des pages savantes sur le sens d'un vers d'Horace.

J'arrive d'Herculanum; je revoyais naguère ces nouvelles fouilles, conduites avec bonheur, sur les principes de M. Spinazzola, et qui nous en ont tant appris sur la vie privée des anciens. Quelle charmante « promenade archéologique » nous y eût fait faire un Gaston Boissier! On a rencontré là des lits de bois, de vrais lits de ménage, tout à fait semblables aux nôtres; ce sont les premiers qu'on ait trouvés. Jusqu'alors, on ne connaissait, en dehors des *triclinia*, c'est-à-dire des couches où les convives s'étendaient pour manger, que des banquettes en bronze, du genre de nos canapés, faites évidemment pour la sieste, et pour une personne seule. A moins que... Je me remémorais une lettre de mon vieux maître, qui fait partie de la collection d'autographes de M. Jean Hanoteau, une docte consultation sur cet article important du mobilier des anciens, écrite non sans une pointe de gauloiserie assez vive: badinage d'érudit, à la manière du Pogge, qui aurait fait merveille et provoqué des rougeurs et de petits fous rires scandalisés, derrière des



éventails, parmi les belles dames, à un dîner de M<sup>me</sup> Aubernon.

Voilà ce que je retrouve dans le tableau de Jalabert : seulement Jalabert était un humaniste triste, un anxieux, un débile, tandis que Boissier, au contraire, n'engendrait point de mélancolie. Il portait en tout sa santé, son merveilleux sentiment de la vie.

Et je vois bien que cette manière de comprendre les choses est irrévocablement passée; je ne m'en plains pas : je ne fais pas le procès de mon temps. C'est égal, on peut estimer qu'il y avait tout de même un peu moins de bassesse dans un monde où l'élite avait, pour s'abriter et se consoler de la vulgarité du siècle, le refuge des bonnes lettres, et où l'on n'était pas un homme distingué sans pouvoir réciter par cœur une *Eglogue* de Virgile ou une *Ode* d'Horace.

## PRADIER, SCULPTEUR DES GRACES

De tous ces Nîmois, à la vérité, il n'y en a qu'un seul qui ait eu le talent de parvenir à la grande célébrité : c'est le sculpteur James Pradier, et encore il était de Genève. Mais son grand-père était originaire du Gard, et lui-même n'a jamais cessé de soigner sa petite patrie.

En dehors de Paris, c'est Nîmes qui demeure le pays, le foyer de Pradier : la fontaine de Nîmes est encore la plus magnifique de ses œuvres monumentales, avec les douze Victoires qui veillent aux Invalides sur le tombeau de l'Empereur; le Musée conserve de sa main la ravissante figure de la *Poésie légère*, et le cimetière protestant, celle de l'*Immortalité*. A Montpellier, rayonne, auprès de la *Frileuse* de Houdon, sa rougissante *Nyssia*, la femme de Candaule, qui devrait être aussi connue que la *Vergognosa* de Pise. Aigues-Mortes a son *Saint-Louis*, Avignon sa *Cassandre*, sa *Vierge* et sa *Pietà*, Arles son buste de *Lamartine* : au total, c'est le plus beau groupe des ouvrages de ce maître délicieux.

On ne voit vraiment pas pourquoi la sculpture romantique est moins célèbre que la peinture, et en vertu de quelles raisons on n'excepte de ce jugement que Rude et que Barye. C'est se montrer bien sévère pour un maître que Flaubert appelait Phidias, et que tout son siècle plaçait de pair avec M. Ingres. Qui sait seulement que les deux figures de la Comédie, l'enjouée et la sérieuse, qui ornent la fontaine Molière, rue de Richelieu, sont de Pradier? Qui se doute que la statue de Strasbourg, sur la place de la Concorde, qui a joué pendant un demi-siècle le rôle d'une

sainte nationale, objet d'un culte et de pèlerinages, est un chef-d'œuvre du même artiste, et digne des Parques du Parthénon ?

Le fait est que, dans le romantisme, il y a plus d'une nuance, et que Pradier comme M. Ingres représente plutôt le nuance grecque que la nuance baroque, et plutôt l'atticisme que la passion et l'excès : en réalité, c'était un Français du XVIII<sup>e</sup> siècle, un véritable enfant de Falconet et de Clodion, une nature de fête et de plaisir, sans aucune trace de mysticisme et de déclamation, un homme qui vivait heureux dans le monde des rythmes et des corps, presque sans idées en dehors de son univers plastique, et c'est ce qui explique qu'on éprouve quelque peine à situer dans son temps cette créature voluptueuse.

C'est dommage qu'il soit trop tard pour constituer à Nîmes ce qui existe à Genève, c'est-à-dire un musée Pradier, comprenant les esquisses, les maquettes, les variantes de ses ouvrages, ainsi que la foule de statuettes et de bibelots d'étagère où l'artiste se plaisait à fixer en quelques coups de pouce un geste gracieux et imprévu de ses modèles : bref, ses notes de travail, ce qui compose son atelier, comme nous avons à Angers celui de David d'Angers, et celui d'Ingres à Montauban. Serait-ce pourtant impossible, à défaut des plâtres originaux, de se procurer une collection de reproductions en bronze, auxquelles on joindrait les moulages des principales œuvres de l'auteur conservées dans le Midi ? Il n'y a pas tant de sculpture à Nîmes, pour qu'on y néglige un Pradier.

On a dit de Pradier : « Il part tous les matins pour Athènes et s'arrête le soir rue Bréda » : où voulait-on qu'il s'arrêtât pour trouver ce dont il avait affaire, de jolies filles pas trop farouches et peu avares de leur beauté ? Est-ce à nous de lui tenir rigueur d'une conduite un peu étourdie, et d'une jeunesse obstinée qu'il garda jusqu'au bord du tombeau ?

Peu importe à la postérité le cas qu'il fit de sa dignité, et l'éternel besoin d'argent qui, mêlé à sa vanité, ne laissa pas de lui faire du tort. Il n'est pas le premier qui ait été un peu panier percé. Il vécut jusqu'à soixante ans et n'eut jamais l'âge de raison. Il fut vieux avant d'être sage. Mais attend-on de lui des leçons de sagesse? Il mourut d'un baiser, à Bougival, pendant une partie de campagne, dans la saison des fleurs : ce qui fit dire à un homme d'un peu trop d'esprit qu'il avait respiré la mort dans une rose. C'est la fin qu'il aurait choisie, et que lui eût enviée plus d'un disciple d'Epicure. Il fut heureux. Les femmes furent sa mort et sa vie.

La *Poésie légère* de Nîmes est, avec la charmante *Nyssia* de Montpellier, un des plus caractéristiques et des plus accomplis de ses ouvrages. Aimable ivresse! Nous avons peine à nous souvenir que les rangs, au temps de Pradier, n'étaient pas les mêmes qu'aujourd'hui, et qu'en dépit d'Hugo et de Vigny, le grand poète français, durant la Restauration et la monarchie de Juillet, fut le bonhomme Béranger : nous ne savons plus assez ce que fut la Chanson dans une France qui chantait.

Nous ne savons plus ce qu'était la gloire d'un poète, qui se fredonnait sur toutes les bouches, qui mettait ses refrains à l'établi de l'artisan et aux dîners de la bourgeoisie, et voltigeait comme une abeille sur les lèvres des hommes. Pour comprendre ce rôle de la Muse légère, il faut rejeter beaucoup de notions compliquées que nous nous sommes faites depuis peu de la poésie, comme la figure inventée par Pradier rejette derrière elle ses voiles et s'élançe, hardie, vêtue seulement de lumière, de grâce et de musique, vive et nue comme un cri de joie.

Elle jaillit de sa robe et danse, ou plutôt elle saute en scène, d'un mouvement rapide, toute allégresse et tout élan, de la pointe de l'orteil à l'extrémité du bras levé et suspendu, qui vient de toucher des doigts la lyre; l'étoffe

glisse de son épaule et renonce à suivre les bonds de la jeune fille. Ainsi la chanson nue se dégage de l'accord, et dans la mémoire se retrace seule, libérée de l'accompagnement.

Pradier est le dernier des maîtres qui ait entendu le langage expressif de la draperie. Rodin n'a jamais su draper. Mais aucun sculpteur avant Pradier n'avait encore osé la représentation d'un mouvement si vif : la *Diane* de Houdon n'est qu'une flèche, elle est le trait qui va partir. La Muse de Pradier fait irruption : le manteau qui tombe lui sert à la fois de cadre et de point d'appui ; c'est le fond de décor d'où sort la belle créature, une sorte de rideau inerte qui livre passage au coup de vent, et dont les plis et les volutes orchestrent les pas de la bacchante : ainsi on mesure la puissance d'un souffle à l'agitation des feuilles, la course d'une barque à son sillage.

Le corps est ravissant. C'est à peu de chose près la pose de la joueuse de flûte du fameux vase Borghèse, cette cambrure, cette tête rejetée en arrière, ce bonheur qui vole sans ailes et ne pose à terre que du bout d'un pied. Seulement la figure, au lieu d'une silhouette, s'offre de face et développe ces riches arcs, ce luxe de courbes et de contre-courbes, de rythmes et de contrastes qui enchantent les vrais amoureux de la beauté : c'est le secret, bien connu du Titien de l'*Amour profane*, qui oppose un flanc replié à l'arabesque enveloppante et continue d'un flanc convexe, comme le double croissant de la lune naissante, ou comme les branches d'un éventail, réunies d'un côté par l'œillère du talon, se déploient en demi-cercle d'un coup sec.

Admirable figure ! Que de fois j'ai entendu Rodin m'expliquer ce qu'il appelait le plan grec, et son contraire le plan gothique, Phidias et Michel-Ange (qui était pour lui, techniquement, le prince des gothiques). La Grèce, selon lui, entend la forme humaine, statue ou bas-relief, comme une surface réfléchissante, une masse de clarté ; le

moyen âge et Michel-Ange l'emploient comme une source d'ombre. L'ombre, la vie interne, la méditation, le repliement, voilà le *Pensieroso*. Je connais à Roquebrune, chez M. Gabriel Hanotaux, deux maquettes du grand artiste, faites en manière d'illustration de ce double schéma.

Sur ce pied-là, comme on comprend l'aversion de Pradier pour le géant Florentin! Il ne pouvait le souffrir, déclarait que cet homme avait corrompu la sculpture. La sienne, en effet, se passe d'ombre et repousse le clair-obscur, n'admet que les jeux du demi-jour qui caressent les saillies d'un corps; mais entre toutes ses créations, la Muse de Nîmes, victorieuse, dépouillant les crêpes qui la cachaient, la tête à la renverse, la gorge inondée de lumière, brille tout entière et rit comme un flot de jour et de cristal.

Que de grâces nouvelles dans les balancements et les équilibres de la faunesse, dans la souplesse de ces jeunes reins, dans leur ressort, dans les diagonales conjuguées et contraires des hanches et des épaules, dans ce concert de volumes et de suaves fuseaux qui ne posent un instant d'aplomb que pour se défaire l'instant d'après et se recomposer dans une autre attitude! Quelle sinueuse et svelte ligne, quelle S flexible lie une seconde pour le plaisir des yeux cette gerbe de beautés! Lyrisme enchanteur et sincère! Je ne crois pas que personne eût encore poussé si loin l'expression du charme de l'épiderme, la morbidesse d'un torse, l'élasticité et le côté radieux de la chair féminine; il fallut attendre vingt ans le retour d'une pareille audace, et seule la pénombre d'un musée de province est cause que le chef-d'œuvre de Pradier n'égale pas la gloire de la *Danse de Carpeaux*.

Ce morceau, plus châtié, plus pur que le groupe lascif et célèbre de l'Opéra, est de 1846, comme l'admirable fontaine de Nîmes, et comme le *Virgile* du triste Jalabert. Prédile à l'*Evohé!* aux fêtes et aux pompes du Second Empire,

L'espace manque pour décrire cette mémorable fontaine, la plus noble qu'on eût faite en France depuis celle de la rue de Grenelle : ainsi le charmant artiste, par-dessus le romantisme, donne une main à Bouchardon, l'autre au maître de la *Naissance de Flore*.

J'imagine que la salle Pradier, si on se donnait la peine d'en faire les frais, serait le plus grand attrait du musée de Nîmes, avec celle qu'on ferait des moulages romans de Saint-Castor et de Saint-Gilles. Il n'en coûterait presque que l'effort de s'en occuper. Il serait temps de rendre cette justice à celui qui est, avec Natoire, le plus aimable des enfants de Nîmes, à ce Nîmois libéré qui n'a pas craint de se départir d'un excès de sérieux et de s'abandonner aux caprices de sa légère Muse.

Il est curieux que le chemin de son évasion passe par Genève et Paris : c'est par là qu'il retrouva la grâce et le sourire, ce sourire qui a tant manqué à tous les maîtres de son pays, de Renaud Levieux à Subleyras et de Sigalon à Jalabert. Puisse la folle *Chanson* de Pradier enseigner à ces génies un peu sombres la liberté, la fantaisie, et leur rappeler la prière de l'auteur de la *Gaya Scienza* : « De la duperie du Grand Art, délivre-nous, Seigneur! »

## DIVERS

Là s'arrête ce qu'on peut dire du musée de Nîmes, et l'inventaire sommaire de ce qu'on est heureux d'y trouver, par malheur dans un grand désordre et une confusion pénible. Le reste, hormis quelques toiles de Guigou, de Loubon et de Lavastre, a le défaut commun à la plupart des musées de province : c'est qu'on pourrait le trouver ailleurs. Il n'y a aucune raison que tels tableaux soient ici ou là. Et il y en a beaucoup qu'on voudrait ne pas voir du tout et qui auraient mieux fait de n'être jamais peints.

Je note un curieux *Souvenir de Tahiti* (1853), d'un certain Sébastien Giraud, composition assez touffue dans le goût de Dehodencq ou de l'*Age d'or* de M. Ingres : j'ignorais ce prédécesseur de Loti et de Gauguin dans l'île de Rarahu. Le *Simoun* du Lyonnais A. F. Biard (1835) est un tableau intéressant, dans le genre de Marilhat, avec un effet terne de lividité spectrale, de fournaise éteinte, d'agonie du soleil, d'astre mort.

Parmi les contemporains, une belle tête de Georges Desvallières, qui songeait ce jour-là au petit *Condottière* d'Antonello de Messine, et une vaste toile d'Albert Besnard, *Après une défaite*, — son envoi de Rome, daté de Noël 1872 : une immense machine encore un peu scolaire, une sorte de grand Calvaire dramatique, blafard, de longs défilés de captives, de saintes femmes qui pleurent aux pieds d'un martyr crucifié. Ça et là un détail familier, pittoresque, ou bien une tache tragique qui déchire comme un cri cette grande page monochrome. Quelle différence avec *Détaille* ou Alphonse de Neuville, avec la *Charge de*



*Reischoffen* ou les *Dernières cartouches!* Ce n'est pas encore tout Besnard : mais déjà s'annonce un pouvoir saisissant de transporter les faits dans le domaine poétique, et une vocation de grand décorateur.

Enfin, une dernière salle, due à la libéralité de M. Gaston Bouzanquet, président du Syndicat d'initiative de la ville, offre un choix d'ouvrages récents d'Henri Zo, de Zuloaga, de Raoul du Gardier, jusqu'à un Foujita, daté, je crois, de 1928. Je ne nie pas l'intérêt que présente pour la jeunesse une collection de ce genre, dont on ne trouverait la pareille en province qu'à Grenoble.

Mais le visiteur étranger préférera toujours ce qui tient à l'histoire, au caractère, au génie local. Ce n'est pas ce qui manque à Nîmes, mais ces richesses se trouvent dispersées. Quel musée que celui où l'on réunirait, à côté des débris de la ville romaine, les moulages des restes grandioses du moyen âge, où l'on grouperait par familles les peintres de l'école nîmoise, et où la pensée pourrait s'étendre sur une perspective de près de trois mille ans, depuis les têtes barbares des guerriers de Grézan, jusqu'à la bondissante figure de la *Muse légère* de Pradier!



ARLES



## LA VÉNUS D'ARLES

C'est par elle qu'il faut commencer : elle est la reine d'Arles, reine elle-même jadis, et qui le demeure par la beauté. Là où est la déesse, honorons d'abord la déesse.

Sur la place de l'Hôtel de ville, la plus délicieusement romaine des places de France, où l'aiguille rose de l'obélisque, comme l'index d'un cadran solaire, marque des heures nonchalantes, en face du triomphal portail de Saint-Trophime, le musée d'Arles occupe le vaisseau d'une chapelle gothique, tardivement construite au temps de Louis XIII. Cette chapelle, encombrée d'un excès de trésors, comme une mémoire surchargée, est un des premiers musées du monde.

Au fond de l'abside, au lieu de l'autel, se dresse sur un fond d'ombre, de chaque côté d'un sarcophage, la double apparition de la perplexe et charmante énigme : car il y a deux Vénus d'Arles, qui ne sont toutes les deux que le reflet d'une autre que nous ne connaissons jamais, comme on raconte qu'Hélène s'était retirée en Egypte, tandis que le fils de Priam croyait ravir à Troie l'épouse de Ménélas, de sorte que la Grèce et l'Asie ne livrèrent tant de combats que pour une illusion, n'ayant que l'existence d'un songe. Ainsi, dans l'église Sainte-Anne, la déesse propose son mystère, et nous savons que son image n'est que l'ombre d'une ombre.

On sait que la *Vénus d'Arles* est au Louvre. En 1651, des ouvriers arlésiens, qui travaillaient à sonder un puits dans la maison de M. Brun, située sur l'emplacement du théâtre, trouvèrent une tête de femme, que les connaisseurs esti-

mèrent de la plus rare beauté; les fouilles furent poursuivies : on en retira successivement un torse, puis des jambes, enfin les pieds attachés à leur socle. Les bras échappèrent aux recherches. Les morceaux furent rajustés par un artiste du pays, sans doute le sculpteur Péru, et la ressuscitée, quoique mutilée encore, fut portée à l'Hôtel de ville, où les Consuls l'enfermèrent dans une armoire magnifique, pour la montrer aux curieux.

Il faut se souvenir du prestige qui s'attachait aux « belles antiques », il faut se rappeler quelle gloire Rome en tirait, à quel prix on payait la faveur de s'en procurer des copies, pour comprendre l'émotion que souleva en France la trouvaille des Arlésiens. Le fait est que la nouvelle beauté ainsi rendue à la lumière est une des créations les plus charmantes de l'antiquité. La *Vénus d'Arles* est demeurée sans rivale jusqu'à la découverte de sa sœur de Milo. Bien plus : elle nous faisait la grâce de sortir de la terre française, et de montrer que ce vieux sol, non moins que celui de l'Italie, était favorisé des dieux. Un sourire de la Grèce, comme un rayon parti de l'Olympe, était venu dorer ces rivages et, longtemps captif, renaissait avec l'aurore du siècle de Louis.

Cependant une grave dispute divisait les Arlésiens au sujet de la jeune merveille. Était-ce Diane? Était-ce Vénus? Les doctes hésitaient. Mémoires, dissertations pleuvaient. Beaux esprits d'entrer en campagne, épigrammes de courir, salons de s'émouvoir. Ce fut une petite guerre, comme la mémorable querelle des deux sonnets.

Sur ces entrefaites, il arriva que la ville ayant un procès avec le gouverneur de la province, le coadjuteur Grignan, qui savait son métier de courtisan, insinua aux Consuls qu'ils feraient bien d'offrir la statue litigieuse à Louis XIV, s'ils voulaient s'assurer à jamais ses bonnes grâces. Le Roi en effet combla de cadeaux le messenger qui en apporta la nouvelle et le remercia avec ce goût inimitable qu'il savait mettre dans ses paroles. C'était le moment où il s'occupait

des derniers aménagements de Versailles, dont il avait dessein de faire la plus royale demeure du monde. Aucun présent ne pouvait lui être plus agréable.

La déesse, voiturée par le coche d'eau, et accompagnée du sculpteur arlésien Jean de Dieu, arriva au printemps de 1684. Elle était toujours anonyme. Mais le Roi, pressé de la voir, afin d'en avoir le cœur net, s'en fit faire un petit modèle en cire par Le Brun et par Girardon. J'aime à me figurer Louis XIV jouant avec la figurine, dans le rôle du berger Pâris. Il décida que c'était Vénus. Cet arrêt trancha la controverse. L'amant de Fontanges était bon juge. Personne ne parla plus de Diane, et ne douta de voir à Versailles la déesse de Cythère. Elle reçut du vainqueur des Flandres le prix de la beauté. Ainsi elle gagna son procès, mais les Arlésiens ne furent pas si heureux : ils perdirent à la fois leur cause et leur statue.

Ils ne la revirent jamais. Elle s'apprêtait cependant à paraître, comme Esther devant Assuérus. On a vu qu'elle était sans bras : une ruine eût offensé la vue de la Cour. La piété même commandait que le chef-d'œuvre ne fût point laissé à l'état d'invalides. On croyait honorer la Grèce en réparant l'outrage des ans et des barbares; on eût bien étonné nos pères en leur disant qu'ils ne faisaient que consommer l'injure. La statue fut confiée aux soins de Girardon, l'auteur du *Bain des Nymphes*, l'un des premiers chefs-d'œuvre où se dégage, dès le temps de Louis XIV, l'enjouement de la Régence.

Girardon modifia l'inclinaison de la tête, compléta l'avant-bras gauche, refit le bras droit, qui manquait, et plaça dans les mains les attributs professionnels de la déesse, une pomme et un miroir. Il « reprit » la draperie, polit le torse, en effaça de légères écorchures, les traces du souterrain séjour, et lui rendit le charme et la fraîcheur de la jeunesse : il lava ce beau corps des meurtrissures du tombeau. Ainsi réparée, l'immortelle fut placée, le 16 avril

1685, dans la galerie des Glaces, sur un piédestal, à l'entrée du Salon de la Guerre, où elle faisait pendant à une figure de Bacchus. Elle y demeura plus de cent ans, jusqu'à la chute de l'Ancien régime, et fut enfin transportée au Louvre en 1793, par ordre de la Convention, lors de la création du Muséum.

Mais les Arlésiens ne s'étaient pas résignés à perdre leur Vénus tout entière. Avant de la livrer au Roi, comme un tribut dû au souverain de ce qu'ils avaient de plus précieux, ils voulurent du moins conserver l'image de ce qu'ils perdaient : ainsi des parents gardent le portrait de leur fille mariée à la Cour. Ils firent prendre des moulages de celle qui s'en allait, par Péru, disent les uns, par un habile ouvrier italien, selon les autres<sup>1</sup>. L'un de ces moulages fut placé

1. M. Fernand Benoît, le savant bibliothécaire d'Arles, m'apprend qu'il existait huit exemplaires de ce moulage : deux se trouvaient à l'Hôtel de Ville. Les autres se trouvaient : 1° en Crau, dans la maison de campagne des archevêques, sans doute au château de la Jansonne; 2° à Roquemartine, près d'Eyguiens, chez le conseiller Terrin, l'auteur de *l'Entretien de Musée et de Callisthène*, qui parle de cette épreuve en l'attribuant à un « ouvrier italien »; 3° chez Rémuzat; 4° chez le marquis de Roquemartine, à Arles; 5° au château d'Estoublon, chez le marquis de Robiac, près des Baux.

On conserve au musée Arlaten, dans l'album de Natoire, une sanguine du xvii<sup>e</sup> siècle, malheureusement fort peu précise, qui représente la statue à l'époque de la découverte. La mutilation du moulage placé dans l'escalier de l'hôtel de ville est attestée par l'auteur d'*Une promenade dans Arles en février 1795* (Bull. de la Soc. des Amis du Vieil Arles, 1907, p. 295); en même temps disparut un magnifique sarcophage, provenant de Villeneuve, en Camargue, et qui représentait la *Vénus libitine*; il fut détruit par les vandales en 1794 (reproduit d'après un dessin dans le *Recueil* d'Espérandieu, t. I, n° 227).

C'étaient les deux seuls nus féminins que possédât le petit musée installé en 1784 par les consuls dans le vestibule de l'Hôtel de Ville. Tous deux furent victimes du massacre, et d'une explosion de puritanisme : ils n'étaient désignés à la haine que par leur beauté. Il ne faudrait pas se flatter que ces passions soient éteintes. Le même fanatisme iconoclaste est au fond de la guerre qui se mène depuis trente ans contre les humanités, considérées comme un privilège bourgeois.



dans l'escalier de l'Hôtel de ville, en « pendant » au *Louis XIV* de Jean de Dieu. Arles éplorée et reconnaissante vénérât le couple de la déesse et de son ravisseur.

La statue du Roi fut, bien entendu, brisée pendant la Terreur, avec une foule d'autres vestiges de la tyrannie; sa compagne ne fut pas épargnée davantage. Un sans-culotte, — un « monaidier », comme on appelait les jacobins du pays, — lui saccagea la gorge à coups de baïonnette. Qui eût cru le Français à ce point ennemi des Grâces? Tel est le vieux fonds de rigorisme, le mâle mépris de la volupté que réveillait chez les patriotes le zèle de la République : telle était, plus de deux siècles après la Renaissance, l'impression de péché que provoquait chez l'homme du peuple le spectacle de la chair, jointe au ressentiment contre la licence des grands et à une obscure jalousie contre une culture et des plaisirs dont il était exclu. Il se vengeait sur la beauté du malheur de ne pas la posséder.

Peut-être, dans son ignorance, le furieux prenait-il simplement la déesse pour une de ces favorites royales qu'on lui avait appris à maudire, et la punissait-il des crimes des aristocrates, des torts de la Montespan et de la Pompadour? Il travaillait, le malheureux! au règne de l'Égalité, de la Justice et de la Vertu.

Le dégât fut réparé plus tard, on pansa les blessures béantes; le rebouteur inconnu, bien opposé à l'austère sabreur de 93, avait un goût prononcé pour l'opulence des appâts et pour la beauté turque. Ce que l'un avait retranché avec hostilité, l'autre le remplaça avec une complaisance un peu trop généreuse. Il ne marchandait pas les attraits.

Le plâtre ainsi raccommodé fut transféré de l'Hôtel de ville à l'école de dessin, où il demeura confondu parmi les modèles communs qui servent aux élèves; c'est là que M. Jules Formigé le découvrit en 1911 et fit part de sa trouvaille à Héron de Villefosse, qui s'empressa d'en faire un rapport à ses confrères de l'Institut.

Ce n'est pas le lieu de répéter ce que tout le monde sait du thème plastique représenté par la *Vénus d'Arles*, et de l'événement qu'il constitue dans l'histoire de la beauté. On s'accorde pour reconnaître que le marbre aujourd'hui au Louvre est une copie du 1<sup>er</sup> siècle, exécutée par une main grecque, et qui reproduit un ouvrage célèbre de Praxitèle.

La gloire de ce maître, qui l'ignore? est d'avoir inventé la femme, doublé le champ de la sculpture et plus que doublé ses délices. Il demeure dans l'art le maître de la grâce. Non que la Grèce eût méconnu, dans quelques figures ravissantes, les charmes de la chair féminine. Mais la figure de la divinité, c'est-à-dire la sculpture sous sa forme religieuse, n'eût jamais osé se départir d'une réserve sacerdotale. Dans l'assemblée des dieux, au trésor des Siphniens, à Delphes, Aphrodite n'est pas moins voilée que ses sœurs Héra ou Artémis, et elle observe la même pudeur dans la scène correspondante de la frise du Parthénon. Ces mœurs étaient dignes de la Grèce de Marathon et de Salamine.

C'est seulement un siècle plus tard qu'Alcamène, dans la figure de l'*Aphrodite* de Fréjus, en train d'agrafer son manteau, fit apparaître un coin d'épaule et l'attache d'un sein, et encore cette audace s'explique par la destination de la statue, conçue pour une certaine confrérie de jeunes filles : la déesse passe le vêtement que lui tissaient chaque année ces « enfants de Marie ».

Ce glissement fortuit fut le prélude de libertés nouvelles. Scopas, dit-on, avait sculpté une *Aphrodite* nue. Mais Praxitèle fit en ce sens les deux œuvres les plus populaires, celles dont toute l'antiquité parla comme nous faisons des *Vierges* de Raphaël ou de celles de Murillo. *Et la jeune Vénus, fille de Praxitèle...* L'amant de Phryné se souvint-il du geste irrésistible grâce auquel son amie confondit ses accusateurs et se fit acquitter par les juges de l'Aréopage? Qu'y a-t-il d'elle dans les figures qu'elle inspira au grand sculpteur? Qu'a-t-elle prêté de ses charmes aux déesses enfantées par le

ciseau de celui-ci? Pas plus qu'Apelle ou Polygnote, qui formaient une beauté unique d'un bouquet de beautés choisies dans vingt personnes diverses, je ne crois pas que le statuaire eût encore abaissé son art à la copie d'un seul modèle. Mais la société du jeune maître et de la courtisane, la longue liaison qui les unit, marque pourtant toute cette œuvre d'une note nouvelle. Ils forment le premier de ces couples immortels dont fasse mention l'histoire de l'art, comme celui de l'Urbinate et de la Fornarine. L'auteur pouvait dire de sa *Vénus* ce que le poète de l'*Anthologie* lui fait dire de son *Eros* : « Je la connais, car je l'ai tirée de mon cœur. »

La légende prétend que l'artiste, ayant achevé à la fois deux figures de *Vénus*, l'une drapée et l'autre nue, les gens de Cos choisirent la première, et ceux de Cnide la seconde : celle-ci fut sans doute, avec le *Zeus* d'Olympie et l'*Athéna* du Parthénon, la déesse la plus fameuse de l'antiquité. A en juger par l'exemplaire assez médiocre du Vatican, il paraît toutefois difficile de croire la Cnidiennne contemporaine de l'*Aphrodite* de Cos, en admettant que celle-ci soit le prototype de l'Arlésienne. Les différences sont trop grandes pour permettre de les croire jumelles. L'une a vingt ans de moins que l'autre. C'est ce qui a fait penser que l'aînée (qui est aussi la plus jeune), c'est-à-dire la *Vénus d'Arles*, moins mûre que sa cadette, et seulement à demi dévêtue, serait la copie du premier chef-d'œuvre de Praxitèle, la *Vénus* qu'il fit pour l'*ex-voto* de sa maîtresse à Thespies.

Quoi qu'il en soit, il est assuré qu'il s'agit d'une statue de culte, et que le maître athénien, en humanisant la déesse, n'avait aucune intention de lèse-majesté. Il faut prendre son innovation dans le sens le plus élevé. Jusqu'alors le vêtement, le rythme de la draperie, la richesse de l'étoffe, peinte des plus vives couleurs, s'étaient chargés d'exprimer le rang de l'immortelle : des traits extérieurs disaient

sa qualité divine. Dévoiler la divinité, n'était-ce pas s'obliger à la rendre sensible par des caractères plus intimes? Au lieu de se faire connaître par un signe matériel, elle devait se manifester comme une présence réelle. La beauté elle-même devenait sacrement.

Ce fut assurément un grand jour pour la Grèce, quand elle vit jaillir pour la première fois des robes qui l'enveloppaient la forme de la déesse, et que son corps apparut comme l'objet direct de la contemplation. Ce fut, si l'on ose l'écrire, quelque chose comme une incarnation. Le motif familier, tranquille et quotidien d'une femme à sa toilette, cette fiction charmante qui nous fait assister à ce qui se passe sans témoin, et nous rend les confidents des secrets de la déesse, ce thème si humain ne troublait pas plus le dévot que le chrétien ne se scandalise de voir la sainte Vierge dans des occupations domestiques ou maternelles. L'une ne déroge pas plus que l'autre. En se rapprochant des mortelles, la déesse sanctifie leur vie et divinise la fonction de la femme : le geste qui découvre son corps est un aveu, un don gratuit, un présent d'amour, de touchante et majestueuse humilité.

Si belle que soit à cet égard, dans son dévoilement total, l'*Aphrodite* de Cnide, il faut convenir que l'Arlésienne a des mérites encore plus exquis. L'œuvre primitive a cette grâce qui ne se remplace pas, la jeunesse. La seconde est déjà un peu académique. La nudité complète émeut moins que la demi-nudité. L'instant de génie est celui où la forme divine se libère à moitié de ses voiles, et commence le mouvement que d'autres achèveront dans la suite. Le reste est une affaire d'entraînement, d'automatisme, de surenchère, de virtuosité. Il y a au contraire dans le premier moment un élan, une initiative, qui seule se présente avec le caractère ravissant de la nouveauté : c'est la minute vraiment inspirée, l'heure de la révélation.

La déesse est debout, dévêtue à mi-corps, nue à partir des

hanches, drapée de la ceinture jusqu'aux pieds; son nombreux et souple péplos embrasse ses genoux, s'enroule mollement autour du ventre qu'il dérobe, et retombe sur le bras, d'où il pend le long du corps en plis gracieux et verticaux. Plastiquement, c'est le plus beau thème que l'art ait jamais inventé : une base drapée d'où s'élève un torse de jeune fille, un soubassement massif où repose la forme d'un vase vivant et virginal, le jeu charmant et contrasté d'une gaine de gros plis obliques, avec la tendre chair lisse qui s'en échappe et se balance comme une fleur.

Ce thème praxitélien est celui que reprendra, vingt ou trente ans plus tard, avec plus de splendeur encore, la *Vénus de Milo*. Architecture incomparable! Et sans doute, il y a dans cette nouvelle figure une maîtrise, un accomplissement, une gloire enfin, un triomphe, un repos, une superbe qui met au défi l'univers : l'Arlésienne n'est pas exempte d'un reste de gaucherie. Les plans des hanches ne se terminent pas sans brusquerie et sans sécheresse. Le bourrelet du péplos autour de la ceinture partage un peu rudement la moitié inférieure, drapée, de la moitié supérieure et nue. La construction est peut-être un peu trop apparente : cette épaisse torsade joue trop visiblement le rôle de moulure. Mais cette insistance même sur les traits architectoniques confère à la figure un rythme intelligible, une beauté presque musicale : comme une colonne ionique superpose sa base, son fût, son chapiteau, la statue étage ses trois strophes ou ses triples beautés, son support magnifique, sa tige suave, que la tête aimable et rêveuse couronne avec langueur.

Je craindrais d'entrer dans le détail de cette forme adorable; l'analyse menacerait de nous entraîner trop loin. Au premier regard, cette *Vénus* frappe par un caractère de décence, de retenue : rien de plus chaste que le tissu qui dérobe le bas du corps, ne laisse apercevoir sous l'étoffe que la légère saillie d'un genou, jette du vague sur le reste,

fait tout deviner pourtant par le jeu des pieds délicats.

Ces pieds, animés d'une vie douce, impriment à tout le corps une oscillation insensible : ce n'est pas le hanchement royal, l'attitude victorieuse et un peu *Virago*, ce renflement de volute qui oppose entre eux les contours de la *Vénus de Milo*, par une cambrure des reins, que Rodin comparait à un mouvement d'accordéon ; la figure, si je puis dire, n'offre pas le même roulis : l'effet est moins marqué, les inflexions plus légères, mais elles y existent en puissance, avec une grâce imperceptible, comme celle d'un sourire naissant, d'une fleur prête à s'ouvrir, qui nous fait par comparaison trouver chez la *Vénus de Milo* un peu d'ostentation. Tout y est, mais tout y est secret, mesure, demi-mot, moins adulte qu'adolescent. Les molleses que l'auteur se permet dans ses figures d'éphèbes, l'*Apollon au lézard* ou le *Satyre* de Dresde, il se les interdit encore pour la jeune fille.

Le galbe du corps, le tendre évaselement des hanches, le double mouvement contraire du bassin et des épaules, le faible déplacement d'aplomb qui en résulte, incurvant le sillon du ventre, la beauté des plans, la douceur des passages qui les relient les uns aux autres, la pureté d'une chair comparable à la moelle du sureau, le goût, le raffinement, les proportions exquisés, tout prête à ce morceau un charme d'incantation : la lumière sur cette figure descend comme une enveloppe divine, plus pudique qu'aucun vêtement, une atmosphère particulière qui ajoute au modelé la caresse du *sfumato* des peintres, tandis que la draperie, plus bas, prolonge l'émotion en ondes pleines d'abandon et, se mariant aux lignes du torse, prête à toute la silhouette une puissance nostalgique.

Lorsqu'on découvrit le moulage d'Arles, il n'y eut qu'un cri dans la presse pour critiquer l'œuvre de Girardon. Le plâtre accusateur fut apporté au Louvre et confronté avec

le marbre, « arrangé » au goût de Versailles. Sans doute, le plus sûr, en fait de restaurations, est de s'abstenir autant qu'on le peut. C'est le seul moyen de ne pas se tromper. Le xvii<sup>e</sup> siècle n'avait pas là-dessus nos scrupules. Sa façon d'être consciencieux n'était pas la même que la nôtre.

Il est certain que Girardon (ou le savant qui le conseilla) a eu tort dans une grande partie de sa restitution. Vénus n'a que faire à la fois d'une pomme et d'un miroir; le miroir suffit. Le mouvement du bras restauré est entendu tout de travers. Ce bras devait être plus élevé, la main rapprochée de la tête : c'est un geste bouclé, en couronne à demi fermée, qui termine la figure, au lieu de ce geste en extension, indécis et insignifiant, qui ne dit rien et ne s'explique pas. La *Vénus d'Ostie*, au Musée Britannique, nous enseigne le vrai motif : c'est une femme qui met la dernière main à sa coiffure; elle garde les épaules découvertes, de peur de défraîchir son vêtement; elle vient d'onduler ses cheveux et de nouer la bandelette qui les attache sur la nuque et, du bout des doigts, à petits coups, aère et desserre légèrement ses boucles, afin de leur donner l'air un peu négligé.

Aujourd'hui, le glorieux moulage retrouvé par M. Formigé a repris sa place au musée d'Arles, à côté d'un plâtre de la statue du Louvre. Elles planent côte à côte, fraternelles et diverses, dans le chœur de l'église Sainte-Anne. Combien d'heures j'y ai passées à contempler les deux *Vénus*, la Parisienne et l'Arlésienne, à surprendre leurs moindres différences, essayant de me rendre raison de leurs natures et de leur humeur! Par moments, je croyais voir deux œuvres entièrement distinctes, comme deux individus étrangers l'un à l'autre : tout différait, le port, la masse, l'attitude, la façon d'incliner la tête. A d'autres moments, ces désaccords paraissaient s'évanouir, et je ne voyais plus que deux attitudes successives de la même personne.

On a dit que Girardon avait amaigri la figure, lui avait aminci la taille, amenuisé la gorge, diminué le volume des

seins, ce qui serait bien surprenant, attendu que le xvii<sup>e</sup> siècle, d'après tout ce qu'on sait de ses préférences, ne détestait pas les beautés grasses, et que Girardon lui-même, si l'on en juge par ses ouvrages, avait le goût évident des fossettes et du potelé.

On s'en rapporte là-dessus au plâtre « original », mais cet original lui-même est restauré : ses charmes, un fanatique les avait massacrés, et un chirurgien maladroit prit sur lui de les remplacer. Il n'y alla pas, comme on dit, de main morte. Il s'ensuit que nous incriminons le goût de Girardon sur un point où justement l'élément de comparaison fait défaut : à cet endroit le moulage d'Arles ne montre qu'un ornement postiche. L'auteur de *Callisthène*, le conseiller Terrin, qui écrivait à Arles au moment de la découverte, parle au contraire expressément des seins étroits de la déesse.

On a l'impression, quand on compare les deux figures, que celle du Louvre est plus grêle, qu'elle a légèrement perdu de ses épaisseurs ; peut-être est-ce l'effet de la prévention, peut-être le résultat réel du polissage. Seuls un compas, des mesures exactes, nous apprendraient la vérité. Les arêtes de la draperie ont été rafraîchies, et y ont perdu quelque douceur.

Quant à la tête, sa position, et par suite son éclairage, par conséquent son importance, son rôle, sa signification entière est ce qui diffère le plus de l'une à l'autre des deux sœurs. Le moulage d'Arles la porte inclinée à gauche vers l'épaule, dans le plan général du torse : elle suit le mouvement rêveur du corps. Girardon l'incline en avant, penchée vers le miroir, ne gardant que ce soupçon de mouvement de côté d'une jeune fille qui se mire et passe lentement en revue son visage. Ce geste plonge la face dans l'ombre, et modifie tout l'équilibre, par le poids, la « valeur » différente de la tête : le faite, modifié, change tout l'aspect de l'ensemble.

Puissance d'une ligne ! L'altération d'une seule note, une



variante d'un quart de ton, le déplacement d'une tonique, parfois métamorphose une ligne mélodique, en fait une nouvelle créature musicale. Magie de la forme! Un signe de tête, un *nutus*, une façon de porter le front, d'éclairer les yeux et la bouche, et voilà une personne nouvelle. Serait-il vrai de dire que la forme et l'être se confondent, que tout, dans la nature et l'art, réside dans la nuance, la variation la plus légère? Du reste, il n'y a aucune raison d'en croire ici le moulage d'Arles, plutôt que l'exemplaire du Louvre; dès le début, la tête a été rapportée, et rien ne prouve que Girardon n'ait pas bien fait de la tourner un peu différemment. Girardon est un homme de goût et un très grand artiste. Le sentiment de l'antique, qui l'eut jamais plus délicat que les gens de ce temps-là?

Pour la vraie Aphrodite, Girardon a-t-il touché juste? Entre les deux attitudes que nous offrent les têtes de la double *Vénus*, n'y a-t-il pas place pour une variété infinie de nuances, dont une seule serait authentique, et aurait été choisie entre mille par l'auteur? Dans quelle mesure cette nuance, essentielle et infinitésimale, a-t-elle été saisie par le copiste auquel nous devons, avant qu'il fût brisé, l'exemplaire du Louvre? Quel était le chef-d'œuvre lui-même? C'est le secret de Praxitèle.

En 1661, dix ans après la découverte de la merveille d'Arles, Jean Racine, âgé de vingt-deux ans, se trouvait à Uzès, chez son oncle Antoine Sconin, vicaire-général du chapitre de l'archevêché. C'est de là qu'il écrit à son cousin, l'abbé Le Vasseur, et à son ami La Fontaine, ces lettres délicieuses, où il est tant question des belles Provençales, dont les yeux « feraient honte aux Menneville et aux Fouilloux » et dont les passions tragiques troublent le jeune poète et l'apprenti théologien. Racine ne manqua pas de visiter les antiquités de Nîmes. Alla-t-il rendre hommage à la nouvelle *Vénus* que MM. les Consuls d'Arles tenaient comme une

relique dans une belle armoire? Ses lettres ne nous l'apprennent pas. Mais, dans Arles, comment ne pas songer à la jeunesse de Racine?

Un jour, au pied des deux *Vénus*, mon savant ami, M. Albert Thibaudet me développa sa vue ingénieuse des deux types de femmes raciniens : Hermione et Bérénice, la Duparc et la Champmeslé, c'est-à-dire la passion sèche qui tue, mais sans gémir, parce que les larmes ne lui vont pas, et celle qu'au contraire les larmes embellissent. *J'aimais jusqu'à ces pleurs que je faisais couler*. Rien de plus juste; mais ces deux types ne sont pas successifs, ils sont ensemble dès *Andromaque*; il y a toujours, chez Racine, ces deux tempéraments, l'amour tendre et l'amour cruel, la victime et la criminelle, *Andromaque* et *Hermione*, *Junie* et *Agrippine*, *Iphigénie* et *Eriphile*. La *Vénus* d'Arles, comme celle du poète, se dédouble. La fille aînée de *Praxitèle* s'avance pour précéder le cortège des héroïnes de Racine.

Entre les deux *Vénus*, qui sont deux fois la même, sans être tout à fait la même, qui osera décider et prendre parti pour l'une ou l'autre? Entre les deux colonnes qui se dressent dans le théâtre d'Arles, comme deux caryatides, élevant sur leur front le même morceau d'entablement, comment préférer celle de droite plutôt que celle de gauche? Je suspends à leurs chapiteaux, comme la plus aimable guirlande, la phrase d'une lettre de Poussin à son ami Chantelou, sur les filles de Nîmes et les colonnes de la Maison Carrée, qui délectent également les yeux, « attendu que celles-ci, dit-il, ne sont que d'anciennes copies de celles-là ».

Colonnes jumelles et *Vénus*-sœurs forment désormais ensemble des couples inséparables, également enchanteresses, mais qui reçoivent leur beauté d'ailleurs, d'un modèle disparu, né bien loin d'ici, sous le climat de la Grèce, et qui n'existe plus aujourd'hui pour nous qu'au sein du monde de Platon, d'où il était descendu, dans la sphère de l'inaccessible et dans le ciel des Idées.

## SARCOPHAGES

Je ne décris pas tout, je ne fais pas un inventaire : le lecteur me pardonnera de ne pas m'arrêter devant tant d'autres belles choses entassées dans le musée d'Arles et qui s'y nuisent un peu, il faut le dire, par une promiscuité gênante, à laquelle on s'occupe enfin de remédier. Pour le moment, tout est pêle-mêle.

Je me borne à citer, au hasard de la mémoire, une admirable tête de femme, peut-être une *Livie*, peut-être une *Vénus*; la tête et le torse magnifiques d'un colosse d'Auguste, très mal ajustés aux restes d'une statue assise, de proportions toutes différentes; une *Victoire* mutilée rappelant presque l'élan de celle de Pæonios au musée d'Olympie; enfin de divines danseuses, miracles de rapidité, agitant leurs pieds purs dans un tourbillon de crêpes, et qui déjà respirent l'allégresse, la qualité de grâce et de vivacité qui renaîtront quinze siècles plus tard sous le ciseau de Jean Goujon, aux fluides *Nymphes* des Innocents.

Deux ou trois têtes d'enfants charmantes, dont l'une garde dans les cheveux des traces de dorure, m'ont longtemps intrigué, comme des « faux » de la Renaissance : elles ne seraient pas autres si elles étaient de Donatello : mais on assure qu'elles furent trouvées dans les ruines de Saint-Césaire. L'enfance ne change pas, et le talent d'une race est peut-être fixé pour toujours.

La grande richesse d'Arles, c'est sa collection de sarcophages. Elle est encore unique au monde, après les gaspillages, les ventes, les spoliations, les prélèvements absurdes qu'on en a faits au profit du Louvre ou au gré des convoi-

tises particulières : voilà quatre cents ans que ce trésor est au pillage. Charles IX après sa visite enleva trente de ces tombeaux à la fois; le bateau et son chargement coulèrent à la passe du Pont-Saint-Esprit, où gît toujours l'épave échouée dans les sables du fleuve. Le fonds était pourtant si riche que le reste constitue encore un ensemble sans rival, hormis le musée du Latran et celui de Constantinople.

Pendant des siècles en effet, Arles a été le grand cimetière de l'Occident. Dans son île, entre deux bras du Rhône, que remontaient les plus gros navires, et qu'une courte distance séparait de la mer, auprès de sa lagune étendue jusqu'à la colline de Mouleyres, et qui formait le plus vaste et le plus sûr des ports, elle fut longtemps, avec Narbonne, le grand entrepôt du commerce, la porte triomphale de la Méditerranée. A dater de l'occupation romaine, cette île privilégiée, ce joyau de l'Empire devint la nécropole des Gaules; elle joua le rôle d'Ile des morts, qu'avait tenu dans le monde celtique la péninsule armoricaine.

Il n'était pas difficile de faire venir d'Ostie les beaux sarcophages sculptés, aux faces animées de scènes vivantes, sans lesquels les Romains, depuis le temps des vieux Etrusques, ne concevaient point le repos éternel et l'existence des défunts. Bientôt de nouveaux ateliers se créèrent dans Arles même. Mais le transport de ces monuments par chariots le long des voies romaines jusqu'aux extrémités de l'Empire, où résidait le fonctionnaire dans un lointain exil, était coûteux, peu sûr. Il était plus aisé à la légère dépouille de faire elle-même le voyage.

Placé dans son cercueil qu'on déposait sur un radeau, le passager funèbre, de la Seine à la Saône, de rivière en rivière, au fil de l'eau, apportant dans sa main l'obole de Charon et le prix de sa sépulture, gagnait le fleuve impérial qui devait l'amener au rendez-vous des ombres. Un peuple de bateliers, au faubourg de Trinquetaille, attendaient au passage les embarcations funéraires et les hap-

paient avec leurs crocs. Officiers ou soldats morts en terre étrangère au service de Rome, sous les ciels brumeux de la Bretagne ou de la Germanie, éprouvaient une douceur à dormir ensemble leur dernier sommeil, bercés par la vague italienne, au bord du cercle enchanté de la mer qui baigne Naples et Syracuse, sous un soleil plus tiède qui lui rappelait la patrie. Ainsi Arles demeura longtemps une colonie funèbre, la capitale des morts, et le Rhône une voie sacrée, un Styx étincelant, un fleuve de la vie qu'on remontait à force de rameurs pour le labeur et la conquête et qui, à la descente, ne ramenait que des ombres.

Cette étrange population, assemblée pendant quatre ou cinq siècles, sur l'ancienne route qui relie Arles à Aix et à Fréjus, avait fini par former un faubourg, une ville aussi grande que la ville elle-même. C'était la cité des sépulcres, le royaume des tombes, les Champs-Élysées de la Gaule, l'une des plus célèbres campagnes funéraires du monde, les Alysamps.

Ce grand désert funèbre, auprès de sa ville expirante, où il semblait y avoir plus de morts que de vivants, frappa les imaginations. Toujours une puissante rêverie s'éleva des tombeaux. La Muse du moyen âge vint s'asseoir dans ce cimetière. Pour s'expliquer ce vaste ossuaire, on pensait à une grande bataille, aux guerres, aux héros d'autrefois. Une des Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange porte le nom d'*Alyscans*. Dante avait entendu des nouvelles de cette terre mystérieuse; il en parle dans son poème :

*Siccome ad Arli, ove il Rodano stagna...  
Fanno i sepolcri tutto il loco varo*<sup>1</sup>.

L'Arioste, dans son *Roland*, s'étonne de ces alignements d'auges de pierre, entassées parfois sur cinq étages: il pense

1. Comme aux environs d'Arles, près des étangs du Rhône, la foule des sépulcres bossèle le paysage. *Inf.*, IX, 112-5.

à un combat des preux de Charlemagne, tombés en repoussant l'Infidèle <sup>1</sup>. Ce paysage fut une des poésies du monde.

Aujourd'hui, mutilés, rognés, expropriés, réduits à une promenade rectiligne de cinq cents mètres, que coupent les hangars du chemin de fer du P.-L.-M., les Alyscamps ne sont plus que le fantôme d'eux-mêmes, un mail provincial et désert, bordé de cuves vermoulues, où se recueille l'eau des pluies et où pourrit la feuille morte, un souvenir de *Campo Santo*, abandonné des morts, qu'insulte le cri furieux des rapides de Marseille et cette vie qui ne s'arrête jamais. Et cependant cette solitude, plantée de maigres acacias, que double en arrière une haie de pâles peupliers, demeure une élégie que ne font pas oublier les tombeaux de la Voie Appienne, ni ceux de la route de Pompéi dont la pente descend parmi les champs de vignes et d'orangers jusqu'à la Villa des Mystères; on conçoit que Chateaubriand n'ait pas rencontré dans ses courses de site où il ait été « plus tenté de mourir ».

Ce qu'il reste des Alyscamps, après des siècles d'incurie et de déprédations, a trouvé enfin un asile au musée lapidaire. Cette série de monuments funèbres, qui s'étend du I<sup>er</sup> au VII<sup>e</sup> siècle de notre ère, et commence aux temps des Césars pour finir aux temps carolingiens, a été trop souvent étudiée pour la décrire une fois de plus. L'histoire de l'art jusqu'à nos jours pourrait s'écrire par les tombeaux. L'absence d'art funéraire est un des signes les plus funestes de l'avilissement du monde et de l'abaissement du prix de la vie dans nos civilisations industrielles et collectives.

Les plus anciens tombeaux d'Arles sont naturellement païens. Ils se reconnaissent à ceci, qu'une seule grande scène occupe, à la manière d'une frise, toute la largeur du sarcophage. C'est seulement un peu plus tard, vers le début du III<sup>e</sup> siècle, qu'apparaissent ces divisions, ces encadre-

1. *Orl. fur.*, xxxix, str. 72.

ments d'architecture, ces niches, ces colonnettes, ces frontons qui séparent les sujets et prêtent au bas-relief un rythme, qui se perpétuera dans la miniature jusqu'à l'avènement de l'école de Cluny.

Plusieurs de ces morceaux antiques sont très beaux. Tout le monde connaît la scène charmante de l'*Olivade*, où une bande d'Amours sont occupés à faire la cueillette. Le plus célèbre de ces monuments est le sarcophage d'*Hippolyte*, exhumé en Camargue, il y a une quarantaine d'années, par des terrassiers qui travaillaient au chemin de fer des Saintes-Maries. Cette légende, fréquente sur les tombeaux des jeunes gens, se retrouve sur des sarcophages d'Agrigente et de Spalato. On s'étonne que la tragique histoire de Phèdre et du malheureux fils de Thésée ait paru un exemple pour la jeunesse; mais l'antiquité y voyait un sens ésotérique. Déjà le héros d'Euripide est un personnage de « Mystère ». La légende ajoutait que Diane avait ressuscité le martyr de la virginité, et en avait fait un dieu sous le nom de Virbius.

Ne croyons pas le paganisme moins tourné que le moyen âge vers le sens caché des choses. La plupart des scènes profanes qu'on voit sur les tombeaux, et que nous prenons pour l'expression d'un pur épicurisme, n'y figurent qu'à cause d'un secret qui nous échappe. Le magnifique bas-relief de *Léda*, qu'on admire sur un tombeau d'Arles, n'est sans doute pas moins allégorique que celui d'*Hippolyte*. Même dans la tombe exquise de Julia Tyrannia, cette jeune morte de vingt ans, qui ne voulut sur sa pierre que des trophées de musique, gardons-nous de méconnaître une âme pieuse : dans ce concert je sens un soupir, une spiritualité.

La partie la plus précieuse de la collection, ce sont toutefois les tombes chrétiennes. Le musée chrétien d'Arles ne le cède qu'à celui du Latran. Il est encore, faute d'espace, extrêmement incommode; les pierres s'y chevauchent, s'y bousculent. C'est moins un musée qu'une cohue. Mais à

l'heure où j'écris, tout est en train de se réorganiser. Dans cette ville si riche, qui compte encore une bonne douzaine d'églises désaffectées, servant d'entrepôts de bois ou de chais pour le commerce des vins et des alcools, c'eût été grand hasard s'il ne s'en était rencontré une encore disponible. Dans le quadrilatère compris entre la place Saint-Trophime <sup>1</sup> et celle du Forum, où se trouvent l'église Sainte-Anne et le splendide hôtel de Laval, qui est le *Musée Arlaten*, on voit encore, dans la rue Balze, l'ancienne chapelle des Jésuites.

C'est un délicieux monument du xvii<sup>e</sup> siècle, dans le style classique du P. Martellange, avec une voûte en bois à pendentifs de stuc, imitant les caprices du gothique fleuri du temps de la Renaissance; un grand retable à l'espagnole exalte des statues théâtrales de saint Ignace de Loyola et de saint François-Xavier. Un rang de chapelles en forme de niches scande la nef du côté gauche; le mur de droite n'est qu'une claire-voie, à trois étages de fenêtres, inondant l'espace d'un flot de jour, détaillant les moulures, les rinceaux, les sculptures. L'effet est d'une gaieté et d'une vie extraordinaires. C'est là que M. Fernand Benoît a décidé d'installer le musée chrétien. On ne laisserait à Sainte-Anne que les antiquités grecques et romaines. Comme ces différents édifices sont construits sur les ruines de l'ancienne basilique (dont un bel exèdre a été dégagé dans le sol de la cour du *musée Arlaten*), on espère découvrir un couloir, un portique qui permettrait de circuler d'un monument à l'autre : à ma dernière visite, au mois d'avril de cette année, j'ai trouvé les travaux fort avancés. Une fois achevés, on obtiendra un système vraiment unique de trois musées, se complétant, se tenant l'un l'autre, dans un de ces décors

1. Je n'ignore pas qu'elle s'appelle Place de la République, ce qui ne la distingue pas de quinze ou vingt mille autres. Quand les municipalités comprendront-elles que les noms des rues et des places ne doivent pas se confondre avec des manifestes électoraux et des professions de foi politique ?



où s'amalgament tous les siècles, où un mur enterré rappelle les Césars, tandis que par là-dessus se juchent au petit bonheur un palais du roi René, une paroisse d'Oratoriens et une chapelle de Jésuites.

L'iconographie des tombeaux chrétiens, plus encore que celle des tombes païennes, est exclusivement mystique. Elle est toute fondée sur la belle liturgie des morts. On a été longtemps embarrassé devant ces petites scènes disparates, *Jonas*, *Daniel*, *Suzanne*, *Lazare*, qui s'y suivent sans lien comme les feuillets d'un livre décousu. Ces images sont des hiéroglyphes. On a reconnu qu'elles étaient la traduction de la belle oraison de saint Cyprien : « Père, délivre cette âme, comme tu as délivré Jonas du monstre marin, les jeunes Hébreux de la fournaise, Daniel de la fosse aux lions, Suzanne des mains des vieillards... » Et la prière continue en s'adressant à Jésus-Christ : « Toi qui as ouvert les yeux de l'aveugle, les oreilles du sourd, guéri le paralytique, ressuscité Lazare... »

De ces tombes s'élève un murmure de confiance et de supplication. Le défunt y repose dans un suaire d'allégories. Ce ne sont pas des larmes, ce ne sont pas des plaintes, ni aucun des regrets auxquels se laisse aller la nature près du lit d'un agonisant. Ni douleur, ni séparation. Le mort n'entre pas dans le néant. Il traverse l'épreuve suprême et se délivre du poids de la chair, comme la vérité se fait jour à travers un voile de figures. Le *Passage de la mer Rouge* signifie à la fois qu'il échappe aux embûches de la vie, et le triomphe de l'élu, lorsqu'il aborde à l'autre rive. Rien ici n'exhale un langage mortel. Ces tombes ne parlent que de salut et de résurrection. Elles sont éclairées en dedans, comme des lampes d'albâtre, des lueurs de l'aurore éternelle.

Pour les auteurs de manuels classiques, il est certain que l'art chrétien, si supérieur du point de vue moral, représente, à l'égard du goût, une grave décadence. Si l'on tient

que la Beauté a dit son dernier mot dans les sculptures du Parthénon, alors sans doute on a raison et, ce sommet quitté, il ne reste qu'à fermer les yeux; tout le reste paraît un jeu d'enfants barbares.

Mais une vue si absolue ne se soutient pas plus d'un moment. C'est oublier que l'art chrétien est pour une grande part l'œuvre des Grecs, que l'Évangile est un livre grec, et que les grands types religieux du Christ et de la Vierge ne sont pas des créations moins helléniques que ceux d'Apollon et de Déméter. Jusqu'au bout le génie de cette race d'artistes demeura pareil à lui-même. L'humanité lui doit la figure de ce qu'elle adore. Il était réservé à la Grèce de rendre sensible aux mortels le visage du divin.

Pas de spectacle plus passionnant que de suivre, au musée d'Arles, les phases de cet art, les étapes du gréco-romain au byzantin. Sans doute, la plupart des sarcophages d'Arles ne s'élèvent pas au-dessus de l'art industriel; le travail y sent moins l'artiste que l'artisan. L'intérêt de ces documents n'en est que plus vif pour l'étude d'un phénomène si général. L'art antique avait pour objet la représentation de la vie; l'art byzantin cesse d'imiter, il stylise.

Les formes, tout en conservant un certain réalisme, se soucient moins de la ressemblance que de l'expression. L'artiste procède par masses synthétiques, qui ne rappellent que de loin les apparences de la nature, mais dont il accuse en revanche la fonction décorative. Les choses paraissent se durcir, comme il arrive dans la plante, par la dessiccation de certains organes, qui laisse en évidence la structure, le squelette. C'est un état nouveau de la fleur, qui ne mérite pas moins l'attention du naturaliste que les autres moments de la floraison.

C'est un grand art intellectuel, qui ne cherche jamais à décrire, mais à suggérer des idées; il cesse de faire concurrence à la réalité, pour créer un système d'allusions, un monde de symboles. Jamais art n'a poussé si loin la re-

cherche d'une prosodie, d'une certaine musique fondée sur des rapports de nombres et une rigoureuse symétrie : il y a des effets de rythme, par exemple dans le tombeau dit *des Arbres* ou *de l'Orante*, qui supposent des abîmes de science et de réflexion. Ces six scènes de miracles, ce geste du thaumaturge six fois répété, ces lignes puissantes et volontaires, produisent une impression profonde; en même temps, le dais de feuillages, loin d'être une fantaisie gratuite, rappelle l'atmosphère pastorale qui est celle de l'Évangile. Car l'art byzantin est le premier qui ait su faire un usage conscient de la profondeur et du clair-obscur.

Cet art, dont le nom est devenu le synonyme de routine, est au contraire en cours de perpétuelle métamorphose : c'est un creuset où s'opère la fusion des deux grandes traditions du monde, le mélange de l'hellénisme et des éléments venus de la Syrie.

Sans doute, ce n'est plus la divine simplicité de la *Vénus* de Praxitèle. Rien ne détrônera la Grèce dans nos cœurs. Mais dans ces auges de marbre qu'on voit au musée d'Arles, c'est encore la Grèce qui nous apporte les dons de l'Orient. Il est doux de rêver à cette grande aventure, non loin du banc de sable et du rivage de Camargue, où abordèrent les Saintes Maries.

## LE SCULPTEUR JEAN DE DIEU

Si je faisais l'histoire de l'art et non celle des musées, ce n'est pas dans Sainte-Anne, c'est dans le cloître de Saint-Trophime que d'abord je vous aurais conduits. C'est là que nous nous serions arrêtés longuement devant un des chefs-d'œuvre de notre art monumental, le dernier de l'héroïque série de portails historiés, qui part de Moissac et de Beaulieu pour remonter à Chartres, et redescendre le Rhône jusqu'à Arles et à Saint-Gilles.

Mais les beaux cloîtres en France ont disparu depuis deux siècles. Celui de Saint-Trophime est un des derniers qui subsistent. C'est par bonheur un des plus riches et des plus magnifiques. Peu de sculptures égalent en puissance expressive certaines figures adossées aux piles du promenoir du Midi, ou certaines têtes des chapiteaux, devant lesquelles le visiteur passe sans jeter un regard. Il vaut pourtant la peine de les contempler longuement, d'attendre que le soleil aille les chercher dans l'ombre et les en extraire tour à tour, comme un collectionneur tire un bibelot de sa vitrine pour l'épousseter avec soin et se donner le plaisir d'y faire jouer la lumière. Ainsi le grand Rodin aimait à recevoir ses visiteurs la nuit et, une bougie à la main, l'autre main servant de réflecteur, tournait à reculons autour d'une statue que la flamme éclairait d'une lueur frissante, pour en faire admirer les frissons et les riches saillies. Et souvent, dans plus d'une de ces têtes du cloître de Saint-Trophime, j'ai cru reconnaître le génie d'un ancêtre ignoré de ce vieillard sublime.

Cette grande école du XII<sup>e</sup> siècle, cette école toute romaine,

dont Arles paraît avoir été le centre, et qui se rattache directement aux « antiques » d'Orange et de Saint-Rémi, aux sarcophages des Alyscamps, s'est éteinte de bonne heure, sans jeter de germes durables; les auteurs des portails de Saint-Gilles et de Saint-Trophime n'ont pas laissé de successeurs. Arles est fort riche en monuments du temps du roi René; ils ne semblent pas se distinguer par des traits autochtones. Il semble que le Midi se soit épuisé une fois pour toutes dans cette Renaissance sévère du moyen âge, et qu'après ce moment d'éclat il ne lui soit plus resté que des étincelles, comme celles qui subsistent dans les cendres d'un brasier consumé.

Une de ces étincelles prit son vol vers la fin du xvii<sup>e</sup> siècle et égaya la petite ville, déchue au rang de bourgade somnolente, celle qui rappelle le plus certains évêchés des anciens Etats pontificaux, tels que Viterbe ou Rieti. Bernin, quand il passa par Arles en 1661, au retour de Versailles, dut s'y retrouver en pays de connaissance.

Le sculpteur Jean de Dieu n'était alors qu'un garçon d'une quinzaine d'années. C'était un élève de Péru, le joli maître d'Avignon, et ils forment à eux deux la petite monnaie de Puget. De Dieu passa deux ans à Rome et en revint fort habile.

Mais il y avait alors peu d'emploi pour un sculpteur dans le midi du royaume. Le jeune homme se fit enrôler dans l'équipe de Versailles, et eut sa part dans les travaux de la place Vendôme et de l'église des Invalides. C'était un *factotum*, ce qu'on appelle une « utilité », dans la vaste entreprise de Le Brun et de Mansart et dans la machine de gloire montée par ces grands hommes en l'honneur de Louis XIV. C'est lui qui fut chargé d'escorter à Versailles la *Vénus* offerte au Roi par les Consuls de sa ville natale, et d'accueillir au Havre la statue équestre du monarque, envoyée de Rome par Bernin, celle-là même qui se morfond sous le nom de *Marcus Curtius* au bout de la Pièce d'eau des Suisses,

à deux pas du chemin de fer de Rennes et de Quimper.

Il n'y a plus dans Arles que peu d'ouvrages de Jean de Dieu, si ce n'est, à la cathédrale, le mausolée baroque de l'archevêque Gaspard du Laurens, où un brillant chérubin soulève la pierre du tombeau, tandis que la Charité, tendre et simple nourrice, tout en allaitant ses marmots, pleure aux pieds du prélat défunt; il a sculpté aussi les lions « bons enfants » qui supportent l'obélisque, et il y a quelque part dans la cour de l'archevêché les restes d'un *saint Christophe* amputé et décapité. Peut-être le musée chrétien pourra-t-il recueillir ce triste débris.

Mais il existe du maître arlésien, à l'autre bout de la France, une œuvre délicieuse, et c'est à cause d'elle que je n'ai pu me tenir de dire un mot de lui : c'est la *Femme adultère* qui se trouve dans la *Vie du Christ*, au pourtour du chœur de la cathédrale de Chartres. Cette *Vie du Christ*, commencée au début du règne de François I<sup>er</sup>, ne s'acheva qu'au début du règne de Louis XV. Entreprise dans l'esprit du gothique finissant, elle ne fut terminée que pendant la Régence. Et l'on dit la France impatiente!

Tout ce long ouvrage est conduit dans le sentiment populaire et aimable des « Mystères ». Le *Christ* de Jean de Dieu est peut-être un peu douceâtre, un peu abbé de cour, mais la pécheresse est toute charmante. Comme elle pleure bien, cette petite La Vallière, écroulée et défaite dans ses dentelles et dans ses larmes, le corsage béant, comme un petit paquet piétiné de plaisirs, de grâces et de sanglots!

Je ne sais d'où vient à Huysmans, dans son livre de *la Cathédrale*, cette grande colère contre la « niaiserie et la rengaine (ce sont ses mots) des Jean de Dieu, des Tuby, des Legros, des Mazières », et « cette froide et païenne sculpture des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles ». Païenne! Cet homme inculte, que savait-il du paganisme? Que savait-il du christianisme? Étrange catholique! Il entre en fureur au nom de Rome. Ce Batave a beau se convertir, il demeure un anti-latin.

Que peut comprendre ce barbare à ce qui nous ravit, à ces souples échanges, à ce jeu de reflets dont sont faits le ciel de France et l'harmonie française : le portail de Chartres inspirant celui de Saint-Trophime, et Arles renvoyant à Chartres le gracieux sourire berninesque de Jean de Dieu?

## LE BONHOMME RASPAL ET LE GRAND RÉATTU

Au bord du Rhône, non loin des ruines romaines du palais de la Trouille, où se tint un concile des Gaules, dans un quartier de vieilles ruelles, qui alignent dans un ordre pittoresque leurs bicoques de village arabe, le musée de peinture d'Arles partage avec le Mont-de-piété un palais du XIV<sup>e</sup> siècle, à mine militaire, et qui s'appelle encore le Prieuré de Malte. Cette bastille un peu délabrée présente du côté du fleuve sa façade concave, pareille à la *capa* sur laquelle l'*espada* laisse charger le taureau, et s'offre le spectacle magnifique du coude que trace en amont la masse des eaux violentes qui glissent à ses pieds.

Elle commandait les prieurés de Saint-Gilles et de Trinquetaille, ainsi que toutes les commanderies de Camargue, qui étaient fort nombreuses. La révolution mit le Grand Prieur à la porte et la maison en vente; le noble logis fut acquis pour treize mille livres en assignats par le portefaix Cabissole, lequel le revendit à son tour, en louis d'or, en 1822, à un peintre arlésien appelé Réattu. Celui-ci mourut dix ans plus tard, en léguant à la ville, à l'exemple de Xavier Fabre, le Prieuré de Malte avec toutes les collections qu'il contenait, consistant en ouvrages de l'auteur et de son oncle Antoine Raspal.

Il faut savoir que Jean de Dieu, mort précisément depuis cent ans, en 1727, avait un frère nommé Pons, également sculpteur, d'où une fille, Claire de Dieu, laquelle épousa un peintre obscur, appelé Jacques Raspal. Leur fils Antoine naquit en 1738 et mourut en 1811. Il était juge de paix depuis l'année de Marengo, et maniait le pinceau à ses moments perdus. Ces circonstances ne l'eussent pas conduit



à la célébrité, sans une aventure qui fit parler de lui dans le pays.

Raspal était lié avec un gentilhomme, M. de Barrême, sire de Châteaufort, lequel se mêlait de peindre et faisait des pastels en amateur. Le jeune homme eut l'imprudence de lui parler de sa sœur Catherine, fille renommée pour sa beauté, et la candeur encore plus grande de la lui amener. On devine la suite. Barrême fit d'abord un portrait de la belle (qui existe encore, paraît-il, au château de Barbegal, dans la famille du Roure), puis s'enfuit avec elle, quoique marié et père de famille, au scandale de toute la province, et en eut quatre enfants, dont l'aîné, Jacques-Philippe-Julien, né le 13 août 1760, « de parents inconnus », n'est autre que notre Réattu. On voit comment tout cela se tient et descend, avec quelques détours, du père de la *Femme adultère*.

Catherine étant morte en 1785, dix ans après M. de Barrême, c'est encore l'honnête Raspal qui prit soin des enfants. L'aîné était en âge de se tirer d'affaire. Raspal fit pour lui ce dont il ne s'était jamais soucié pour lui-même : il l'envoya à Paris, où il entra dans l'atelier de Regnault, le peintre des *Trois Grâces*, et mérita le prix de Rome en 1790. C'est en Italie qu'il connut Fabre et se lia avec l'amant de M<sup>me</sup> d'Albany. Les deux amis devaient se retrouver trente ans plus tard, sous Charles X, après le retour du vieil émigré à Montpellier. Ils échangèrent des tableaux, causèrent ensemble de leurs projets et de la décadence des arts, qui allaient se perdant depuis la vogue désastreuse de l'école romantique. C'est pour opposer une digue à ce débordement que les deux vieillards se décidèrent à laisser leurs ouvrages en exemples à la jeunesse. C'était une profession de foi et une sorte de testament, le tableau de toute une vie consacrée aux principes du Beau. La « sensibilité » ne permit pas à Réattu d'y oublier son bienfaiteur.

Il serait bien surpris, s'il lui arrivait aujourd'hui de faire un tour dans son musée, de voir qu'on n'y vient plus pour

lui, et que les rares visiteurs du Prieuré de Malte ne dépassent guère l'antichambre, et s'attardent dans la compagnie du bonhomme Raspal, que le maître de céans n'y avait admis que par un devoir de gratitude et de condescendance, à titre de curiosité.

Raspal n'est nullement un grand peintre, mais c'est un peintre sans prétention, joliment doué, attentif, minutieux comme un miniaturiste, et cela suffit pour en faire un artiste charmant. Tous les touristes qui ont vu le musée d'Aix ou le musée Grobet à Marseille, se rappellent deux ou trois portraits qu'on y voit, des bustes de jeunes femmes en « corps » de satin rose, ouaté et piqué, peints de couleurs vives et lisses, avec un air figé sous des coiffes de tulle qui leur donnent l'aspect étonné de ces têtes de bois qui servaient aux marchandes de modes pour chiffonner un bonnet : ces têtes naïves sont de Raspal. Mais c'est à Arles que sont demeurés la plupart de ses ouvrages, une douzaine en tout, et c'est le meilleur service que nous ait rendu son neveu en les plaçant dans son musée, dont ils forment le plus piquant attrait.

Un petit *primitif* du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire un peintre sans école, sans aucune rhétorique, un peintre « pur », en un mot, une espèce de peintre-enfant, ou qui peindrait avec des gaucheries d'enfant, une sorte de *dadaïste* ingénu, mais plein de goût, voilà Raspal. Aujourd'hui que nous faisons tant de cas des peintres populaires, de l'art sauvage, de l'image d'Epinal, de la vision à l'état natif, non gâtée par la science acquise (déjà le romantisme s'infatua de Reboul, le poète-boulangier, ou de Pierre Dupont, le chansonnier-typographe), ce gentil artiste a bien de quoi nous intéresser : il rencontre enfin son public. Nous aimons le douanier Rousseau, les artistes marchands de frites, « les peintres du dimanche » : Raspal est de la famille.

Il faut avouer que parmi les roués, les habiles, les virtuoses de son temps, au milieu de ces gens qui savaient

tout, et qui en abusaient, celui-ci, qui ne savait rien, nous paraît le bienvenu. Il peint un peu comme un peintre d'enseignes, comme ces ouvriers qui signolent des armoiries sur des portières de carrosses. Il témoigne pour tout un petit monde d'artisans, batteurs de fer, sculpteurs de râpes à tabac, d'armoires paysannes, pour tout un peuple de petits métiers, peuple anonyme, infanterie de l'art, dont bien peu émergèrent au rang de capitaines, et que nous ignorons pour ne nous souvenir que des maréchaux. Ajoutez l'avantage d'être du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire d'un temps où tout le monde était bien élevé, et cette supériorité de n'obéir à aucune théorie; il demeure vraiment innocent de toute littérature. Cette candeur qui nous ravit chez le Gainsborough de quinze ans, dans les petits portraits de la « période de Bath », voilà ce qui plaît chez Raspal : c'est le même phénomène, avec cette différence que Gainsborough, même à quinze ans, a du génie, et que le peintre arlésien n'en eut jamais, à aucun âge.

On a de lui, à la cathédrale, dans l'escalier qui conduit au cloître, deux grands tableaux religieux, poussiéreux, lacérés, d'un goût très « Louis XVI », où il s'efforce de marcher sur les traces de Vien. Il y a aussi, au musée, une timide *Vestale* et un *Hercule* assez comique, qui montrent que Raspal se piquait quelquefois d'enfourcher Pégase : ces grandes ambitions ne lui réussissent pas. Il est très difficile de savoir ce qu'il a pu connaître de la peinture, ce qu'il en a appris chez M. de Barrême, ce qui était venu jusqu'à lui des Flamands ou des Hollandais, ne fût-ce que par ouï-dire, ou encore par des estampes, dans son trou de province. Peut-être avait-il entrevu quelque-une de ces belles collections aixoises; mais ces brefs aperçus ne purent que l'orienter, sans agir sur ses procédés particuliers. Sa fraîcheur demeura intacte.

Sur un assez grand tableau du musée Réattu, il se représente en train de peindre, entre sa femme et sa fille. Une

bonne figure socratique, la lèvre aimable, le front chauve, les cheveux sans poudre et roulés au fer sur les oreilles : culotte de drap rose, pas de veste, chemise de lingerie assez lâche, le jabot ouvert, la manche relevée au coude; fauteuil de tapisserie recouvert d'Aubusson. Roture aisée, avec un certain raffinement. Papier de tenture pékiné, rose et vert, souligné de galons noirs. Ménage tout pareil à celui du menuisier Gérard, dans le tableau de David, au Mans; n'était la présence de la jeune fille et celle du chevalet, on penserait au ménage de Jean-Jacques et de Thérèse.

Le dessin ne vaut rien, plein de fautes grossières : Raspal est incapable de faire un bras ou une épaule. Il est là, riant, sans angoisse, satisfait de lui-même, sa palette à la main, sur laquelle les couleurs sont méticuleusement rangées, côte à côte, sans trace de mélange, le poing armé de tout un faisceau de brosses très propres et très fines; on sent que chacune sert pour poser un ton différent. Propreté, application, figures un peu guindées, à cause de la gêne de l'expression, goût très vif de la couleur pure, et pour cela, sans doute, impression de grande pureté.

L'artiste met sa joie à reproduire ce qu'il voit, avec un soin infini; il ne se doute pas de ce que c'est que de composer. Tout est sur le même plan : aucune espèce de sacrifice, nulle différence entre la tête peinte sur le châssis, et celles des personnages donnés comme réels; tout est d'une importance égale; chaque détail, chaque pli, chaque fleur de la jupe brodée de la jeune fille, chaque maille de sa guimpe de mousseline, chaque rayure de la coque plissée de son bonnet, sa croix de Jeannette, la rose du corsage, tout est dit, tout se décrit avec une conscience de peintre gothique, la patience à perte de vue d'un enlumineur de missel. Les habits comptent plus que les visages. Les êtres sont traités comme des choses. Même absence de trouble, même immobilité.

Et il résulte de cette tranquillité une sensation étrange,

comme lorsqu'on voit la nature reproduire un objet et surpasser sans artifice les puissances de l'art : une branche de saule qui se réfléchit dans une eau morte, l'empreinte d'un pied d'oiseau sur le sable, ou encore (comme écrit joliment M. Jean-Louis Vaudoyer) ces paysages minuscules de fleurettes et de cailloux mystérieusement enfermés dans une boule de verre, et qui prenaient à nos regards d'enfants une apparence un peu magique.

Il y a surtout deux petits tableaux positivement ravissants, qui valent à eux seuls la visite du musée Réattu. Raspal est un tout petit maître, il n'excelle qu'aux menues choses. Mais c'est beaucoup, que de les faire presque à la perfection. Ces petites toiles, la *Cuisinière*, les *Couturières* surtout, sont peut-être ce qui ressemble le plus, en France (de très loin par l'exécution, d'assez près par le sentiment), à un Pieter de Hooch, à un Vermeer de Delft. Cinq ou six jeunes filles, assises, debout, petites Mariannes de douze à vingt ans, jouent de l'aiguille autour d'une table éclairée par une haute fenêtre; des vêtements tout prêts, pendus au mur à des patères, attendent les clientes. Un paravent à losanges de fleurs cache la porte de l'atelier. Gentilles frimousses, sous leurs coiffes de chanoinesses, beaucoup de vérité et de fraîcheur d'observation : l'ensemble un peu pétrifié, comme devant le photographe.

Comme toujours, ce sont surtout des portraits de robes; les étoffes sont plus vivantes que les figures, mais le sujet le voulait ainsi : tout cet étalage de couture, ces costumes, ce vestiaire, cette charmante défroque, c'était le bonheur du peintre, l'occasion de montrer son savoir-faire. Des vermillons, des bleus, des jaunes, toute une Iris des tons les plus gais, sans nul rapport, du reste, avec le fameux costume « national » des Arlésiennes, lequel est chose toute récente et entièrement arbitraire<sup>1</sup>; à terre, des rognures

1. Stendhal écrit en 1838 : « Autrefois Arles avait un costume assez

d'étoffe, des bobines, des mitaines qui traînent, tout un petit désordre plein d'animation; pas une trace d'ennui. L'artiste s'amuse de tout son cœur. Et on ne sait comment, dans sa précision et sa minutie de trompe-l'œil, la vivacité de sa palette fleurie, son relief stéréoscopique, ce tableau terre-à-terre prend un air de petite féerie, comme s'il s'agissait des robes de Peau d'Ane, du manteau de bal de Cendrillon.

Dans ses limites très étroites, avec son œil de mouche, qui ne voit bien que de tout près, sa joie de peintre, sa palette diaprée, son absence d'horizon et d'idéologies, son indigence d'invention et son adresse spéciale, ce Raspal est un peintre comme on en voudrait d'autres en France, et comme on n'en trouverait guère alors qu'en Alsace, chez Dietrich et chez les Zix, dans des coins à l'écart, où subsistait encore un peu de moyen âge. Un demi-Liotard, disons le mot, un petit Chardin de province, mais sans la chaleur de sentiments, l'élévation, le style, la grandeur émue que le maître de la rue Princesse sait mettre dans les moindres sujets : un tout menu *genius loci*, un grillon du foyer, qui n'a qu'une note, toujours la même, mais pure, unique, familière, intime, une grêle musique qui rappelle la patrie.

Pas de contraste plus complet que celui qui existe entre l'oncle et le neveu, entre Raspal et Réattu. Sujet de nouvelle dans le genre du *Neveu de Rameau*. Réattu a fait de très bons portraits, le sien d'abord, joli et fin, puis celui d'une commère réjouie et vulgaire en fichu tricolore (sa femme, je le crains), enfin celui d'un couple russe, qui n'est pas loin de faire songer à une ébauche de Prud'hon. C'est toujours avec bonheur qu'on rencontre dans l'œuvre d'un peintre de second ordre, de ces morceaux qui montrent de combien peu il s'en faut qu'ils soient dignes du premier.

semblable à celui des environs de Rome : la Révolution a tué toute originalité de ce genre en rendant facile le voyage de Paris. »

On leur sait gré de la surprise, et en même temps leur échec final fait réfléchir jusqu'à demain. Le vrai roman de l'artiste, c'est toujours la roman du raté.

Dans son fonds véritable Réattu ne serait qu'un second Raspal, un peu plus cultivé et mieux instruit que l'autre : vingt « crayons » de sa main, de ces profils en médaillons, que Cochin avait mis à la mode, ne sont nullement inférieurs à des ouvrages de Boilly. L'auteur était un bon petit réaliste à la française, sage, sérieux, ami de la physionomie humaine, sans grande imagination, mais très bien doué pour faire une carrière honorable de portraitiste et de chroniqueur. Rome le gâta, j'entends la Rome de David (car on ne trouve jamais que la Rome qu'on veut). Il y était au temps des Droits de l'homme, du 10 août, du meurtre de Basville, s'enflamma pour les idées du siècle, se mit à rêver de *Prométhée* et à jeter son bonnet rouge par-dessus les moulins.

Au retour, on le voit bâcler une frise en grisaille pour une Loge de Marseille, une histoire à la Chenavard sur le progrès des Lumières, un de ces décors hâtifs de toile et de carton, par lesquels on se pressait de remplacer les pompes de la ci-devant religion; puis ce sont des rideaux de théâtre pour Lyon et pour Marseille, des projets d'immenses allégories, des *Triumphes de la Civilisation*... On le voit, cet homme intrépide ne doutait de rien : c'était un idéologue. Il était, de Lyon à Marseille, un personnage considérable, le type du grand homme de province, un fonctionnaire de l'Idéal, grand-prêtre de la Vérité et de la Raison. Et il servait la foi nouvelle comme d'autres, en d'autres temps, avaient servi les Jésuites.

La Restauration venue, force lui fut de mettre de l'eau dans son vin, et de se résigner, lui aussi, à peindre pour les capucins. Son œuvre la plus connue est encore une *Vie de saint Paul* qu'il exécuta vers cette époque pour l'église de Beaucaire. Il se consolait de cette palinodie, en revenant,

entre quatre murs, aux choses de sa jeunesse, qu'il croyait seules dignes d'être aimées : il esquissait des *Salmacis*, des *Toilettes de Vénus*, des *Narcisse*, des *Argus*, des *Achille* et des *Alcibiade*. Il retourne à ce qu'il croit le Beau, à cette étrange humanité nue, telle qu'elle n'a jamais existé et que personne ne l'a jamais vue. Et l'on est stupéfait de ces tableaux sans but, ne répondant à rien, jamais exécutés, faute de nécessité, ahuri de cet art scolaire, et l'on imagine avec curiosité l'existence de ce reclus qui, dans son Prieuré, passe son temps à mettre des sujets en vers latins, et à se battre les flancs pour se faire croire que « c'est arrivé », cette vie casanière, rangée, bourgeoise, balzacienne et insensée de héros du *Chef-d'œuvre inconnu* et de « prix de Rome » à perpétuité.

*Nullus labor fallax*, dit la belle inscription placée sur la porte Renaissance du Prieuré de Malte. Hélas ! combien elle est trompeuse, et combien Réattu a eu tort de s'y fier ! Ce n'est pas sa faute si son œuvre, ses idées, son art, tout aujourd'hui nous paraît faux, inutile, et l'on dirait frivole, s'il ne s'agissait d'un homme si manifestement sérieux. Auprès de tant d'efforts dépensés en pure perte, c'est le bonhomme Raspal qui nous semble authentique : il n'a entre les doigts qu'une pincée de vérité, mais il a le bon esprit de ne pas la surfaire et de ne pas se monter le cou. Mais quoi ! Sans Réattu, qui se souviendrait de Raspal ?



## LE CAS VAN GOGH

Quand on aura déménagé le Mont-de-piété, on pourra transporter au musée le reste des peintures éparses à l'Hôtel de ville, à la Bibliothèque, quelques tableaux de l'hôpital. Il y aura à faire là de petites découvertes : je vous recommande entre autres un certain Fouque, de Marseille, un petit Devéria ou un sous-Bonington, auteur de charmantes pochades romantiques, et qui pourrait bien avoir, sans y penser, ouvert la voie à Monticelli.

On pourra mieux goûter les croquis de Louis Mège, ses petites vues précises et touchantes d'une Provence qui fut celle de l'enfance de Mistral. On y verra des tableaux de Paul Balze, cet élève d'Ingres que je retrouve encore à l'abbaye de Châalis, où il a restauré (en la corrigeant, ô Seigneur!) une fresque de Primatece, et où il s'en est donné à cœur joie, dans les gargouilles de la chapelle, en imaginant une faune risible et extravagante d'escargots, de chèvres, de singes, d'éléphants, d'un « moyen âge » délirant de *Notre-Dame de Paris*.

On fera place dans le musée à quelques sculpteurs contemporains, comme Turcan ou le pauvre Ségoffin (qui, du reste, était de Toulouse). Mais, en réalité, il ne s'est passé à Arles qu'un événement, le seul qui compte depuis le portail de Saint-Trophime, le grand coup de théâtre de la peinture moderne, destiné à produire des répercussions universelles, et dont les conséquences ne sont pas épuisées après plus de quarante ans.

Van Gogh en avait trente-cinq au mois de février 1888, lorsque le chemin de fer, un beau matin, le débarqua dans

la ville d'Arles. Il est inutile de raconter ce qu'il avait fait jusque-là, les avatars étranges de cette existence inquiète : la maison Goupil à La Haye, les amours malheureuses de Londres, la passion pour Delacroix et les maîtres de Barbizon, la vocation mystique, les études de théologie, les trois années d'apostolat chez les mineurs du Borinage : l'Évangile des misérables, le christianisme de *la Pièce aux cent florins* mis en action, la religion de la douleur et de la misère humaines, puis Paris, la découverte de Claude Monet et de Degas, puis la répudiation presque immédiate de ces maîtres prestigieux, et à travers tout cela, on ne sait quel lyrisme, l'attitude d'un réfractaire, d'un enthousiaste et d'un illuminé.

Après ses deux années de Paris (1886-88), remplies d'une foule d'œuvres violentes et passionnées, qui lui conseilla de changer d'air et lui indiqua le chemin d'Arles? On peut croire que ce fut surtout le démon nomade de son pays, le même démon des aventures qui avait déjà poussé tant de ses pareils par les routes de Bourgogne et de l'ancien royaume d'Arles, sur les chemins du soleil, au seuil de l'Italie et de la Méditerranée.

Il y demeura dix-huit mois. Tout le monde connaît cette histoire, l'espèce d'embrasement qui suivit, cet incendie de génie, cette torsion de salamandre dans la fournaise. Tout le monde connaît ces œuvres flamboyantes, cette exaspération de tons purs, cette fantasmagorie de formes véhémentes, cernées de traits énormes comme des plombs de vitrail, cette fureur d'incandescence où des paysages en fusion paraissent délirer, retracés à grands coups de brosse irrités, fouettant l'azur de leurs lanières, comme les langues de feu d'une Pentecôte. On connaît ces peintures inouïes qui arrivent à transfigurer une chambre d'hôtel, à changer un bouquet d'iris ou de tournesols en tourbillons de flammes, à faire d'une paire de godillots près d'une chaise de paille, toute une tragédie de la détresse et de la misère.

Faut-il dire la suite, l'arrivée de Gauguin, appelé de Pont-Aven, où il était déjà regardé comme un maître, pour fonder une école nouvelle, les malentendus, les querelles, la crise sourde, puis éclatante, Gauguin menacé d'un rasoir, van Gogh rentrant chez lui, se faisant sauter une oreille et la portant toute sanglante dans une enveloppe à une des filles de la rue de Vert? La folie se déclarait : on enferma l'aliéné à l'asile de Saint-Rémi. A l'accès démoniaque succède alors un état de prostration profonde. La raison ne parut renaître qu'au bout de trois mois. Le furieux guéri ne regagnait Paris, et de là Auvers-sur-Oise, chez son ami le docteur Gachet, que le 21 mai 1890. Deux mois plus tard, le 27 juillet, il se tuait d'un coup de revolver au cœur. Il avait trente-huit ans.

De ces quelques mois de fièvre et de frénésie, uniques dans l'histoire de l'art, datent presque tous les mouvements qui agitent la peinture moderne (fauves, cubistes, surréalistes); tout ce qui s'est édifié sur la déroute de l'impressionnisme, sort de cette prodigieuse expérience arlésienne, de cette bourrasque chromatique dont le pauvre Vincent fut le héros et la victime.

Aucune autre existence d'artiste n'offre l'exemple d'une course si dévorante, de tant d'étapes de la peinture, épuisées en si peu de temps, d'un feu si vite consumé, laissant le malheureux, en moins de deux années, au bord de l'abîme, de la démence et du tombeau : ou alors, il faudrait songer à l'abdication de l'auteur d'*Une saison en enfer*, à moins qu'on ne préfère évoquer plutôt tels autres maîtres des Pays-Bas, comme Herkules Segers, ce génial ami de Rembrandt, suicidé à quarante ans, ou Carel Fabritius, tué au même âge dans une explosion, et dont le portrait de Rotterdam rappelle si étrangement celui de Vincent van Gogh et sa tête égarée de forçat et de fusillé.

« Mon art, à moi, j'y risque ma vie » : ce furent presque ses dernières paroles, dans un court billet à son frère, grif-

fonné quelques minutes avant sa mort, et qui termine sa correspondance, la plus belle qui existe, en fait de lettres sur la peinture, avec celle de Delacroix. Arles fut le théâtre où se joua l'acte décisif de cette pathétique destinée.

C'est là que le visionnaire trouva son chemin de Damas, sa fulguration du Mont Horeb et son éblouissement de Buisson ardent. Depuis son exode, joint à la retraite puissante de Cézanne dans son mas du Jas de Bouffan, c'est aux bords de la Méditerranée, de Nice à Cagnes et à Collioures, que s'est transporté l'axe de la peinture contemporaine.

C'est dommage qu'Arles n'ait pas eu l'adresse de s'assurer, quand ces chefs-d'œuvre ne valaient rien, un seul ouvrage de van Gogh, pas même son *Arlésienne* ou sa *Promenade des Alyscamps*, ou ses sublimes *Pins de Saint-Rémi*, qui recèlent l'angoisse des oliviers de Gethsémani, non plus qu'Aix ne possède une seule peinture de Cézanne, de sorte que le voyageur est réduit à chercher dans son souvenir et à retracer en esprit cette carrière brûlante et le sillage de ce météore.



## TABLE DES MATIÈRES

---

	Pages.
A M. Paul Valéry .....	V
Avant-propos .....	VII
AVIGNON. ....	
M. Esprit Calvet.....	3
Un hôtel de la rue Calade .....	6
Epaves . . . . .	12
Le tombeau du Cardinal Lagrange .....	14
Peintres avignonnais .....	19
Un chef-d'œuvre de David.....	26
Dons de l'Etat .....	29
CARPENTRAS. . . . .	37
Les fontaines massacrées .....	38
Un portrait de Rancé.....	41
Artistes comtadins .....	47
Le musicien et le voyageur.....	52
Un ami de Degas.....	61
AIX-EN-PROVENCE. . . . .	69
Les pierres d'Entremont.....	71
Du roi René à Henri IV.....	73
L'Ecole d'Aix .....	77
Le cabinet d'un amateur.....	82
Une famille parlementaire.....	87
Le Musée Granet.....	94

	Pages.
Maurice. . . . .	97
La Thétis d'Ingres.....	100
Peintres provençaux . . . . .	108
<b>MARSEILLE.</b> . . . . .	<b>113</b>
Les peintures de Puvis.....	114
Le musée de l'an X.....	118
Le cas Puget.....	120
Les peintres provençaux.....	128
Paysages. . . . .	133
Un amateur d'âmes : Ricard.....	138
Féerie intime : Monticelli.....	146
Un musée provençal.....	153
<b>MONTPELLIER.</b> . . . . .	
<i>Chapitre I<sup>er</sup>.</i> — Xavier Fabre et la comtesse d'Albany. . . . .	157
Le cabinet Fabre . . . . .	165
La Hollande et l'Espagne; Greuze et Reynolds.....	172
Un portrait d'Aved.....	178
<i>Chapitre II.</i> — Histoire d'une Vierge et d'un buste... . . . .	182
Sébastien Bourdon . . . . .	186
Autour d'Hyacinthe Rigaud.....	190
Le réformateur Joseph Vien.....	196
Houdon et Pajou.....	203
<i>Chapitre III.</i> — Bruyas et ses amis.....	210
Une galerie romantique.....	221
Le Corrège des Pauvres : Tassaërt.....	228
Un trio de Montpelliérains.....	233
Une peinture protestant : F. Bazille.....	237
<b>NÎMES.</b> . . . . .	<b>247</b>
<i>Chapitre I<sup>er</sup>.</i> — La mosaïque des noces d'Admète....	249
Musée Marie-Thérèse . . . . .	252
Un tableau romantique.....	257
Histoire d'une collection et d'un collectionneur.....	261
<i>Chapitre II.</i> — Artistes nîmois.....	274
Les idées de Natoire et le péché de Subleyras.....	276

TABLE DES MATIÈRES

355

Pages

Les affres et les tourments de Xavier Sigalon.....	286
Un portrait de Liszt.....	293
Un Nîmois chez Mécène.....	296
Pradier, sculpteur des Grâces.....	302
Divers. . . . .	308

ARLES. . . . .

La Vénus d'Arles.....	313
Sarcophages . . . . .	327
Le sculpteur Jean de Dieu.....	336
Le bonhomme Raspal et le grand Réattu.....	340
Le cas Van Gogh.....	349



