

et l'interprétation est excellente avec M. Paul Mounet dans le rôle du Prieur, M. Jacques Fenoux dans le rôle du Père Thomas, le moine politique et ambitieux, et M. Georges Le Roy, qui a trouvé, dans le rôle du jeune moine Marc, des accents remarquables de sincérité. C'est M. de Max qui joue le héros du drame, le moine Balthazar. Evidemment M. de Max a une personnalité comme comédien. Mais qu'il est dommage qu'il n'ait de la simplicité que l'affectation. Avec ses formidables éclats de voix (juste dans les passages où le ton bas serait autrement impressionnant), ses grimaces et ses contorsions, il tourne souvent à l'acteur de mélodrame. J'ajouterai qu'il paraît avoir introduit à la Comédie la claque personnelle, la plus odieuse. Il ne peut paraître en scène, sans même ouvrir la bouche, que, du poulailler, ses séides éclatent en bravos prolongés, pendant qu'il prend de son mieux un air innocent. Il est même si innocent, cet air, que personne n'y est pris.

Avant la représentation du *Gloître*, des poèmes d'Emile Verhaeren ont été dits, par M^{lle} Colonna Romano, équivalente à un zéro, M^{lle} Madeleine Roch, qui semble avoir, quand elle déclame, une « pratique » dans la bouche, M^{me} Louise Silvain, qui est son mari en femme, M^{lle} Delvair, que nous avons connue brune et qui nous est apparue les cheveux blond cendré (teinture de guerre, probablement?), et M^{me} Segond-Weber, qui ressemble de plus en plus à François Coppée. Les mots me manquent pour louer la façon dont ces dames disent les vers. Toutes déclament, pas une n'a le sens de la poésie. D'un simple poème, d'une pure expression d'âme, d'une rêverie à peine formulée par des mots, elles font une pièce en cinq actes, tant elles y mettent d'action, de mouvement, de gestes, de jeux de physionomie. On croirait, à chacune, qu'elles sont plusieurs en scène, ou on cherche des yeux, dans la coulisse, quelles gens elles prennent ainsi à partie. C'est prodigieux et indescriptible.

Le samedi qu'il partait faire sa conférence à Rouen, j'avais l'occasion, le matin, de causer un moment avec Emile Verhaeren. Nous parlions des belles choses auxquelles la guerre nous fait assister, et j'énumérais devant lui quelques-uns des agréments, à mon avis, que nous en retirerons. « Il faut savoir tout endurer, me répondit-il, tout! » Le surlendemain, il mourait, on sait de quelle façon. Je tiens toutefois son endurance pour n'avoir pas été mise totalement à l'épreuve : il n'a pas entendu ces dames de la Comédie dire ses vers.

MAURICE BOISSARD.

MUSIQUE

M. Vincent d'Indy et l'Esthétique. — Il vient d'arriver à M. Vincent d'Indy une aventure assez plaisante. On se rappelle

qu'en l'année 1910 une scission se produisit à la *Société Nationale*. Quelques-uns de ses membres s'en retirèrent pour fonder la *Société Musicale Indépendante*, connue depuis sous le sigle *S. M. I.* On ne fut pas longtemps à s'apercevoir des inconvénients qui s'ensuivaient pour la *Nationale*, privée par ce divorce de ses éléments manifestement les plus vivaces. Survint la guerre, et le Comité de la *Nationale* estima « l'union sacrée » propice à des négociations entre les deux sociétés rivales. Une réunion eut donc lieu à ces fins, mais, pour des raisons qu'on verra, elle n'aboutit point à la fusion souhaitée. Cette déception inspira à M. Vincent d'Indy, Président de la *Nationale* et Directeur de la *Schola*, les déclarations suivantes, insérées dans le *Courrier Musical* du 15 janvier sous le titre : **Esthétique**.

« *Nous n'avons pas la même esthétique.* » Ainsi s'exprimait, il y a peu de jours, un musicien français, vis-à-vis d'autres musiciens. — également français — proposant une union fraternelle et sans arrière-pensée entre tous les « poètes de son » de notre patrie. Cette parole, évidemment importante dans l'esprit de celui qui la prononça, puisqu'elle écartait *sine die* le rapprochement loyalement rêvé par quelques-uns, produisit en moi, je l'avoue, une impression de profond étonnement. Je ne comprenais pas du tout.

« *Nous n'avons pas la même esthétique.* » Pour saisir le sens de cette phrase, il me semble utile de déterminer tout d'abord la signification exacte du mot ; *esthétique*. Plusieurs dictionnaires consultés me donnèrent cette définition : « L'Esthétique est la science du Beau », signification peut-être exacte aux temps d'Aristoxène de Tarente, mais très certainement peu conforme à l'esprit du musicien français dont je parle, pour lequel le Beau n'existant pas — ou si peu, — ne pourrait être *a fortiori* l'objet d'un enseignement scientifique. Force me fut donc de chercher moi-même, dans une étude plus serrée de l'étymologie, l'explication de la pensée de mon confrère et je fus vraiment joyeux lorsque, en me remémorant mes « racines grecques », j'arrivai à cette conclusion que le mot *esthétique* signifie en réalité : *Sens du vêtement*.

C'est donc une simple question de *vêtement* qui sépare les diverses petites chapelles, si chères à quelques-uns de nos musiciens dits avancés, et dans lesquelles se célèbre, selon des rites, ou plutôt des procédés différents, le culte de la musique en France. Et je me tins très rassuré par cette conclusion, sur l'avenir de notre art musical. En effet, de même que les ornements liturgiques diffèrent suivant les divers pays ou les divers ordres religieux... ; de même, tel musicien se revêtira d'un complet tramé de quintes ou de secondes consécutives et broché d'ornements en tons entiers ; tel autre préférera la redingote tissée de vétustes accords parfaits... ; un troisième ne craindra pas de s'exhiber en pijama à deux tonalités superposées (style boche) ; un autre arborera fièrement un veston brillant par l'absence de toute forme et de toute tonalité ; enfin, la plupart des musiciens avancés — d'aucuns disent modernistes — se distingueront par le port d'un uniforme particulier de coupe-bègue, pourrait-on dire, car ils ne savent

émettre une phrase, voire une syllabe sonore de deux mesures, sans la répéter aussitôt en *bis*. Tout ceci est donc fort rassurant, ... car, en dépit de cette diversité de vêtement, c'est bien toujours, semble-t-il, le même culte rendu à la même divinité, qui est célébré dans toutes ces petites chapelles, et, en somme, quintistes ou perfectistes, hexatonistes, atonistes, polytonistes ou bégayeurs n'ont — je le suppose du moins — qu'un seul et même culte, celui de la Sainte Musique...

L'ironie est une arme à deux tranchants, mais il semble par-dessus le marché que celle brandie par M. Vincent d'Indy ait la poignée plus coupante encore que la lame. Il n'est déjà pas banal de recevoir l'aveu que, compositeur réputé, Directeur de la *Schola cantorum* et auteur d'un *Cours de Composition* dont les deux premiers chapitres s'intitulent « l'Art » et « l'Œuvre d'Art et l'Artiste », M. Vincent d'Indy ignore la signification du mot *esthétique*. Le résultat de ses investigations, toutefois, dépasse en savoureux inattendu les hypothèses les plus échevelées. Afin d'éclairer sa lanterne « par une étude plus serrée de l'étymologie », M. d'Indy ouvrit tout bonnement un lexique gréco-français à la lettre *epsilon* et, y découvrant en effet, « *esthês* : vêtement, habit », il referma le livre tout « joyeux » en s'écriant probablement : « *Eurêka* ! » En vérité, c'est délicieux. Il est dommage que M. d'Indy n'ait pas interrogé plutôt ou, pour le moins, en outre un simple dictionnaire français, — mais meilleur que les « plusieurs » qu'il « consulta », — celui de Hatzfeld et Darmesteter, par exemple. Il y eût aisément appris que, loin de remonter « aux temps d'Aristoxène de Tarente », le terme qui l'intriguait si fort était « emprunté au latin philosophique *Æsthetica*, forgé par l'Allemand Baumgarten en 1750 et tiré du grec *aisthêtikos* de *aisthanésthai*, sentir ». Reprenant alors son lexique, il y aurait trouvé sans peine dans une autre colonne : « *aisthêsis*, sensation ; *aisthêtikos* : qui a la faculté de sentir ; qui tombe sous les sens. » Enfin, pour épuiser les renseignements à la portée immédiate de M. Vincent d'Indy, M. Hugo Riemann, dont les écrits lui sont familiers, lui eût révélé dans ses *Éléments d'Esthétique musicale* — (traduction de M. Georges Humbert ; Félix Alcan, éditeur ; page 2) — qu'Alexandre Baumgarten, en enrichissant la terminologie des philosophes du vocable *Æsthetica*, avait en vue « l'opposition de la connaissance *sensorielle* et de la connaissance *intellectuelle*, autrement dit de l'*Esthétique* et de la *Logique* », de la même façon que Kant, dans sa *Raison pure*, distingua et analysa plus tard « l'Esthétique transcendante » et la « Logique transcendante ». Et, au fur et à mesure de ces expériences, M. d'Indy se fût « tenu » sans doute de moins en moins « rassuré », en comprenant enfin peut-être que : « *Nous n'avons pas la même esthétique* » équivalait à dire : « *Nous n'avons pas la même sensibilité* » ; le terme *sensibilité* étant

pris ici dans une acception expressément « physiologique ». Et les réflexions de M. Vincent d'Indy lui eussent vraisemblablement paru quelque peu troublantes, en devant constater qu'une expression originairement destinée à spécifier « la connaissance *sensorielle* », — au rebours de « l'intellectuelle » — ait été amenée peu à peu, aussi fatalement qu'inconsciemment, à désigner proprement « ce qui traite *du beau* dans la nature et dans l'art » et « ce qui s'y rapporte ». Il ne serait pas impossible pourtant que le peu de succès remporté par sa tentative de « rapprochement loyal » ait insidieusement induit M. d'Indy en son étymologie singulière. *Esthès*, en effet, s'écrivait primitivement par un digamma initial, que la langue classique remplaça par un esprit doux, mais dont le latin a gardé l'analogie dans *vestis*, d'où le mot français « veste ».

M. Vincent d'Indy est d'ailleurs coutumier de bévues de ce genre. Pour être plus cocasse, celle-ci n'est pas plus énorme que bien d'autres. En voici deux spécimens bien caractéristiques de la manière du Directeur de *la Schola*. A propos du *Chant des Oiseaux* de Clément Janequin, on lit à la page 191 du premier volume de son *Cours de Composition* :

Vers le milieu de cette pièce, on entend le *hui* répété du hibou ; aussitôt tous les oiseaux de s'unir pour courir sus à l'animal détesté, symbole du peuple juif...

Or, dans la chanson de Janequin, il n'est point question du hibou, mais du *coucou*, dont la femelle pond ses œufs dans le nid des autres. Seulement, la documentation de M. Vincent d'Indy étant généralement de seconde ou de troisième main, il commenta cette œuvre d'après l'édition publiée, vers le milieu du dernier siècle, par le Prince de la Moskowa, fondateur de la *Société de musique vocale religieuse et classique*, lequel, choqué par la gauloiserie du symbole attaché par nos pères au volatile hué, transmua l'oiseau jaune en hibou, sans certes se douter que sa précaution pudibonde dût contribuer un jour à la stigmatisation rétrospective d'Israël (1). A la page 104 du même volume, on rencontre à la ligne 23 :

... mais la tierce majeure (*si* #) de ce dernier son reproduit à si peu de chose près (moins de *trois* vibrations pour cent par seconde) une octave du son prime. *Ut*, que notre oreille ne saurait apprécier la différence entre ces deux sons.

(1) Précaution d'ailleurs assez légitime à l'égard des exécutions publiques, pour éviter le risque de faire rigoler toute la salle. Voici, en effet, le texte exact de ce passage d'après l'édition d'Attaignant (1529) : « Arrière maistre coqu — Sortez de no chapitre — Chacun vous est mal tenu — Car vous n'estes qu'un traistre — Par trahison en chacun nid — Pondez sans qu'on vous sonne... » Et, entre temps, pendant seize mesures, le musicien s'amuse à imiter le chant du coucou sur : « Coqu! Coqu! Coqu!.. » Peut-être eût-il suffi néanmoins de changer « Coqu » en « coucou ».

Le rapport entre ce *si* # et *Do* est, en effet, de 125 : 128, ce qui donne une différence de hauteur de 2 vib. 35 pour cent. Juste en face de cette observation, à la page 105, on lit en note :

Dans l'octave moyenne, le *si* $\flat$ tempéré correspond à un nombre de vibrations égal à 460, 8 par seconde ; le *si* $\flat$ de la série des quintes en diffère seulement par un peu moins de deux vibrations, car il est égal à 459... Le septième harmonique, au contraire, présente, par rapport à ce même *si* $\flat$ tempéré, une différence qui dépasse huit vibrations à la seconde, car il est égal à 452,6. Il est donc notablement plus bas, et nul auditeur ne tolérerait sans protester un écart de cette importance entre deux quelconques des exécutants d'un orchestre ou d'un ensemble vocal.

Or, une ingénue règle de trois dévoilerait à un gosse d'école primaire que, pour 460 vibrations par seconde, 8 vibrations font une différence de hauteur de 1 vib. 75 pour cent, que M. d'Indy proclame ici « intolérable », alors qu'à la page précédente il décrétait « inappréciable à l'oreille » une différence de 2 vib. 35 pour cent. Ce qui ne l'empêche pas de conclure :

Cet exemple, dont on peut faire l'application à tous les sons tempérés, suffit pour réduire à sa valeur toute une catégorie d'objections plus ou moins spécieuses, soulevées par d'habiles théoriciens, au nom de l'exactitude mathématique, dans le but d'infirmer certains principes physiques et métaphysiques basés sur les rapports de vibrations, et notamment sur la loi des quintes.

« L'exactitude mathématique » ne saurait évidemment espérer la tendresse de M. Vincent d'Indy, mais il importe de remarquer la suffisance de ton et la commisération dédaigneuse avec quoi le dialecticien accable ses adversaires sous des bourdes de cet acabit. Le procédé est constant chez M. d'Indy et se double d'une agressivité dont paraît s'aggraver avec l'âge la manie d'introduire gratuitement et d'exploiter les plus incohérents prétextes en un mêli-mêlo sans queue ni tête. Même en supposant un « hibou » dans le *Chant des Oiseaux*, l'intervention des Juifs dans un *Cours de Composition* s'attestait pour le moins surrogatoire, et, en les laissant tranquilles, M. d'Indy se fût épargné une gaffe. Qu'entend-il aujourd'hui en se montrant scandalisé d'un avis « exprimé », à propos d'esthétique, par « un musicien français, vis-à-vis d'autres musiciens — également français » ? M. d'Indy prétendrait-il que tous les artistes « français » eussent la même « esthétique », et naturellement la sienne ? Et, puisque son « étude plus serrée de l'étymologie » l'avait conduit à comprendre par là le « sens du vêtement », rêverait-il que tous les Français s'habillassent à la Belle Jardinière, s'il lui plaisait d'être client de cet établissement vénérable ? Nous vivons à une heure où la qualité de Français est malheureusement trop souvent galvaudée dans des discussions où elle n'a rien à faire. On ne

s'attendait guère à voir M. d'Indy, qui défendit courageusement Wagner, employer des arguments de cette espèce. Il y insiste plus loin pourtant, et ne craint pas d'appliquer l'épithète de « style boche » à ce qu'il appelle spirituellement (oh ! combien !) « un pijama à deux tonalités superposées ». On s'étonne qu'un admirateur aussi dévot de Beethoven que l'est M. Vincent d'Indy ait levé sans embarras pareil lièvre. A-t-il donc perdu souvenance de l'abracadabrante correction suggérée par Fétis, à la page 124 de son *Traité d'Harmonie*, pour un célèbre passage de la *Symphonie pastorale*, à la fin de « l'introduction du dernier mouvement ». Eh ! oui : il y a presque exactement un siècle, Beethoven « superposait » déjà « deux tonalités ». Il est vrai que Beethoven n'est devenu Flamand, comme chacun sait, que depuis la guerre, et peut-être M. d'Indy voulut-il protester contre la niaiserie de cette naturalisation de circonstance en se solidarissant avec le vieil aristarque réactionnaire. Mais il est permis de se demander si M. Vincent d'Indy est bien qualifié pour user de l'expression « boche », dans un débat purement musical, à l'égard d'artistes « français », ses confrères. Il est notoire que la *Schola cantorum* fut fondée sous le patronage de César Franck. M. d'Indy, Directeur de ladite *Schola*, s'honore d'être le fidèle et pieux disciple de ce Maître, le dépositaire de sa pensée et de sa tradition, et le continuateur de ses tendances. Or, dans un article assez significativement intitulé *les Origines germaniques de César Franck et les Accointances de la jeune Ecole française*, paru dans la revue *S.I.M.* du 15 avril 1913, un Wallon, M. Ernest Closson, divulga ainsi le pedigree du musicien, — et c'est M. Closson qui souligne :

César Franck est issu d'une famille de bourgeois de village. Son grand-père, Barthélémi Franck, naquit et vécut à Gemmenich, bourg situé aux confins du Limbourg et de la Prusse, sur la ligne de Verviers à Aix-la-Chapelle, par Bleiberg. C'est un pays de grosses cultures, assez accidenté, où l'on ne parle qu'un patois allemand... Son fils, Nicolas-Joseph, le père de César Franck, naquit à Volkerich, hameau de Gemmenich, le 30 mai 1794 ; il épousa, le 20 août 1820, une jeune fille d'Aix-la-Chapelle. Le nouveau ménage vint habiter Liège, où naquit, le 10 décembre 1822, dans l'ancienne rue Saint-Pierre, près Sainte-Croix, le petit César.

Il ne s'agit aucunement ici de reprocher à Franck une filiation fort ressemblante, en somme, à celle de Beethoven, mais simplement de reconnaître un fait matériel, auquel il convient d'ajouter, pour définir plus nettement l'influence du musicien, que l'art de Franck procède expressément de Bach et de Schubert. Il y a mieux d'ailleurs sur ce point à l'actif de M. d'Indy lequel, à propos de « style boche », parla vraiment de corde dans la maison d'un pendu. S'il pouvait paraître licite ou excusable de se servir du terme « bo-

che » autrement que par boutade, ou peut être envers la misérable clique qui déshonore actuellement un peuple intoxiqué jadis idéaliste auquel l'intelligence, la science et l'art ont été redevables de tant de beaux génies, ce serait à coup sûr à l'endroit de M. Hugo Riemann et de son bagage indigeste. M. Hugo Riemann est une sorte de hanneton du pédantisme, dont la prolixité aussi pesante que brouillonne a désastreusement sévi dans tous les domaines de la musicographie et de la pédagogie musicale. On ne saurait imaginer esprit plus faux, cerveau plus nébuleux, plus fermé à la compréhension objective. C'est un exemplaire accompli de ce subjectivisme aprioriste qui, depuis une quarantaine d'années, a fâcheusement dévasté l'érudition autant que la conscience allemandes. Il ne se contente pas de tripatouiller impudemment les textes et les documents qu'il cite au point de rendre le fatras de ses publications à peu près inutilisable, ses jugements sont par surcroît déformés par un chauvinisme dont le parti-pris sournois vise par-dessus tout notre pays et notre art. Alors que de véritables savants, comme Ludwig et Johannes Wolf, ont établi « loyalement » et salué avec une noble sincérité le rôle capital de la France dans le prime développement de la polyphonie au moyen-âge, M. Riemann, dans son *Handbuch der Musikgeschichte*, passe assez négligemment sur notre *Motet* du XIII^e siècle, la première forme musicale digne de ce nom, née au Cloître de Notre-Dame de Paris, et dénigre Guillaume de Machaut, qui ne fut pas moins le plus grand musicien que le plus grand poète de son temps. Un peu partout, dans cette compilation opaque, et où que ce soit d'ailleurs chez M. Riemann, on éprouve et dépiste ce coup de pouce du subjectivisme qui, sur d'autres terrains, devient facilement le coup de poing. Enfin M. Hugo Riemann fut l'apôtre et le chaperon de ces fameux « *Sons inférieurs* », benjamins de son imagination fumeuse, dont il dénicha l'utopie chez feu Arthur von Cettingen. Il en confectionna un système d'harmonie arbitraire, illusoire et baroque, basé sur l'équivoque et le sophisme, tissé de non-sens, d'erreurs et de contre-vérités, — duquel précisément M. Vincent d'Indy s'est institué l'importateur, le champion et le vulgarisateur chez nous au dam irrémédiable de ses infortunés élèves. En réalité, bien mieux que Franck, dont l'ombre ne fait qu'y planer, on peut dire que M. Hugo Riemann est le vrai Patron de *la Schola* ; ses théories alambiquées et factices constituent la pierre angulaire et la substance de l'enseignement dogmatique y dispensé ; des chapitres entiers du *Cours de Composition* de M. d'Indy, le jargon de « rythmes » ou « groupes masculins » ou « féminins », de « fraction légère » ou « fraction lourde », d'« anacrouse sous-entendue » ou « élidée », etc., ne sont que fourrage tondu dans ses *Kateschismen*. Evidemment, en évoquant imprudemment du « bo-

che », M. Vincent d'Indy a dénoncé la paille dans l'œil d'autrui sans discerner la poutre dans le sien. Et était-il plus nécessaire, en l'occurrence, de parler, sans d'ailleurs le nommer, d'un « musicien français pour lequel le Beau n'existe pas — ou si peu — » ; de taxer « nos musiciens dits avancés » d'amour pour « les petites chapelles » ? O paille et poutre ! O poutre et paille ! De telles insinuations malveillantes autant qu'anonymes sont regrettablement dans les habitudes de M. Vincent d'Indy et, après ce bouquet de gracieusetés décochées, on n'est pas peu estomaqué de lire, comme pérération de son esthéticienneté exégèse, ce couplet aux méchants lapins qui ont commencé :

Tout est donc pour le mieux dans la meilleure des républiques musicales, et il est réconfortant de voir nos musiciens français continuer, comme aux temps de l'avant-guerre, à se tirer amicalement des pétards dans les jambes, à se larder de coups de pointe et à se lancer à la tête des grenades heureusement chargées à blanc..

Fut-il jamais plus piquante inconscience ? M. Charles Kœchlin, membre du Comité de l'*Indépendante*, a répliqué avec beaucoup de dignité et de mesure à la diatribe de M. d'Indy. Il paraît que le mot « *esthétique* » fut bien, en effet, prononcé, on ne sait trop par qui, durant la conférence ; mais M. Kœchlin le traduisit par : « *Nous n'avons pas les mêmes goûts* » ; un autre, par : « *Nous n'avons pas les mêmes tendances* » ; — ce qui, assurément, « n'était pas une découverte ». Ceci posé, M. Kœchlin explique ainsi les causes du refus de la *S. M. I.* :

La réunion actuelle des deux sociétés, augmentées de plusieurs Prix de Rome, eût donné lieu à un jury d'examen des moins homogènes, divisé naturellement en trois groupes de goûts différents : 1^o Schola ; 2^o S. M. I. 3^o musiciens restés fidèles à l'enseignement traditionnel récompensé par l'Institut. — Dans ces conditions, il nous a semblé que toute œuvre de *jeunes*, ayant un caractère original, risquait immanquablement d'être écartée par les deux fractions du jury opposées à celle qui comprendrait... Telles furent les raisons qui nous poussèrent, non immédiatement à « écarter *sine die* un rapprochement loyal », mais à proposer, en cas de réunion à la *Nationale*, la survivance de chaque groupe, autonome, au sein de la grande Société à séries séparées de concerts, jurys indépendants les uns des autres mais subventions, salles et publics communs. — Cette proposition fut repoussée.

En somme, on offrait « loyalement » à des gens, qui sont maîtres chez eux et contents de leur sort, d'entrer dans une combinaison où ils eussent été en minorité. Ils ont non moins « loyalement » décliné cette aimable proposition. Ils préfèrent de rester entre soi, de continuer à produire librement suivant leurs « goûts » et leurs « tendances », au lieu de s'exposer à être censurés selon les « tradi-

tions » du Prix de Rome ou les préceptes « boches » — pour parler comme M. d'Indy — de la théorie riemannienne. C'était évidemment leur droit, et on ne voit guère là de quoi justifier les récriminations de quiconque. Celles de M. Vincent d'Indy apparaissent d'autant plus déplacées que son discours s'adresse à des artistes « français » dont la plupart sont dans l'impossibilité de lui répondre, puisque cela leur est interdit parce qu'ils sont mobilisés. M. Kœchlin ne dut qu'à son âge de pouvoir rétablir la vérité. La morale de cette histoire est que M. Vincent d'Indy a manqué là une belle occasion de se taire, de laisser en paix l'esthétique, ses racines grecques et ses confrères, et de ne se livrer aux débauches d'une « étymologie plus serrée » que dans le tutélaire silence du cabinet.

JEAN MARNOLD.

ART

Exposition *Alexandre Altmann* (Devambez). — Exposition *Van Dongen* (Galerie d'Antin). — Exposition *Jouve* (Galerie Haussmann.) — Exposition *Valensi*. — Exposition *Anders Osterlind* (Druet). — Exposition *F. Luigini* (Georges Petit). — Exposition des *Onze* (Georges Petit).

Alexandre Altmann compte parmi nos meilleurs paysagistes. Une centaine de toiles, très variées de motifs, d'une exécution très souple observée et intuitive, affirment à son exposition chez Devambez ses progrès et sa maîtrise. Altmann excelle à mettre en page un motif toujours choisi heureusement. Le pittoresque s'y accentue d'une dominante bien choisie. Cet art très libre se transpose et se diversifie d'après le milieu évoqué. Ce peintre sait admirablement donner l'accent local, la tonalité particulière d'un paysage, se conformer aux gris variés et aux verts parfois sombres de l'Île de France, noter les jours de soleil dans des jardins de Provence ou dans d'âpres contrées pyrénéennes. Ce sont des eaux, mouvementées aux jours d'hivers, ou indolentes et transparentes dans les ombres d'un parc sous la lumière claire et fraîche. Altmann est aussi un peintre de fleurs. Il appellera simplement *Fleurs* une grande toile où des corbeilles florales s'épanouissent sur une table en face d'une fenêtre ouverte; mais cette fenêtre s'ouvre sur de hautes collines et les reflets de l'heure, du paysage, des fleurs composent dans les vitres des fenêtres la plus délicate des harmonies; c'est un jeu subtil et doux de nuances dont aucune ligne ne dérange ni ne précise les gradations savantes et charmantes. Beau travail d'artiste ému devant le charme radieux de la couleur. Cette légèreté de touche donne les plus beaux effets de gradations autour des dominantes fortes et variées par où le peintre caractérise chacun de ses tableaux.

Une série de dessins très récents montre des études de figures et des recherches de l'expression et du type. C'est une belle page que