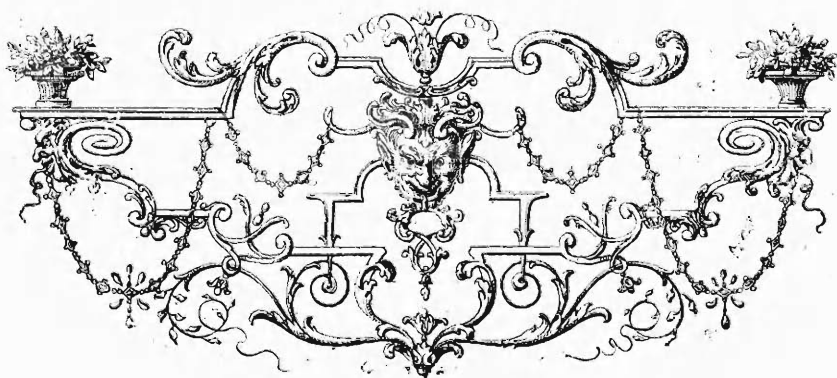


pu prendre place dans *Idées et Sensations*. Malgré cela — de même que nous nous en référerons toujours aux œuvres des écrivains dont ils nous ont si longuement et si *minutieusement* entretenu — quand nous voudrons les connaître, convaincus que les écrivains n'existent, ne palpitent que dans leurs œuvres, là où ils mettent toute leur âme, et non dans le train-train banal de la vie où ils sont souvent plus terre à terre et frappés de trivialité que les autres hommes, ce n'est pas dans leur *Journal* que nous aimerons à voir les de Goncourt, mais dans leurs livres, *Mme Gervaisais*, *Renée Mauperin*, dans leurs admirables études sur la société française au XVIII^e siècle. Chercher l'homme sous l'écrivain, l'artiste, c'est s'exposer au désenchantement de voir qu'au fond de tout il n'y a que de la farce, que le génie n'est bien qu'une névrose, une sorte de fonction organique comme toute autre, et non le don sublime fortifié, étendu par l'étude et le travail.

Maintenant, cette recherche aurait peut-être l'avantage de nous démontrer quelle comédie c'est que la vie, et nous pourrions conclure qu'il n'y faut pas attacher plus d'importance qu'elle ne comporte, sous peine d'en beaucoup souffrir.

SUTTER-LAUMANN.





JEAN-PAUL LAURENS

Suite (1)

IV

Un artiste n'est pas toujours l'homme du siècle où le hasard l'a jeté. Il traverse souvent son époque, comme un étranger qui parle le langage qu'il entend autour de lui, mais qui pense toujours avec l'âme de sa vraie patrie. Le choix des sujets n'est pas, pour lui, l'effort d'une volonté curieuse et tenace; il ne se dit pas : « Je prends, pour domaine, cette partie de l'histoire; j'en fais mon lot, que je garde. » Mais il se tourne naturellement, d'un mouvement instinctif, vers les temps où ses pensées trouvent un cadre tout prêt, une expression formulée et vécue. Toutes ses idées y convergent, comme attirées par un aimant irrésistible. Les scènes de la vie humaine qui s'agitent devant lui, les monuments qu'il considère, les paysages et les horizons qui se déploient sous ses yeux, ne le frappent qu'autant qu'ils lui rappellent quelque chose des siècles passés où sa pensée habite. Il n'a besoin ni de science ni d'archéologie. Il a mieux : l'intuition des physionomies, des attitudes, des caractères. A peine peut-on dire qu'il devine, puisqu'il voit. Et lorsque son ouvrage sort achevé de ses mains, il lui a moins donné la vie factice de l'imagination, que la vie réelle d'un souvenir.

J.-P. Laurens est l'homme du moyen âge, et son *Interdit* (1875) a la péné-

(1) Voir *L'Artiste* d'Octobre et Novembre derniers.

trante puissance d'une réminiscence. Est-ce là un tableau d'histoire? Non, si l'on s'en rapporte à la définition commune de la peinture d'histoire. Il y manque le sujet, la scène si l'on veut; il y manque jusqu'aux personnages qui la joueraient. Est-ce un tableau de genre, c'est-à-dire une anecdote, une scène de vie privée ou publique dont l'intérêt est dans un arrangement ingénieux ou un détail spirituel? Encore moins. Cette composition pourrait se classer entre les deux genres, avec quelque chose en plus qui reviendrait au paysage. Elle nous apparaît comme l'écho indéterminé d'une vie antérieure.

J.-P. Laurens nous conduit devant une église, après que *l'Interdit* y a été lancé. Toute vie religieuse est suspendue. Ni baptêmes, ni mariages, ni enterrements. L'église est fermée, sa porte est barricadée, encombrée de fascines, protégée, comme une tombe, par une immense croix recouverte du drap mortuaire. Sur le parvis, l'herbe vive a déjà poussé, comme sur le seuil d'un temple ruiné : deux cadavres, posés à terre, y attendent leurs dernières prières et demandent une sépulture chrétienne. L'un de ces corps est celui d'une jeune fille, enveloppé dans son linceul blanc; une fiancée sans doute, à en juger par les fleurs qu'une main pieuse a jetées sur elle. L'autre, celui d'un homme, du fiancé, peut-être. Tous deux, maintenant mariés dans la mort, attendent une bénédiction posthume; suprême consolation que leur refusera une Église impitoyable. Un jour d'automne, un jour gris, enveloppe cette scène de silence, d'abandon et de solitude. Ces temps sont si loin de nous, que nous n'en sentons plus la férocité; il ne nous en revient qu'une sorte de mélancolie, celle d'un retour attristé vers les désespoirs inutiles et les angoisses injustes qui ont pesé sur nos aïeux. Cette émotion, l'artiste l'a si profondément sentie, qu'elle a imprégné son œuvre et qu'elle s'en dégage comme un parfum subtil et lointain.

Le tableau voisin, *l'Excommunication de Robert le Pieux* (1875), est encore *l'Interdit*, non plus contre l'église, mais contre l'homme. Ce sont les deux faces d'une même malédiction lancée sur la chose et sur la créature. Le roi Robert le Pieux, pour avoir épousé Berthe, sa cousine, fut frappé d'excommunication. Le moment qu'a choisi l'artiste est celui où l'anathème vient d'être fulminé. Les évêques se retirent et le cortège se perd sous les arcades romanes du palais. Le roi, atterré, regarde avec stupeur dans le vide; la reine épouvantée se presse contre lui dans un mouvement instinctif de prière et de terreur. Devant eux, fume à terre le cierge renversé qui a été la dernière formule de l'imprécation sacerdotale.

L'ensemble de cette scène est d'une composition simple et forte, de cette composition si française qui ne vise qu'à l'action morale, qui y place tout son intérêt, qui a horreur de l'inutile comme d'une faiblesse et de l'équivoque comme d'une improbité artistique. Cette unité et cette simplicité se payent souvent, il est vrai, par un peu de froideur apparente, mais quels dédommage-

ments l'esprit ne trouve-t-il pas, quand il pénètre dans l'intimité d'un art qui n'étalé pas tous ses secrets au premier venu? Nous savons gré à l'artiste de nous avoir épargné la mise en scène facile d'une excommunication et d'en avoir seulement vu les terribles conséquences morales. Assurément, le pittoresque n'y a pas trouvé son compte, mais nous ne le regrettons pas. Le pittoresque a son charme, mais qui est tout entier dans la première vue; c'est un charme de surprise. Un agencement original, un détail curieux, un costume étrange fixent le regard qui se promène, mais ce n'est là que l'intérêt d'un moment. Le pittoresque, le premier étonnement une fois ressenti, n'a plus rien à nous apprendre que lui-même et lui-même n'est qu'un décor ou qu'un accessoire. Lui aussi a son procédé et sa banalité; il a ses poncifs dont on se lasse plus vite que des abstractions classiques. Il est, comme certaines parties du romantisme, d'importation étrangère et, s'il faut tout dire, nous ne voyons pas le bénéfice que la peinture française en tirera pour son avenir. Il arrive toujours un temps où l'art, pour se fortifier, a besoin de retourner à ses origines; mais c'est aux sources d'où il est né qu'il lui faut se retremper. S'il a besoin, comme Antée, de toucher la terre du pied pour y puiser une nouvelle vigueur, il s'agit pour lui de sa terre maternelle, celle où il a tiré sa sève et où il a fleuri, et non d'une terre étrangère où il ne sera jamais qu'un arbre transplanté. Tout ce qui nous rapproche de l'art de notre terroir nous ramène à la vérité. Il n'est pas de grand art qui n'ait d'abord été un art national.

La composition de l'*Excommunication* est peut-être moins saisissante que celle du *Pape Formose*; elle frappe moins par son étrangeté et sa violence, mais elle a plus de raffinement de pensée et plus de finesse d'exécution. L'harmonie générale du tableau est plus douce, plus enveloppée. Trois notes franches, — du bleu, du rouge, du blanc, — mais calmes et distinguées. Les colorations tendres apparaissent aussi, par exemple les chappes des évêques qui s'éloignent, la tenture qui surmonte le trône royal, les coussins adossés au mur. L'atmosphère de la salle est légère; les murailles sont d'une facture souple et pleine de détails. La figure de la reine est un morceau de choix. Tout y est bien vu, avec une mesure exacte d'observation, sans mélodrame, sans cris sauvages; son attitude garde la grâce décente que conserve toujours, même dans l'épouvante, la femme accoutumée à ce qu'on la regarde. Sa longue robe blanche la modèle avec une vérité et une simplicité de grand style et se résout à ses pieds en un monceau de plis qui sont d'une exécution achevée.

Robert le Pieux subit jusqu'à la dernière, les conséquences de l'anathème de l'Église. Il fut obligé de répudier cette femme qu'il aimait. J.-P. Laurens a écrit la suite de ce drame en deux pages baignées de tendresse et d'émotion. Nous donnons la gravure d'un de ces tableaux. Les deux sont allés en Amérique avant d'avoir été exposés en France. Ils pourraient avoir le même titre : la

Répudiation. Ils sont comme deux versions d'une scène d'adieux déchirante. Ils diffèrent de composition et de tonalité ; ce qui leur est commun, c'est la douleur résignée de la femme, son geste navré mais contenu, et le désespoir bruyant du mari, de l'homme toujours plus faible que la femme quand il n'est pas soutenu par son égoïsme.

Nous avons déjà constaté cette tendance d'esprit qui porte J.-P. Laurens à creuser ses sujets, à en rechercher le sens intime, à en exprimer les mouvements intérieurs. *François Borgia devant le cercueil d'Isabelle de Portugal* (1876) affirme ce côté intellectuel de l'art, plus vivement encore que *l'Excommunication*. Peut-être même y aurait-il là excès de raffinement, et le spectateur se sentirait-il hésitant avant qu'une explication lui ait donné le mot de l'énigme. La subtilité est un défaut, mais c'est le défaut de ceux qui pensent beaucoup et profondément ; et mieux vaut encore l'obscurité du trop de pensées, que la clarté banale d'un néant d'esprit. Dans son *François Borgia*, le peintre nous montre un jeune homme qui se découvre devant un cercueil ouvert. Dans ce cercueil est étendu le cadavre séché d'une femme parée d'habits de gala. Aux pieds de la bière, un évêque lit les prières des morts.

Feuilletons l'histoire. Nous y lisons que François Borgia fut chargé de reconnaître le corps d'Isabelle de Portugal et qu'il l'avait aimée. La composition de J.-P. Laurens prend alors toute signification. Cette confrontation devient un drame émouvant. Le salut du gentilhomme n'est plus le salut banal que nous devons aux morts, mais l'adieu héroïque d'un homme aux souvenirs de jeunesse, le congé suprême qu'il prend de toutes les joies terrestres ensevelies dans ce cercueil avec le corps d'une femme adorée. Tout se revêt alors de dignité et de noblesse dans ce sujet qui paraissait énigmatique. Nous comprenons la solitude du lieu, l'espèce de clair obscur où vivent les personnages, la richesse sourde des tonalités, et la grandeur de cette scène apparaît peu à peu comme derrière un voile qui se déchire lentement.

Ce tableau n'eut pas auprès du public tout le succès qu'il méritait. La foule n'aime point à réfléchir et tout ce qu'elle ne saisit pas, au passage d'un regard, l'inquiète et l'éloigne. Elle aime la nouveauté, mais quand cette nouveauté lui est déjà connue. *François Borgia* se présentait à elle avec une idée à déchiffrer, une pensée à méditer ; elle ne voulut se donner la peine d'aucun effort et ne goûta pas à sa valeur l'œuvre qui lui était offerte. L'artiste fut dédommagé de cette froideur par l'accueil que fit ce même public à son envoi de l'année suivante (1877), la *Mort de Marceau*. Ici, l'applaudissement fut universel, et le jury qui décerna au peintre la médaille d'honneur, ne fit que ratifier le jugement des spectateurs. Nous ne nous associons pas sans réserve à cet applaudissement. Pour nous, cette médaille d'honneur était déjà gagnée avant d'avoir été décernée. Mais la *Mort de Marceau* avait tout pour elle

aux yeux du public : un sujet connu, un héros sur qui se concentraient toutes les sympathies, les souvenirs glorieux qu'évoquait cette séduisante figure, tout ce qui attire et ce qui retient. La *Mort de Marceau*, c'est le général mort, étendu sur son lit, recevant l'hommage posthume de l'état-major autrichien. Tout est solidement composé et vigoureusement peint dans ce tableau. Pourquoi faut-il que nous y cherchions en vain ce sentiment de poésie et de gloire qui entourait la vie et la mort de Marceau ? Tout fut jeune et beau dans cette courte carrière. Il nous représente ce que l'aurore de la vie a d'illusions, d'héroïsme et de désintéressement. Rien ne lui manqua, pas même cette mélancolie qui s'attache au souvenir des êtres qui meurent avant le temps. Il fut fauché, en pleine fleur, sur le champ de bataille. Ses funérailles, célébrées par les deux armées en présence, pacifiées un instant par cette mort, furent comme ces funérailles antiques qui se déroulaient en longues théories sur les routes jonchées de feuillage. L'artiste a peut-être pour lui la réalité de cet épisode, mais c'est l'âme de ce mort que nous aurions voulu sentir dans son œuvre.

Quoi qu'il en soit, J.-P. Laurens revint, dès l'année suivante, au moyen âge, avec les *Emmurés de Carcassonne*. M. Hauréau, l'un des érudits les plus savants et le plus littéraires de notre temps, donna un jour au peintre, son ami, un livre qu'il venait de publier. Ce livre était l'histoire d'un moine du XIII^e siècle qui entama, presque seul, une lutte acharnée contre l'établissement de l'Inquisition en France. Ce moine, Bernard Délicieux, sans autres armes que sa foi, son éloquence et sa haine, souleva contre les Dominicains tout le Midi de France, intéressa à sa cause Philippe le Bel et le pape, fut un moment vainqueur, mais subit à la fin le sort des hommes qui veulent de leurs seules mains jeter bas l'édifice d'une institution. Abandonné par les siens, puis, livré à l'Inquisition, il fut mis à la torture et enfin condamné à la longue agonie de la claustration perpétuelle. Cette histoire, émouvante comme un roman, accidentée de coups de théâtre comme un drame, causa une profonde impression à l'artiste. Il se retrouva tout entier dans ce livre et y puisa les sujets de plusieurs tableaux qui pouvaient en être la magnifique illustration. Le premier fut les *Emmurés de Carcassonne*.

Le sujet est la victoire de Bernard Délicieux sur l'émeute populaire. Il fut un jour où ce moine, sorte de tribun théologique, connut le plus enivrant mais le plus éphémère des triomphes : celui de l'éloquence et de la justice sur la foule soulevée.

L'Inquisition était entrée à Carcassonne, et, à peine installée, avait commencé à arracher l'ivraie du champ, c'est-à-dire à extirper, jusqu'aux racines, l'hérésie albigeoise. Les procédés du Saint-Office étaient ceux de tous les tribunaux d'exception, religieux ou politiques. Le crime se prouvait par la constatation de l'opinion ennemie, à défaut de cette preuve, par un soupçon, à défaut de soup-

çon, par une présomption. Le châtement, unique comme le crime, était la mort immédiate, ou une commutation de peine hypocrite qui n'était, au fond, qu'une mort plus lente. Le condamné, sauvé de l'échafaud ou du bûcher, était alors « emmuré », c'est-à-dire plongé dans un cachot sans air, sans jour, où sa vie s'éteignait peu à peu. Les prisons étaient pleines d'emmurés, et toutes les tentatives légales de délivrance avaient échoué. Bernard Délicieux, bouleversé par les plaintes déchirantes des femmes qui redemandaient à ces prisons terribles un fils, un frère, un mari, parla au peuple et le lança contre l'Inquisition. Mais, à ce moment, il vit son œuvre et recula devant elle. Il voulut l'arrêter, et, cette fois, il l'arrêta, grâce au prestige qu'il exerçait encore et grâce à l'autorité du représentant du pouvoir royal, le vidame d'Amiens, qui lui prêta pour une heure l'approbation tacite de sa présence.

Telle est la situation très complexe que nous offrent les *Emmurés de Carcassonne* et que la composition expose clairement par deux groupes de personnages. Dans l'un, les femmes suppliantes; dans l'autre les démolisseurs qui abattent les portes : entre les deux, Bernard Délicieux apaisant la foule du geste pendant que le vidame d'Amiens, insouciant comme Pilate, regarde avec indifférence les révoltés qui l'entourent, bien certain d'avoir toujours le dernier mot dans une aventure qui n'avait à ses yeux que la valeur d'une querelle de clocher.

Mais qu'étaient donc ces cachots muets pour inspirer tant de terreur et de colère à une population tout entière? Quel était donc ce rocher contre lequel venaient se briser tous les pouvoirs réguliers et que l'émeute seule pouvait entamer avec ses pics et ses leviers? L'artiste nous en fait mesurer la hauteur immense, nous en montre l'aspect formidable, la grandeur sépulcrale dans une toile de petite dimension, mais de vaste perspective : les *Murailles du Saint-Office* (1883).

En fait, ce ne sont là que des murailles, mais ces murailles ont une figure et une voix. Ces énormes murs rouges, étayés de puissants contreforts comme pour résister à tous les assauts des hommes et du temps, ces remparts aux pieds desquels poussent les herbes humides des fossés, s'élèvent dans le ciel bleu comme un monstre formidable. Aucun ornement d'architecture ne les relève, ni arcatures, ni pilastres, ni arabesques. Ils sont la carapace de pierre d'un être redoutable et invisible, l'enveloppe de granit d'une idée plus indestructible que ce granit même. Derrière ces murs du Saint-Office sont enfermés les malheureux condamnés que Bernard Délicieux est venu délivrer. Sans lui, ils y seraient morts. La sentence qui les a frappés ne souffre ni adoucissement ni révision : l'Inquisition ne se trompe jamais. Ils sont là comme enterrés vivants, et leurs femmes, leurs mères, leurs sœurs le savent si bien, qu'elles viennent silencieusement accrocher à ces murailles des couronnes mortuaires, comme on en suspend, dans les cimetières, au-dessus de la tombe de ceux qu'on a aimés.

Pendant l'histoire de Bernard Délicieux ne s'arrête pas à la délivrance des emmurés. Elle marche vers son inévitable dénouement. Philippe le Bel avait tout d'abord favorisé Bernard, non pour sa cause qui l'intéressait peu, mais pour les besoins de sa politique envers la Papauté. Mais il vint un moment où les oscillations de cette même politique firent du réformateur un embarras au lieu d'une aide, un obstacle au lieu d'un point d'appui. Le moine fut aussitôt laissé à ses propres forces, c'est-à-dire abandonné à la haine de la terrible institution qu'il avait voulu renverser. La suite se devine. Bernard saisi, emprisonné, comparut devant le Saint-Office. L'interrogatoire mortel qu'il y subit, fit le sujet d'un autre tableau : *l'Interrogatoire* (1881).

Autant les *Emmurés de Carcassonne* et les *Murailles du Saint-Office* sont de tonalité chaude, de colorations variées, surtout dans la gamme des rouges qui s'y trouve presque complète, autant *l'Interrogatoire* est d'une froideur sinistre. Là, un soleil éclatant, une lumière brûlante; ici la fraîcheur obscure des salles voûtées; des murs blafards, des piliers qui ressemblent à des blocs; comme personnages, les juges, trois inquisiteurs, immobiles dans leur robe blanche, comme trois statues de pierre, et le bourreau. Devant eux, debout dans une attitude raidie de protestation, Bernard Délicieux attend qu'on le questionne. Interrogatoire de pure forme, d'ailleurs; le moine est condamné d'avance; ses mains sont déjà liées derrière son dos et attachées à l'instrument de torture.

J.-P. Laurens acheva l'histoire de Bernard dans un autre tableau qui n'a figuré à aucun salon : le *Torturé*. C'est le dénouement du drame commencé à la révolte des habitants de Carcassonne. L'Inquisition est triomphante. Son ennemi est définitivement vaincu et elle lui fait payer ses terreurs par des tortures qui ne sont plus qu'une vengeance. Le *Torturé*, c'est le moine qu'on ramène à son cachot. Il est couché sur la civière de cuir, cachant sous sa robe brune ses membres brisés. Devant lui, un inquisiteur ouvre la porte de la cellule. Le dominicain courbe sa haute taille pour mettre la clef dans la serrure; il l'ouvrira et la refermera lui-même avec de minutieuses précautions, car, si hautes et si épaisses que soient les murailles du Saint-Office, tout est à craindre d'un homme qui peut séduire un geôlier, s'évader et recommencer la guerre.

L'histoire de Bernard Délicieux avait fait entrer l'artiste dans la vie intime de l'Inquisition. Attiré par la grandeur sauvage de ce monstre, il l'étudia de plus près et cette étude lui inspira une série d'œuvres d'une puissante conception. Mais il entreprit, auparavant, comme un repos, deux excursions aux deux pôles de l'histoire : *Honorius* et les *Derniers moments de Maximilien*.

Honorius est comme un portrait qui aurait, en soi, toute sa philosophie. Ici, tout est clair. Il suffit, pour comprendre la pensée de l'artiste, de regarder cette figure d'enfant impérial, à l'œil éteint, à la lèvre hébétée, et qui est le maître du

monde. Le contraste est puissant de cette faiblesse et de la grandeur qu'elle représente. Ce petit Honorius, de type oriental, est assis sur le trône des Césars. Le manteau des empereurs écrase ses épaules ; une de ses mains soulève avec peine l'épée d'acier qui a conquis l'univers connu, l'autre, trop faible pour soutenir le globe d'or surmonté de la victoire romaine, s'appuie sur lui comme sur un jouet trop lourd. Cette vision antique puise sa vie dans une exécution étonnante de richesse et de force. L'or, le velours, les pierres précieuses, rendues avec un éclat surprenant, font de cette toile une des plus brillantes que J.-P. Laurens ait peintes, une des plus complètes par sa valeur picturale et par sa valeur philosophique.

Les Derniers moments de Maximilien (1882) forment avec *Honorius* la plus absolue des antithèses. Nous traversons quinze siècles d'un seul bond et nous touchons à l'une des plus étranges aventures de notre temps. Un archiduc autrichien, appuyé par une armée française, renouvelle l'aventure d'un Cortez, et succède à Montezuma sur le trône du Mexique. Après quatre années de règne, il meurt fusillé comme Raousset-Boulbon, en laissant comme lui, une mort impossible à venger. Et pour qu'il ne manque rien à ce drame shakespearien, le vent de la folie s'élève et passe sur cette famille. Le délire de la toute-puissance qui a respecté l'empereur éphémère, frappe au front l'impératrice, et bientôt, de cette conquête sans lendemain, rien ne reste, qu'un cadavre tombé sur la terre brûlante du Mexique et une folle qui se promène sous les ombrages d'un parc de Belgique, bercée par les souvenirs enchantés de ce royaume des songes. Les scènes tragiques abondent dans cette épopée. J.-P. Laurens a choisi celle qui lui semble le mieux résumer ce roman : l'instant suprême où Maximilien est appelé devant le peloton d'exécution. Avant de partir, le mourant console le prêtre venu pour le consoler. Il l'embrasse d'une étreinte affectueuse et le soutient contre son attendrissement, avec l'abnégation de ceux qui ne se comptent déjà plus au nombre des vivants.

Quatre personnages seulement occupent et remplissent cette grande toile : Maximilien, le prêtre, un domestique et, devant ce groupe, l'officier mexicain ouvrant la porte de la cellule. Tout cela est net, concis, vigoureux, sans emphase comme sans petitesse, avec la clarté sobre du véritable art français. Cette scène suprême a la belle ordonnance d'une fin de tragédie (1).

C'est là, en effet, une tragédie, une tragédie en habit noir. J.-P. Laurens s'est victorieusement mesuré dans cette œuvre, avec un étrange problème de l'art contemporain : celui du costume moderne — et cette audace seule suffirait pour donner à ce tableau une portée considérable.

Le costume contemporain est sans forme et sans couleur ; il a, en outre, le

(1. Ce tableau a été gravé dans *L'Artiste* (Décembre 1882).

vice originel d'une vulgarité irrésistible. Il n'y a plus place, sous cet uniforme de la banalité, pour la valeur plastique du corps humain. Cependant, il faut s'y résoudre, cet uniforme existe; il s'impose, et rien ne fait prévoir qu'il disparaîtra d'une société à laquelle ne reste plus que la passion de l'égalité, et où il égalise le domestique au souverain. Jusqu'à ce jour, les peintres d'histoire ont reculé devant ce vêtement funèbre et se sont éloignés des sujets qui le commandaient. Il leur faudra pourtant y arriver et montrer autant de résignation ou de hardiesse que les Hollandais du xvii^e siècle. Ne se sont-ils pas trouvés, eux aussi, en face de ce même problème? Ont-ils eu sous les yeux un costume gracieux et éclatant? Est-il rien de plus monotone, de plus bourgeois que ce vêtement sinistre porté par tous les citoyens de cette république protestante, depuis le Grand Pensionnaire jusqu'à l'artisan endimanché? Trouverons-nous l'élégance plastique du costume chez Van Ostade, Pierre de Hoogh, Terburg, Hals, Rembrandt? Ces grands artistes ont-ils été plus favorisés que nous quand ils ont rencontré devant eux, comme modèles, des ombres humaines s'agitant sous un ciel gris ou dans la pénombre de leurs maisons sans soleil?

Que manque-t-il donc à nos peintres pour faire de la loque morose que nous portons, sinon un vêtement élégant, du moins un vêtement qui se fasse oublier? Sans doute, il est plus aisé de jeter un morceau de velours ou de satin sur le modèle et de réjouir les yeux par d'éclatantes colorations, par de délicats chatoiements d'étoffe. Mais l'histoire ne s'arrêtera pas pour une question de costume.

Elle marche. Nous continuons notre route vers l'inconnu à travers les crimes, les révolutions, les héroïsmes, les victoires. N'avons-nous pas assisté, dans ce dernier quart de siècle, aux événements les plus tragiques, les plus grandioses? Nos successeurs ne fermeront pas le livre de l'histoire à la page où le costume change. Notre présent sera leur passé et il fouilleront à pleines mains dans nos actions et nos pensées, pour y chercher ce que nous cherchons nous-mêmes dans l'âme de nos ancêtres. S'arrêteront-ils alors devant la laideur de notre défroque? Ne se diront-ils pas que l'homme n'est pas tout entier dans la forme de son habit? Quand ils passeront devant les œuvres que nous leur aurons léguées, quel sera leur étonnement de voir que la littérature aura décrit, mesuré, analysé sous toutes faces, l'homme de notre temps, et que la peinture seule n'en aura rien dit. Et ne riront-ils pas en constatant qu'à la fin du xix^e siècle, il y eut des artistes admirablement doués qui, dans leur art, osèrent tout, même ce qui en était la négation, mais reculèrent toujours devant la vérité qu'ils avaient sous les yeux et qu'ils pouvaient toucher du doigt?