



FEMMES ET PEINTRES

A LA FIN DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE



LA DUCHESSE D...
(Etude par Jean Béraud)

Il n'est pas niable que, depuis quelques années, la question des portraits, des portraits de femmes surtout, ne soit entrée dans une phase toute nouvelle.

Est-ce que les efforts de quelques artistes dont la critique, principalement, semble s'être préoccupée jusqu'ici, auraient produit leurs fruits? Est-ce que, par leur persévérance, ces consciencieux auraient pénétré, non pas encore le grand public, mais du moins cette élite qui mérite seule d'être conquise? En tout cas, le fait est là. Les discuter, c'est les admettre; se retourner vers eux, c'est reconnaître leur talent. Et j'ai pensé que l'évolution à laquelle nous assistons en cette

fin de siècle, dans la manière de représenter la femme, de reproduire ses traits, méritait mieux qu'une simple mention dans le rapide compte rendu d'un Salon annuel.

Un portrait de femme? Mais c'est la chose la plus complexe du monde.

D'abord qu'est-ce qu'un portrait? C'est la représentation d'une personne telle qu'elle est au naturel, nous apprend le *Dictionnaire de l'Académie*. Là, justement, gît la difficulté.

Au naturel! Mais c'est le « sans-dot » d'Harpagon. Quand on pose, on n'est pas naturel, et c'est précisément la connaissance du modèle qui manque la plupart du temps au peintre, pour faire un portrait naturel. Dans ces conditions, suffira-t-il donc au peintre de se mettre devant sa toile, de consacrer plusieurs séances à la couvrir de couleur? La ressemblance, certes, on peut admettre qu'il est toujours possible de la saisir; tout honnête homme peut prendre patente de photographe; mais peut-on

rendre, du premier coup, la vie, l'aspect, le je ne sais quoi, qui fait la femme, sa personnalité, le charme qui se dégage d'elle?

D'un littérateur vous exigez une peinture fidèle de type. Vous voulez en quelques lignes reconnaître l'Anglaise, idéalement intelligente, un peu masculine, sans souplesse, mais de correction impeccable : l'Allemande et son sentimentalisme exubérant, d'une inutile instruction : la Russe, audacieuse, spirituelle, langoureuse : l'Espagnole, gracieuse, aimable, doublée de passions ensoleillées : l'Américaine, fruit de toutes les civilisations, indépendante, intelligente, rêveuse et pratique. Vous déclarez, par exemple, qu'une longue étude féminine est nécessaire pour mettre en valeur le caractère d'une *seule* de ces femmes, et vous vous imaginez qu'en quelques heures, un peintre va fixer pour toujours, d'une impeccable façon, le reflet des sentiments de n'importe laquelle de ces femmes qu'il voit pour la première fois?

Irai-je jusqu'à dire, avec un critique, qu'il faut qu'un artiste ait pleuré avec son modèle? Je connais des ateliers qui seraient alors de véritables Vallées des larmes; je m'arrêterai en route. Il faut avoir ri avec son modèle, il faut avoir vu la femme autrement que dans un atelier, isolée dans un endroit spécialement aménagé pour certaines conditions d'éclairage; il faut autre chose qu'un fond artificiel. La femme a besoin, pour être elle, de ce qui l'entoure.

Pourtant voilà ce qui se passe le plus souvent.

Une femme veut son portrait. Que se demande-t-elle, avant tout? Combien puis-je dépenser? Ensuite, elle interroge la cote et se dirige vers l'artiste qui a dernièrement reproduit les traits d'une amie. Déplorable tableau, murmureront les intimes. Est-ce bien la faute du peintre? Oh que nenni! Vous avez joué à la roulette: ayant mis sur un numéro plein, vous aviez trente-cinq chances de perdre, et vous avez perdu. — Mais M^{me} X... était si bien! — Ah voilà! Elle a eu de la chance, ou elle a su choisir.

Oui, choisir. N'auriez-vous donc pas remarqué que dans ses tableaux, dans ses scènes de genre, chaque peintre adopte un modèle, tout comme un ton général. Les uns nous montreront toujours des brunes aux lourds cheveux, aux plats bandeaux; d'autres feront rutiler sous leurs brosses les tons chauds des Vénitiennes; ceux-ci ne tireront de leur imagination que des scènes dramatiques, ceux-là ne peindront que les figures les plus mutines, aux légers cheveux blonds. Malheur à la patricienne qui s'aventurera chez ces derniers; malheur aussi à la blonde étincelante qui frappera chez les premiers. Nous entendrons leurs plaintes.

Cette sélection, qui se produit, même à l'insu du peintre, n'est pas l'effet d'un pur hasard. Chacun doit aujourd'hui conquérir sa place au soleil et pour cela se renfermer dans d'étroites limites. Autrefois, l'archéologue embrassait une longue suite de siècles, des Grecs à la Renaissance, il poursuivait son labeur. L'immensité des matériaux accumulés l'a forcé de restreindre son champ d'études, et la Grèce, Rome, l'Afrique, le Haut Moyen Age, le Moyen Age, ont maintenant chacun leurs fidèles.

En peinture, naguère, on avait le tableau d'histoire, le tableau de genre, le paysage, le portrait ; aujourd'hui, tout cela est divisé, subdi-



SARAH BERNHARDT
(Étude par Chartran)

visé, et chacun, suivant son instinct, se spécialise, pour sortir de la poussée qui l'enserme. Et les portraitistes deviennent peintres de brunes, de blondes, de grandes, de petites, de minces, de potelées ; il nous

faudra même les séparer en deux catégories où tous rentreront forcément : les académiques et les indépendants.

Qu'est-ce donc qu'un portrait académique ? — Un portrait ennuyeux. — Mais encore ? — C'est celui qui reproduit les personnes telles qu'elles devraient être, et non pas telles qu'elles sont, d'après les formules de l'École : retour de Rome, ajouterait M. Bouchot.

Il est bien certain que la première éducation, celle de l'École, est indispensable : qu'il y a dans l'art un côté traditionnel, une science qui ne s'inventent pas, composés qu'ils sont d'une foule de notions accumulées par nos prédécesseurs. C'est une nourriture nécessaire et en même temps une gymnastique entraînant qui doit préparer le peintre à mettre en valeur ses qualités particulières. Elle apprête le terrain de la personnalité.

Mais le portrait purement académique, nous le connaissons tous. Soie sur peluche, ton sur ton, debout généralement, d'une ressemblance souvent si problématique que les meilleures amies du modèle passent sans le reconnaître. Il est, tantôt clair, tantôt foncé ; la femme, ne sachant que faire de ses mains, tient un éventail. Figée dans son immobilité, elle nous glace. Elle glacera bien d'autres générations, à moins qu'un légitime exil au grenier ne la fasse disparaître du salon qu'elle attristera.

Qu'on ne m'accable pas de mépris. Le portrait académique, j'en veux montrer le côté désagréable à la généralité, à laquelle il plaît cependant. Mais là, réellement, est-ce bien par un côté artistique ?

La masse, elle, est satisfaite, parce qu'elle le comprend, sans fatigue comme sans recherche. La foule veut être guidée, refusant aussi bien de voir sans comprendre que de comprendre sans voir. Or, comprendre, pour elle, c'est retrouver ce qu'elle connaît ; et, comme l'enfant, il lui faut toujours les mêmes histoires, dont elle sait d'avance le dénouement. Depuis l'enfance, elle voit dans des cadres ses grand'mères en robes de soie, fixes, dans un fauteuil, de face, jamais de profil, avec une tapisserie dans le fond, tenant un éventail à la main : les visiteurs d'expositions, en présence de cette idée avec laquelle ils ont été bercés l'admettent seule parce qu'elle ne dérange en rien leur conception habituelle.

Mais qu'un indépendant, — et l'on est indépendant aussitôt que l'on quitte l'ornière, qu'on voit un but nouveau à atteindre, qu'on rend des impressions personnelles, — se permette d'apporter quelque changement dans un ordre si bien établi, qu'il remplace la tapisserie foncée par une porte blanche, le tapis par un parquet, qu'il supprime l'éventail et que la femme tienne sa jupe, qu'il modifie quelque peu les lumières, les ombres : cela devient impardonnable. De quel droit ce nouveau venu vient-il donc troubler notre quiétude, pourquoi nous oblige-t-il à réfléchir ? Car, reconnaissons-le, il faut un entraînement spécial pour juger une œuvre originale. Heurté dans ses sensations habituelles, le public proteste et d'autant plus énergiquement qu'il comprend moins. Tout de suite, il passe aux grands mots et brandissant une massue pour écarter la mouche qui l'agace, il menace des Petites-Maisons celui qui a eu l'au-



HÉLIO BUIRETE &

ÉTUDE DE J. CHÉRET POUR LE PORTRAIT DE LA BARONNE L. C.

L'Œuvre d'Art, Paris.



MISTRESS BODLEY
(Étude par Léon Bonnat)

dace d'être personnel. Dès lors, les énergiques seuls peuvent lutter.

Certainement vous avez lu Ruskin, l'ennemi né de toutes concessions ; vous vous rappelez ce qu'il demande au peintre : « une main impeccable et durable ; la sérénité dans le repos et dans l'action ; la figure considérée comme le principal, non le corps ; la figure affranchie de tout vice ou douleur. » Voilà qui s'appelle nager en pleine Académie.

Appliquez au portrait cette magnifique théorie et, ma foi, vous arrivez à Burne Jones. Est-ce encourageant ?

Si nous continuons la théorie de Ruskin, un membre de phrase me déconcerte : « La lumière, infiniment diverse dans sa belle et sereine répartition, la lumière qui *prend la couleur de tout objet qu'elle touche*, afin de la faire briller. » Mais c'est tout simplement le plein air, le luminisme ! Comment, lui, le classique, il se prend aussi dans l'engrenage ? Le corps y passera-t-il ? Je l'ignore ; mais certes, par cette fissure, nous verrons passer bien des élèves de l'École, avec leurs exubérances, leurs exagérations, leur personnalité en un mot, auxquelles, peu à peu, nous nous accoutumerons.

Maintenant que nos divisions sont bien nettes, bien définies, nous sera-t-il permis de dire un mot au nom du modèle ? Lui, bien plus simpliste, les classe en trois catégories : sincères, souvent on n'y tient guère ; flatteurs, ceux-là sont délicieux ; enfin, les traîtres. Ah ! parlons-en des traîtres. On sait comment on entre chez eux, mais soupçonne-t-on comment on en sort ! Ce peut être délicieux, comme épouvantable. Est-ce bien toujours la faute du peintre seul ?

Signalons enfin l'ennemi dans un portrait : la robe. Car, dans cette grave circonstance, on déploie devant l'artiste tous les charmes du chef-d'œuvre du grand couturier ; on demande à l'étoffe des plis si impeccables, de si respectueux miroitements, qu'en définitive la figure deviendra l'accessoire perdue qu'elle est dans des reliefs de satin et de velours.

Bien belles réflexions, dira-t-on ; mais la conclusion ? Qu'il est à peu près impossible de faire faire son portrait ? Nullement. Car après avoir discoursu dans le domaine des abstractions, j'ai cru qu'il fallait donner ici, non pas la banale reproduction de quelques portraits rapidement entrevus aux Salons, mais demander, à des maîtres, l'esquisse, l'idée première de leurs toiles, nous permettant de découvrir en quelque sorte l'analyse des physionomies par le crayon, la genèse et le développement d'un portrait dans l'interprétation première de la nature.

* *

Vous souvient-il du portrait de Sarah Bernhardt par Chartran, exposé aux Champs-Élysées il y a deux ans ? Impossible de ne pas s'arrêter devant ce regard doucement panthéresque. Comme c'était elle, faite de rien et si bien elle. Le portrait de Néera, dans la *Revue hebdomadaire*, et celui-là vont de pair. Nous retrouvons ici tous les dons que la nature a conférés à la grande tragédienne, comme ceux qu'elle s'est acquis. « Ses

cheveux, ses yeux, ses lèvres, jusqu'à ses oreilles et ses narines, reflètent chaque inspiration de son talent exigeant et exquis. » Il n'est pas jusqu'au rouge de ses lèvres, si savamment mis qu'il ne faille admirer.



MADemoiselle P...
(Etude par Boldini)

Et voilà que rapidement je repasse l'œuvre du peintre, que je suis ses envois si classiques, que je pense à *Saint François*, à *Saint Saturnin*. Plus tard, je retrouve Chartran aux Solons, à l'Union artistique, avec d'élégants portraits que la critique compare aux Clouet, aux Rigault, aux

Baudry, plein de talent, cherchant sa voie dans un labeur assidu, mais toujours si académique qu'on le rapproche toujours d'un maître ancien. Au contraire, ici, il est essentiellement personnel. La figure a été faite en trois heures, m'assure-t-on. J'en suis certain. Ces ressemblances, on ne les travaille pas, on les saisit. La dédicace : « A Sarah Bernhardt, son ami Chartran », nous dit le pourquoi. Ce n'est pas un modèle qui est venu poser, ce n'est pas une actrice, séduisante dans une heure de lumière, qui est ici représentée, c'est une amie connue, choyée. Avant de prendre la brosse, Chartran savait ce qu'il voulait dire. Académique, il l'est resté dans la tenue générale du tableau ; classique, il l'est par le faire, par un idéal de beauté plastique, à la Ruskin ; mais, personnel, il le fut hier, par la légèreté de son pinceau, par la connaissance de son modèle.

Certes, on serait en droit de s'étonner de ne pas trouver Bonnat au premier rang des classiques. C'est pourtant le plus grand éloge que je puisse faire du portrait de Mrs Bodley ! De Bonnat, ce vaste chapeau, ces cheveux légers, cette robe inachevée ? De Bonnat, ces mains à peine indiquées ? Mais ce n'est pas croyable. Comment, c'est du maître impeccable qui, jusqu'ici, se distinguait par une exécution si ferme, si rigoureuse ? Nous arrivons insensiblement à ma théorie. Sarah Bernhardt et sa dignité classique nous révèlent Chartran. Mrs Bodley fait entrevoir un Bonnat inconnu, qui nous apprend qu'à son insu peut-être, le maître se laisse entraîner par un mouvement intellectuel auquel sa nature, son éducation, semblaient opposer une barrière infranchissable. Nous aurions mauvaise grâce de nous en plaindre.

N'avons-nous pas dit tout à l'heure que, pour être vraiment représentée, la femme ne saurait être changée de milieu. Qui donc, dès lors, serait mieux préparé que J. Béraud à fixer les traits de la Parisienne ? Nul comme lui ne la connaît. Son *Dimanche à Saint-Philippe*, pour citer un des coins élégants de Paris, qu'il rend d'une façon si spirituelle, sa *Sortie de l'Opéra*, ne nous disent-ils pas ses goûts et ses inclinations ? Mais n'allez pas cependant parler de lui comme portraitiste féminin d'après beaucoup de choses qu'il nous a données. Si ses peintures sont caressées, finies, si parfois de bizarres éclairages, — toujours parisiens, — surprennent le spectateur, il faut chercher dans son œuvre une toile qui nous montrera les résultats auxquels il peut arriver. La duchesse D..., d'un charme pénétrant, d'une exécution un peu différente de celle à laquelle le maître nous a habitués, marque d'une façon particulière la place de Béraud dans une étude sur les portraits de femme.

N'a-t-on pas écrit que, malgré leur délicatesse, les femmes de Boldini étaient si légèrement vêtues, qu'elles semblaient vraiment bien peu habillées ? M. Mabillaud, naguère, n'y trouvait rien à redire, et il constatait, non sans plaisir, que les femmes de Boldini éveillaient des idées malicieuses d'élégance amusante, de maniérisme dégingandé, n'ayant rien d'improbable en cette fin de siècle. Ma foi, c'est à ce dernier jugement que je m'arrête. Si le style, c'est l'homme même, sa peinture, c'est Boldini. Ne le jugez pas sur une femme bleue exposée l'an dernier au Champ-de-Mars, comme l'a fait M. Arsène Alexandre. Pourquoi donc



Miss Salaje

n'avoir pas regardé la princesse P..., qui était tout à côté? Cette dernière, il est vrai, n'était pas décolletée d'une façon exagérée ; mais pétillante, amusante, agaçante, d'une vie intense, elle semblait découpée d'un



LA FEMME EN JAUNE, PAR BESNARD

tableau de genre, buvant les paroles de l'invisible qui est de l'autre côté du cadre. Ce qu'il fallait voir encore, c'est l'atelier du maître, ses esquisses, ses pastels, toutes ces brunes, souvent très habillées, comme celle-ci, dans sa sortie-de-bal à la vieille, qui l'enserre, l'encapuchonne,

l'enveloppe, la cache, tout en laissant deviner sous l'ample manteau, le corps d'acier de l'Américaine.

Si les brunes, certaines brunes, peuvent affronter Boldini, Chéret, c'est le peintre des blondes. Que les femmes de Boldini soient vibrantes, c'est possible; Chéret, de ses femmes, faites au bout du crayon, de la main la plus légère, gamines, exubérantes, jamais triviales, réjouit nos yeux par des échevèlements drôles, dans un moment sceptique qui ne connaît plus les folies pardonnables de la jeunesse d'antan. Mais ces lumières intenses, ces ombres colorées? C'est là qu'il est intéressant de pénétrer l'artiste. Sa palette, à elle seule, est une gaité: du rose, du blanc, du jaune clair, du vert clair, du vermillon, de la laque. Les ombres seront-elles foncées? Nullement: voyez ses jaunes; l'ombre en est verte, je la croyais fausse: regardez plutôt un corsage jaune qui passe sous les marronniers du Cours-la-Reine. Ses figures sont-elles simplement de chic? Ah! certes non. Rien n'est plus travaillé que ces simplicités voulues, et la femme qu'il représente, s'il la fait ressemblante, c'est qu'il la sait par de nombreuses études.

Besnard et Chéret sont deux voisins, deux amis, deux luministes, cependant bien différents: et lorsque Chéret prend place dans une catégorie, — indépendant, peintre de blondes, — on ne saurait trop à quelle division rattacher Besnard. De ses toiles, on ne dit pas: « M^{me} A..., M^{me} B..., » mais « la femme en jaune de 1880, la femme en rose de 1886. » Ses portraits sont une symphonie de couleurs. Ce qu'il recherche, ce sont les phénomènes de la lumière, leurs aspects imprévus. Il demande à sa palette un accord, comme le musicien a son piano. Il se plaît dans une poésie colorée où les reflets s'en vont mourant dans les vibrations des notes voisines. Plein d'esprit, son imagination l'emporte dans le domaine du merveilleux: il le rend, mais d'une façon déconcertante pour le spectateur qui ne comprend rien à son enivrement. Il s'adoucit, dit-on, maintenant. Pas de tout, mais peu à peu il s'impose. Sa symphonie, il la joue pour lui-même, en virtuose marchant à l'étoile. Que peuvent être les portraits dans ces conditions? De fugitives apparences, des silhouettes lumineuses baignant dans une atmosphère de brûlantes effluves? Combien de femmes pourront sans danger traverser le rêve éthéré de l'artiste?

..

Qu'on ne croie pas que les maîtres dont je viens de parler ont été choisis par hasard, par amitié. Hier encore, je ne leur avais jamais parlé. Mais de longue date, je les connais parce que je les suis, parce que, dans les kilomètres annuels de peinture des Salons, je les ai dégagés au passage. Leurs portraits de femme m'ont frappé comme les notes d'un accord, chacun ayant une valeur particulière, que l'ensemble fait encore mieux saisir, pour le ton de l'état artistique qui me préoccupe. De l'académique pur, par des intervalles clairs, réguliers, rapprochés, nous arrivons, ce



1672

me semble, au luminisme le plus intransigeant : de l'atelier éclairé au nord, au plein air. Chacun de ces peintres peut-être séparément discuté, critiqué, attaqué, mais comme ils sont tous personnels et profondément estimables, leur réunion forme un tout qui marque une étape de notre vie artistique.

Loin de moi, par exemple, la pensée de prétendre que ce sont là les seuls peintres de portraits, — je pourrais citer Carolus-Duran et plus d'un autre maître ; — d'autres artistes occupent dans ce domaine une place légitimement méritée ; comme dans tout accord musical, les distances ne sont pas inoccupées ; d'autres notes, bien nettes, existent ; elles sont dans le ton, mais ne le donnent pas. Je ne veux donc pas prononcer un seul dernier nom. Successivement, j'ai pris les six toiles reproduites ici : tout comme un vieux texte alchimique, je les ai étudiées, analysées, interrogées. Elles m'ont répondu ce que je viens de dire, et, honnêtement, je l'ai transcrit.



F. de Mély