

Henri RABAUD
La défense du prix de Rome par un ancien pensionnaire

Article paru dans la *Revue de Paris*, 12 juin 1905, p. 373-418.

En 1902, les pensionnaires de la villa Médicis adressèrent à l'Institut une pétition¹, pour lui demander d'apporter quelques modifications au règlement de « l'Académie de France à Rome ». Cette pétition ne fut suivie d'aucun effet.

Tout récemment, le 17 novembre 1904, la Chambre des députés abordait la discussion du budget des Beaux-Arts ; dans son rapport sur ce budget, M. Henry Maret, se faisant l'écho de toutes les critiques qui sont adressées à l'Académie de France, ajoutait : « Ce qui est surtout demandé, c'est que cette institution ne demeure point entre les mains de l'Institut, trop enclin, assure-t-on, à la considérer comme sa chose personnelle. »

Une quinzaine de jours après, le 3 décembre 1904, l'Académie des beaux-arts nommait une commission, chargée « de rechercher les modifications que l'on pourrait apporter aux règlements actuels de notre école de Rome ».

Il apparaît comme certain, d'abord, que la crainte est le commencement de la sagesse, et ensuite que les campagnes et enquêtes faites dans la presse au sujet de la villa Médicis ne furent pas étrangères à ce résultat. Malheureusement, ces enquêtes, auxquelles ont répondu quelques artistes et de nombreux critiques, ne révèlent le plus souvent que l'opinion de personnes fort mal documentées sur le sujet qu'elles abordent², ou animées d'un parti pris de dénigrement systématique

¹ On trouvera plus loin d'importants fragments de cette pétition.

² On pourrait croire, en général, qu'il y a à la Villa une *école*, parce qu'on l'appelle souvent « l'École de Rome », et s'imaginer qu'il s'y professe un enseignement. – « Ce n'est pas à Rome que la personnalité peut se développer, surtout lorsqu'on y va pour quatre ans, *comme élève*. » (J.-F. Raffaëlli). – « La pédagogie en usage à l'École des Beaux-Arts, où se forment les candidats au prix de Rome, semble moins responsable de leur médiocrité que la *pédagogie de la villa Médicis*. » (Paul Adam). – D'autres ignorent même quelle est la durée de la pension et du séjour

qui les rend suspects³. Et ces avocats ne peuvent que nuire à la cause, parfois très juste, qu'ils défendent. Les anciens pensionnaires, les seuls qui soient bien informés, se taisent généralement : s'ils risquaient la moindre critique, ils craindraient qu'on ne les accusât de vouloir ébranler une institution dont ils ont profité ; ils ont peur de passer pour des ingrats.

Il est temps aujourd'hui de se départir de cette réserve, qui en se prolongeant contribuerait au contraire à la ruine prochaine du prix de Rome. L'Académie de France est comme une très vieille maison, à laquelle on a bien fait, quand c'était urgent, quelques réparations partielles, mais qui n'en est pas moins très vieille, et qu'il faudrait sérieusement restaurer, si l'on veut qu'elle ne s'écroule pas. Ceux qui la connaissent pour l'avoir habitée ont le devoir de dire bien haut tout ce qu'ils savent de son état, de désigner les parties délabrées, d'indiquer les murs qui s'effritent, de montrer à quels endroits les fondations faiblissent ; s'ils se taisent, s'ils se contentent de regarder tous les passants qui lui donnent chacun un coup de pioche, ils verront tomber bientôt l'édifice, sans avoir rien fait pour le sauver.

à Rome (voir l'article de Camille Mauclair, *Revue Bleue* du 8 octobre 1904). – On s'imagine qu'une discipline sévère immobilise les pensionnaires à la Villa : on appelle celle-ci une prison ; on affirme qu'ils ont « besoin d'insister pour voir Ravenne et les primitifs d'Ombrie », et que cette insistance est vue « d'un mauvais œil ». (Camille Mauclair). – On plaint le musicien, privé des « belles auditions, sources infinies de délices et d'études, que sa lointaine réclusion lui interdit de goûter, et qui ont lieu à Bayreuth, à Munich..., à Vienne » (Maurice Le Blond).

Pour qui connaît l'Académie de France à Rome, ou seulement son règlement, aucune de ces critiques n'est justifiée. Dès lors, le plus sage n'est-il pas M. Eugène Grasset, qui avoue : « Comment condamner la Villa sans y avoir fait un stage ? » (Ces citations sont extraites des enquêtes instituées par *L'Aurore* en avril 1903, et par les *Arts de la vie* en octobre 1904.)

³ « Certes je ne prétends pas qu'il n'est jamais sorti un artiste de cette École. Ce serait absurde. Mais s'il en est sorti des hommes de valeur, ce n'est pas à cause de, mais malgré ce séjour. » (J.-F. Raffaëlli. – Enquête de *L'Aurore*) – Pourquoi affirmer que ce séjour n'a pu avoir aucune influence sur leur développement ? Comment le savoir ? N'est-il pas plus conforme à la vérité de penser que toutes, absolument toutes les circonstances de la vie d'un artiste ont contribué à le faire ce qu'il est ? Et que si Charpentier, par exemple, n'avait pas été élève de Massenet, puis pensionnaire à Rome, il aurait sans doute autant de talent, mais serait peut-être différent du Charpentier que nous connaissons ? « Besnard aurait-il été plus grand, s'il n'était passé par là ? » demande M. Jacques Blanche. Qui oserait l'affirmer ? Il aurait été autre peut-être ; et il est permis de ne point regretter qu'il soit ce qu'il est.

Enfin, que peut-on conclure des jugements de M. Gaston La Touche, qui appelle ceux qui viennent de Rome « des entrepreneurs de bâtisses, de peinture et de ravalement » ? (Enquête de *L'Aurore*) Que penser des arguments de M. Maurice Le Blond, qui écrit : « Si l'on excepte quelques compositeurs, et Ingres seul parmi les peintres, pendant le siècle qui vient de s'écouler, l'officine de Rome ne nous a guère fourni que des fruits secs et de médiocres pions. L'expérience est donc concluante... » ? Qualifier ainsi des artistes comme Flandrin, Hébert, Paul Baudry, Élie Delaunay, Henner, J. Lefebvre, Henri Regnault, Besnard, comme David d'Angers, Pradier, Guillaume, Carpeaux, Chapu, Falguière, Barrias, Mercié, comme Duban, Labrousse, Lefuel, Vaudoyer, Ch. Garnier, Vaudremer, Chaplain, Roly, Gaillard, c'est montrer avec satisfaction qu'on n'aime pas leurs œuvres, et rien de plus.

Quel est le but de cette institution ?

Chaque année, la France envoie en Italie quelques jeunes artistes. Elle les loge dans une admirable demeure qu'elle possède à Rome, la villa Médicis. Elle leur paye un traitement fixe, leur donne diverses facilités pour leurs études, exigeant d'eux, en retour, la soumission à certaines obligations formulées dans un règlement.

« L'Académie de France à Rome » fut fondée par Louis XIV, sous le ministère de Colbert. Si l'on avait demandé à Colbert pourquoi il envoya à Rome, en 1666, le peintre Charles Errard, accompagné de six peintres, quatre sculpteurs et deux architectes, il aurait sans doute répondu : « C'est pour la gloire de Louis XIV ! Sa Majesté veut que sur son royaume s'élèvent de magnifiques palais, séjours somptueux pour le Roi et sa cour, et témoins futurs de son règne glorieux. Il faut que ces palais soient remplis de belles œuvres d'art, tableaux et statues. Et comme l'Italie renferme une quantité de chefs-d'œuvre de l'Antiquité et de la Renaissance, j'y envoie M. Charles Errard, qui est un homme d'un goût éclairé, afin qu'il achète pour le compte du Roi tous les beaux ouvrages qu'il pourra acheter, et fasse copier les autres par les jeunes artistes qui l'accompagnent. Ceux-ci profiteront beaucoup de ces travaux, en se familiarisant avec les œuvres des maîtres. Ils suivront, pour compléter leur instruction, un cours d'anatomie et un cours de mathématiques. Mais ils ne doivent pas oublier qu'ils sont là-bas uniquement pour copier tout ce que leur Recteur leur ordonnera de copier⁴. »

De nos jours, si l'on demandait à l'État quel est son but en conservant l'Académie de France, il ne tiendrait pas le même langage. « Je me propose uniquement, dirait-il, de favoriser chez de jeunes artistes le développement de leur talent. »

Dès lors, une question se pose d'elle-même. Si l'unique souci de l'État est de développer des talents naissants, il faut qu'il y ait une certaine harmonie entre la nature de ces talents et les moyens qui leur sont offerts pour se développer. Il y a une foule de genres de talents différents. Watteau, David, Delacroix, Ingres, Rousseau, Puvis ; Rameau, Berlioz, Franck, Bizet : autant d'artistes, autant de tempéraments divers. Telles circonstances, qui chez l'un ont amené l'éclosion du génie, n'auraient produit chez un autre aucun résultat, et peut-être auraient nui

⁴ « Sa Majesté défend absolument à tous ceux qui auront l'honneur d'être entretenus dans ladite Académie de travailler pour qui ce soit que pour Sa Majesté, voulant que les Peintres fassent des copies de tous les beaux tableaux qui seront à Rome, les Sculpteurs des statues d'après l'antique, et les Architectes les plans et les élévations de tous les beaux palais et édifices tant de Rome que des environs, le tout suivant les ordres du Recteur de ladite Académie. » Aux raisons artistiques qui motivèrent la fondation de l'Académie de France à Rome s'ajoutaient d'ailleurs des raisons purement diplomatiques, ainsi qu'en témoigne la *Correspondance des directeurs*.

au développement de la personnalité d'un troisième : ce qui convient à l'un ne convient pas à l'autre.

L'État se trouve donc dans cette alternative :

« Ou bien, dira-t-il, je vais rechercher des artistes de talent, à quelque école qu'ils appartiennent, de quelque nature qu'ils soient, quel que soit le genre qu'ils se plaisent à cultiver. Et alors il me faudra trouver pour eux un régime capable de convenir à tous, capable de profiter à tous, de développer, suivant le tempérament de chacun, leurs diverses personnalités.

Ou bien je vais, de prime abord, instituer un régime spécial, capable de favoriser le perfectionnement de certains talents spéciaux, régime fécond pour ces natures là, mais régime de luxe, et qu'un mécène peut seul leur procurer. Et alors il me faudra trouver les tempéraments spéciaux auxquels ce régime convient, ceux pour lesquels il a été institué, sans vouloir l'appliquer aux autres, pour lesquels il n'est pas fait, pour lesquels il serait sans doute inefficace, et peut-être nuisible. »

En un mot, ou l'on choisit le régime pour qu'il s'adapte aux besoins des artistes, ou l'on choisit les artistes pour qu'ils s'adaptent à un régime fixé d'avance.

Est-ce ce dernier système qui est aujourd'hui en vigueur ? Est-ce là le but de l'État, lorsqu'il entretient l'Académie de France à Rome ?

Si c'est là son but, il faudrait le dire, le dire clairement, et le crier bien haut, afin que les candidats en fussent bien avertis. En réalité, si c'est ainsi, les candidats n'en savent rien du tout. Les élèves de mathématiques spéciales, dans un lycée, savent fort bien que l'École centrale est faite pour des ingénieurs, l'École normale pour des professeurs, l'École de Saint-Cyr pour des officiers ; chacune de ces écoles est destinée à perfectionner l'instruction d'une partie seulement des jeunes mathématiciens ; et ceux qui passent l'examen de Saint-Cyr savent bien qu'ils y seront soumis à un régime spécial et ne convenant qu'à certaines natures, à certains tempéraments, destinés à se diriger dans une certaine voie.

Il n'en est pas de même à l'École des Beaux-Arts. Les élèves pensent que le concours de Rome est fait simplement pour les peintres, les sculpteurs, les architectes, et non pour une certaine espèce de peintres, de sculpteurs, d'architectes. Ce qui les incite à croire cela, c'est que l'État n'a créé, à côté du prix de Rome, aucune autre institution pour d'autres catégories de peintres, de sculpteurs, d'architectes. Si l'État séparait effectivement les peintres et les sculpteurs en plusieurs catégories suivant la nature de leur talent et de leur caractère, il aurait fondé une école d'enseignement pour chaque catégorie, et créé une institution de perfectionnement également pour chaque catégorie. Il n'en a rien fait. L'École des Beaux-Arts et le Conservatoire sont seuls : l'Académie de France à Rome est seule. C'est donc que l'École des Beaux-Arts est faite pour tous, le Conservatoire et l'Académie pour tous. Car l'État se défend de ne vouloir

protéger qu'une catégorie spéciale d'artistes, ce qui serait, en effet, d'une singulière partialité.

D'ailleurs, le voudrait-il, l'État ne pourrait pas discerner les tempéraments particuliers auxquels conviendra le régime établi d'avance. Où trouverait-il des juges assez clairvoyants, assez prévoyants, assez devins, pour savoir les choisir ? Il n'y a pas, au point de vue de la nature des talents et du caractère des artistes, une demi-douzaine de catégories nettement définies, et dans lesquelles chacun puisse être rangé. Il y a autant de natures différentes, autant de caractères que d'hommes. Et quand on est en face de jeunes gens n'ayant pas encore trouvé leur voie, se cherchant dans leurs premiers essais, qui donc peut deviner ce qu'ils feront ? Qui peut découvrir ce qu'ils contiennent en puissance ? Eux-mêmes n'en savent rien⁵. Ils peuvent savoir si, dans le moment présent, ils ont soif de voyager, soif de voir Rome, soif de connaître l'Italie et ses chefs-d'œuvre. Ils ne peuvent pas savoir dès aujourd'hui ce dont ils auront besoin l'année prochaine, et aussi l'année suivante, et encore l'année suivante. Il leur est impossible de savoir si un régime fixé d'avance, et durant quatre ans, est bien ce qu'il leur faut⁶.

En vérité, je crois qu'il n'est point dans l'esprit de ceux qui représentent l'État actuellement, de ceux qui l'ont représenté depuis un siècle, de ne voir dans le prix de Rome qu'une chose aussi spéciale, et de rechercher, pour les soumettre à un régime particulier, les seuls artistes auxquels ce régime pourrait convenir. Interrogez tous les juges qui, chaque année, choisissent les nouveaux prix de Rome. Demandez-leur quel souci principal a guidé leur choix. Aucun ne vous répondra : « J'ai voté pour un concurrent dont le tableau n'était certes pas le meilleur ; plusieurs de ses rivaux ont plus de talent que lui, sans doute. Mais il m'a paru que par sa nature, par son caractère, par son tempérament propre, il était

⁵ Dans un récent article, M. Henry Lapauze, parlant des conditions spéciales auxquelles sont soumis les pensionnaires, ajoutait : « Aucune loi ne force les artistes à s'y soumettre. Ceux qui se sentent hostiles au plus imperceptible des jougs n'ont qu'à ne point concourir pour le prix de Rome. Beaucoup s'en sont passés. Si tant d'autres s'acharnent à l'obtenir, c'est qu'ils y voient un bien. » (*Le Correspondant*, 25 décembre 1904) – Ils savent seulement que le prix de Rome, c'est quatre ans de vie assurée ; et ils y voient certainement un bien. Mais comment soupçonneraient-ils quelle influence auront sur eux Rome et la villa Médicis après quatre ans de séjour ?

⁶ La première année de son séjour à Rome, Henri Regnault écrivait : « Je suis heureux comme un dieu... Mes journées sont aussi remplies que possible ; je vois du nouveau presque tous les jours, je passe ma vie dans des enthousiasmes continuels, et mon sac d'admiration se remplit à mesure que j'en dépense... La chapelle Sixtine et la campagne !!! Il y a là de quoi émouvoir, de quoi inspirer, de quoi élever l'âme de l'artiste, sans jamais la lasser. On resterait vingt ans ici que la vingtième année on serait encore plus passionné pour ces merveilles, auxquelles il ne peut exister nulle part rien de comparable. » (25 avril 1867) Deux ans plus tard, il fuit l'Italie, il y étouffe : « Je suis impatient de me remettre en voyage ; Rome ne me convient pas, je ne m'y sens pas respirer à pleins poumons... Vrai, je n'ai pas d'entrain à Rome... » (1869) (*Correspondance de Henri Regnault*).

celui des candidats auquel conviendrait le mieux un séjour prolongé à la villa Médicis. » Tous, au contraire, vous diront : « J'ai voté tout simplement pour l'auteur du tableau que j'ai jugé le meilleur, de la cantate qui m'a semblé révéler le plus de talent. »

Le but de l'État, d'une façon précise, est donc celui-ci : Aider de jeunes artistes, dont le talent se montre plein de promesses, à développer ce talent, quels que soient d'ailleurs sa nature et son caractère, en leur procurant les moyens les plus propres à faciliter ce développement ; et cela dans l'intérêt de l'art français.

Nous ne rechercherons pas si l'État a raison, ou non, de poursuivre un tel but ; cela nous ferait sortir des limites de cette étude⁷. Bornons-nous à examiner comment il s'y prend pour l'atteindre.

⁷ En vérité, c'est très discuté, et, on le sait, très discuté. Bornons-nous ici à présenter quelques opinions :

« Il est une chose dont l'État ne peut pas se désintéresser, c'est précisément que l'art conserve son caractère essentiel de désintéressement, au lieu de tomber dans l'industrie et le commerce, dans le culte des bas instincts, dans ce qu'on pourrait appeler la pornocratie. Si l'État ne se mêlait en rien des théâtres, de la musique, de la danse, du dessin, de la peinture, de la sculpture, de l'enseignement esthétique, est-il certain que l'art serait plus libre ? Il pourrait tomber, je le crains fort, sous l'exclusive domination des individus les plus riches ou des foules les moins compétentes. » (Alfred Fouillée, *Les Arts de la vie*)

« N'oublions pas que dans les républiques comme sous les monarchies, les époques les plus brillantes de l'art coïncident avec les encouragements du pouvoir, à tel point qu'aux siècles artistiques on a donné le nom des chefs d'État tels que Périclès, Auguste, Léon X, Louis XIV, etc. » (Henry Maret, *Rapport sur le budget des Beaux-Arts de 1905*)

D'autre part, relisons la belle page que l'auteur de *Jean-Christophe* décrivait jadis, à propos de Tolstoy :

« Oui, les produits de la vraie science et du vrai art sont les produits du sacrifice et non des avantages matériels. – Et ce n'est pas seulement la morale, c'est l'art même qui a intérêt à ce que l'art ne soit plus la propriété d'une caste sociale privilégiée. Artiste, je suis le premier à appeler de mes vœux le moment où l'art rentrera dans la masse commune de la nation, dépouillé de ses privilèges, de ses pensions, de ses décorations, de sa gloire officielle. Je l'appelle, au nom de la dignité de l'art, que souillent les milliers de parasites qui vivent honteusement à ses dépens. L'art ne doit pas être une carrière, il doit être une vocation... En supprimant les privilèges de l'art, en augmentant les difficultés de son accès, il n'est donc pas à craindre qu'on fasse souffrir davantage les vrais artistes ; on n'écartera que la multitude des fainéants qui se font intellectuels pour s'éloigner du peuple, et pour éviter des travaux plus pénibles.

« Le monde n'a pas besoin, bon an mal an, des dix mille œuvres d'art (ou prétendues telles) des Salons de Paris, de ces centaines de pièces de théâtre, de ses milliers de romans. Il a besoin de trois ou quatre génies par siècle, et d'un peuple où soit répandue la raison, la bonté, et le sens des belles choses ; un peuple qui ait un cœur sain, une intelligence saine, un regard sain, qui sache voir, sentir, comprendre tout ce qu'il y a de bon et de beau dans le monde, et qui travaille à en orner la vie.

« Il ne me déplairait pas, je l'avoue, qu'on pût obliger les artistes à rentrer dans la condition commune, qu'on parvint à répartir entre tous les hommes sans exception la somme de travail manuel nécessaire à soutenir et à entretenir l'édifice social. Partagée entre tous, elle ne serait pas assez écrasante pour empêcher les vrais artistes de faire leur art par surcroît ; mais elle suffirait

1° Comment choisit-il les jeunes artistes qu'il veut protéger ?

2° Une fois qu'il les a choisis, à quel régime les soumet-il ?

Recrutement des pensionnaires. Le concours de Rome.

Il s'agit donc pour l'État d'aider au développement de jeunes talents. Comment les trouver, ces jeunes talents ?

Le système actuel est celui-ci : on institue un concours, auquel peuvent prendre part tous les artistes à la condition d'être français, d'être âgés de trente ans au plus, et de n'être pas mariés⁸.

Ce concours est composé de plusieurs épreuves, dont la dernière est jugée par l'Académie des beaux-arts, toutes sections réunies.

On sait de quelles accusations il est l'objet. Le prix de Rome, dit-on, n'est que « la récompense des diplômés obéissants »⁹, des bons élèves des Beaux-Arts et du Conservatoire ; il est réservé à ceux qui cultivent docilement l'art officiel, « l'académisme ». Et on fait le procès de l'enseignement de l'École et celui du Conservatoire, le procès de l'enseignement de l'État.

Préparation au concours. L'enseignement officiel

« L'État a monopolisé l'enseignement des Beaux-Arts. Que ce soit à l'Académie de France, à l'école de la rue Bonaparte, au Conservatoire, etc., il a décrété une formule officielle, un *Credo* immuable, des dogmes intangibles, et, pour tout dire, il a érigé une véritable Église d'Art, hors de laquelle il n'est plus de salut possible. L'Académisme (puisqu'il faut l'appeler par son nom) est en quelque sorte devenu un catéchisme esthétique, le seul qui soit patronné par l'État, et c'est une tradition bâtarde, conventionnelle et cosmopolite que l'on préconise exclusivement dans nos écoles nationales au détriment d'un art naturel et de la vraie tradition française, laquelle y est tout à fait méconnue... Êtes-vous partisan du dogmatisme académique ? Acceptez-vous la tyrannie séculaire de Rome sur notre art populaire et national ? Croyez-vous que l'État ait le droit d'asservir les

à enlever aux faux artistes tout désir de prendre sur leurs heures de loisir pour se livrer à une occupation intellectuelle. – Et combien l'art y gagnerait en santé !

« ... Le génie veut l'obstacle, et l'obstacle fait le génie. – Quant aux talents, nous n'en avons que trop. Notre civilisation pue de talents, d'ailleurs parfaitement inutiles, voire parfaitement nuisibles. Quand la plus grande partie d'entre eux disparaîtrait, quand il y aurait moins de peintres, moins de musiciens, moins d'écrivains, moins de critiques, moins de pianistes, moins de cabotins, et moins de journalistes, ce ne serait pas un grand mal, mais un très grand bonheur. Et même quand l'art y perdrait en correction, en style, en perfection technique, je ne m'en soucierais guère s'il gagnait en énergie morale et en santé. » (Romain Rolland, *Cahiers de la quinzaine*, 3^e série, 9^e cahier).

⁸ Sur les questions du mariage et de la limite d'âge, voir plus loin.

⁹ Camille Mauclair, *Les Arts de la vie*.

tempéraments et d'imposer aux individus une foi artistique quelconque ? – Si oui, l'état de choses actuel est excellent. » Ainsi s'exprimait M. Maurice Le Blond, commentant le questionnaire que la revue *Les Arts de la vie* adressait, en octobre dernier, à des artistes, des littérateurs, des critiques.

En réponse à cette enquête, beaucoup de correspondants dénonçaient « le péril du poncif, l'asphyxie fatale de tout génie naissant, sitôt qu'il passe le seuil des écoles d'État¹⁰ ».

D'autres affirmaient que l'enseignement officiel des Beaux-Arts n'a aucun caractère dogmatique¹¹.

Qui a raison ?

On parle de l'enseignement de l'État : il faudrait préciser. Ce n'est pas l'État qui enseigne ; l'État est une chose abstraite qui ne saurait enseigner ni la peinture ni la musique. Quand on dit « enseignement de l'État », on veut parler de l'enseignement donné par MM. Élie Delaunay, Gérôme, Gustave Moreau, Bonnat, Cormon, etc., professeurs à l'École des Beaux-Arts, Massenet, Fauré, Widor, etc., professeurs au Conservatoire.

Eh bien, de deux choses l'une : ou ces messieurs sont absolument libres d'enseigner ce qu'ils veulent, chacun dans son atelier ou dans sa classe ; où ils sont là pour transmettre passivement une doctrine qui leur est imposée. Dans ce dernier cas, il serait inutile de se demander ce que vaut cet enseignement : il serait

¹⁰ Pascal Forthuny.

¹¹ « Aujourd'hui, en France, ... je ne distingue pas que l'État ait la moindre influence sur aucun artiste digne de ce nom. Pour les autres, de quelle importance sont-ils ? Qui s'y intéresse ? L'enseignement officiel des Beaux-Arts n'a aucun caractère spécial, il est inexistant ; s'il était autoritaire, il n'y aurait pas un jeune Français pour le subir. Déjà du temps de Hellen et de Sargent, on ne tenait pas compte de la parole de feu Gérôme, le dernier des professeurs autoritaires, quant à l'esthétique. » (Jacques Blanche) – « Nous pensons que l'État, en eût-il le "droit", n'aurait pas le "pouvoir" d'asservir un tempérament d'artiste ni d'imposer une foi artistique. » (Francis Vielé-Griffin) – « Où voyez-vous qu'il y ait un dogmatisme d'État ? Jamais les jeunes artistes n'ont été plus libres, plus dégagés de toute discipline. Je n'ai, pour ma part, subi aucune contrainte... Nous n'avons cessé, dans notre génération, de demander à tous les échos une discipline, une méthode, d'invoquer l'expérience des maîtres, d'interroger le passé. L'enseignement officiel ne nous offrait aucune idée générale, aucune technique ; la nature, rien que la nature ! Pas de conventions ! Copier bêtement ! Être soi-même ! C'est de l'excès même de la liberté qu'était né parmi nous – synthétistes, symbolistes, traditionnistes – le besoin d'une contrainte. Dans l'immense confusion intellectuelle de l'heure présente, il arrive qu'au lieu de maintenir le goût classique du XVII^e siècle français, l'École ne fait plus qu'enseigner le "succès" du dernier Salon. Je cherche en vain, dans les conseils que j'ai reçus d'un Lefebvre, d'un Bouguereau, l'apparence d'une doctrine, quelque chose de systématique... L'École est un calque fidèle de l'état d'esprit du public. » (Maurice Denis)

sûrement mauvais. Mais il n'en est pas ainsi. Chaque maître est absolument libre de faire et de dire ce qu'il veut dans sa classe¹².

Dès lors, il n'y a pas lieu de juger en bloc l'enseignement d'une école, mais bien séparément l'enseignement de chaque professeur. Si l'on trouve que M. Vincent d'Indy donne de meilleures leçons que M. Gabriel Fauré, si l'on préfère Carrière à Gustave Moreau, certes on a le droit de le dire, en exposant les raisons de ses préférences. Mais déclarer que l'enseignement de l'un est mauvais, académique, parce qu'il est « officiel », et que l'enseignement de l'autre est excellent parce qu'il n'est pas officiel, c'est méconnaître l'indépendance, pourtant certaine, des professeurs.

Et qu'on ne dise pas que les maîtres de nos écoles, bien que libres et indépendants, ont néanmoins la même doctrine, qu'on les a choisis et nommés à ces écoles précisément parce qu'on les savait attachés à cette doctrine. De bonne foi, est-il possible d'apercevoir la doctrine commune à Gérôme et Gustave Moreau, à MM. Massenet et Widor, à MM. Fauré et Lenepveu ?

Sans doute, l'enseignement des arts a toujours mérité, et méritera probablement toujours, de sérieuses critiques. Si nous voulons l'accabler de ces critiques, sachons voir qu'il est également détestable faubourg Poissonnière et rue Saint-Jacques, également détestable sous les Médicis et sous la troisième République française. « On aura beau dire et beau faire, écrivait le sculpteur Étex, le faux, le convenu, le chic, sont choses inhérentes à toute école des beaux-arts, officielle ou non, de tous les siècles et de tous les pays¹³. »

Il convient cependant de faire une remarque. Sans doute l'enseignement des arts, donné par des professeurs libres, vaut ce que valent ces professeurs. Mais ce n'est pas tout. Quand un enseignement prépare à un concours, sa valeur dépend aussi de la valeur de ce concours. Si MM. Fauré, Widor et Lenepveu ont dans leur classe

¹² « Les professeurs chefs d'ateliers de l'École sont nommés par le ministre après présentation par le Conseil supérieur d'enseignement d'une liste de candidats. C'est là une garantie de leur recrutement. La plus grande indépendance est laissée à chaque professeur au sujet de son enseignement. Toutes les initiatives peuvent être prises, et tous les efforts peuvent être tentés pour arriver à permettre aux tempéraments les mieux doués de se révéler. Il ne peut être dit qu'un enseignement officiel existe à l'École. Au contraire, dans aucun autre établissement il ne peut être donné un exemple aussi frappant du respect de la personnalité de chacun : maîtres et élèves... Il est certain que de tout temps les professeurs chefs d'ateliers de l'École ont été complètement indépendants les uns des autres. Aucune coalition des trois ateliers de l'École n'a jamais existé contre les ateliers du dehors. (Henry Maret, rapport cité)

¹³ Signalons, en passant, que ceux qui condamnent le « dogmatisme officiel », prêchant l'éclectisme et la neutralité de l'État, oublient eux-mêmes de se montrer éclectiques dans leurs jugements ; leur admiration presque exclusive pour les impressionnistes les rend fort suspects, si on les écoutait, de vouloir remplacer l'enseignement actuel « par un autre académisme, par d'autres formules... telles que les "Indépendants" commencent à nous en imposer ». (Jacques Blanche)

une majorité d'élèves dont le but est de réussir à un concours, ils se sentent presque une obligation à l'égard de ces jeunes gens, un devoir, de les préparer le mieux possible à subir les épreuves de ce concours¹⁴. C'est ainsi que, malgré les différences de goût, de caractère, de tempérament des professeurs, il se trouve qu'il y a néanmoins dans leur enseignement quelque chose de commun : la préparation au concours de Rome.

D'une façon générale, un concours, regardé comme but des études, a toujours une très fâcheuse influence sur ces études. Il prend forcément une telle importance dans les préoccupations du futur candidat que celui-ci ne songe plus qu'aux épreuves à subir, et aux moyens d'en triompher. Il risque de concentrer ses efforts sur un nombre assez restreint de procédés, capables de lui assurer dans ces épreuves le plus de chance de succès.

Que vaut, en particulier, le concours de Rome ?

Les épreuves du concours

L'État, désireux de choisir les meilleurs artistes d'une génération, ceux dont le talent déjà éclos lui paraît le plus digne d'être développé, a adopté la méthode suivante.

Il invite les peintres à faire, en un temps limité, et pour une date fixe, un tableau de dimensions imposées, et devant représenter un sujet donné. Et il estime que le meilleur de ces tableaux aura pour auteur le peintre qui a le plus de talent.

Il se trompe fort. Ce tableau aura pour auteur le jeune homme le plus apte à faire en soixante-dix jours une *Judith et Holopherne* d'un mètre quarante-six sur un mètre quinze. Mais rien ne prouve qu'il ait plus de talent que les autres. On peut être un très grand artiste, et être incapable de le prouver dans de pareilles conditions. Combien de gens un peu nerveux se voient privés de leurs moyens quand il leur faut accomplir leur tâche en un temps limité, et dans des conditions particulièrement défavorables¹⁵ ! Combien de peintres, et parmi les plus grands, auraient été dans l'impossibilité de montrer leur vraie nature, leur talent personnel et leur valeur propre, en une toile représentant Hercule, Dalila ou Prométhée ! Qu'auraient fait sur de tels sujets un Millet, un Corot, un Decamps, un Diaz ? Et qu'aurait fait un Téniers¹⁶ ?

¹⁴ Et l'on ne peut vraiment reprocher aux élèves de rechercher le prix de Rome : la vie assurée pendant quatre ans, la possibilité de travailler sans autre souci que celui de bien faire, n'est-ce pas là de quoi tenter tout jeune artiste ?

¹⁵ Les musiciens travaillent pendant vingt-cinq jours dans des loges où ils sont enfermés à clef.

¹⁶ Les musiciens ont à composer une sorte de cantate sur des paroles données. Est-ce une œuvre de théâtre ? Oui ; et elle doit avoir des qualités théâtrales. Mais le candidat n'oubliera pas, s'il veut réussir, que cette œuvre et ses qualités théâtrales seront jugées sur une exécution en forme de concert, et par des peintres, des sculpteurs, des architectes, des graveurs, plus ou moins

Pour juger un artiste, il faut voir des œuvres conçues par lui, aimées par lui, faites par lui à loisir, œuvres auxquelles il a consacré tout le temps qu'il voulait y consacrer, auxquelles il a donné les dimensions qui lui paraissent leur convenir. De telles œuvres sont vraiment de lui. Et ce sont les seules qui puissent renseigner des juges sur ce qu'il est, sur ce qu'il a fait, sur ce qu'il peut faire.

Il serait donc désirable qu'au concours actuel fût substitué un système complètement nouveau. Après une épreuve éliminatoire, nécessaire assurément pour écarter les incapables et limiter le nombre de concurrents, il faudrait que ceux-ci fussent invités à exposer, dans un local mis à leur disposition, toutes les œuvres sur lesquelles ils désirent être jugés.

À cela, on fera sans doute plusieurs objections.

« Si l'on a établi les conditions actuelles du concours, dira-t-on, c'est pour s'assurer que le candidat a fait lui-même, et tout seul, le travail soumis au jury. Avec votre système, il se fera aider. Et cela faussera la valeur du jugement rendu. »

Eh bien ! non. La première épreuve n'aura retenu que de vrais artistes, connaissant leur métier, capables de produire des œuvres par eux-mêmes. Or c'est bien mal connaître les jeunes artistes que de les croire si timides, si modestes, si confiants en d'autres artistes, quels qu'ils soient. Appelés à se faire juger sur des œuvres personnelles, ils montreront des œuvres personnelles. Et s'ils ont reçu des conseils, si ces conseils leur ont semblé bons à suivre, s'ils en ont profité, c'est fort bien. En toute leur carrière, plus tard, ces conseils ne leur manqueront pas. Il y a des artistes qui aiment, toute leur vie, à montrer ce qu'ils font à des amis, à des maîtres ; ils aiment à recevoir des conseils, et savent en profiter : et ce sont parfois des hommes de grande valeur.

Ce n'est pas en l'enfermant, en le faisant travailler dans des conditions anormales, que l'on jugera le talent d'un artiste ; c'est en le laissant libre – comme il le sera

amateurs de musique, plus ou moins au courant du métier dramatique. Est-ce une œuvre orchestrale ? Oui ; et elle doit être conçue et écrite pour orchestre. Mais le candidat sait fort bien qu'elle sera jugée sur une exécution au piano, et par des hommes incapables de lire une partition d'orchestre. Enfin, si le candidat trouve le sujet de cette cantate dénué d'intérêt, si les vers lui en paraissent détestables, s'il n'éprouve pas le moindre désir de les mettre en musique, s'il lui est impossible de prendre au sérieux les fadaïses que débitent ces héros grecs, bibliques ou mythologiques, pourra-t-il faire une œuvre qui soit vraiment de lui, qu'il reconnaisse comme sienne, où il ait mis le meilleur de lui-même, et montré sa nature d'artiste ? Assurément non. Mais alors, pourra-t-il au moins faire preuve de talent comme symphoniste, se révéler puissant ou ingénieux dans l'art de la composition, dans l'art de manier le discours musical ? Pas davantage. Il lui faut suivre pas à pas le texte imposé, et il ne se risquera point à intercaler le moindre développement symphonique, qui, misérablement reproduit par le piano, ferait longueur, ennuerait les peintres et les sculpteurs, et compromettrait son succès. Telle est l'œuvre bâtarde sur laquelle est jugé le musicien. Il a fait ce travail comme un pensum, sans plaisir, sans entrain ; et le plus souvent il n'est pas très fier de ce qu'il a produit ainsi.

toute sa vie – de choisir son sujet, de le traiter à sa façon, et de s’entourer de tous les conseils et de toutes les aides qu’il lui plaira d’avoir.

« Mais comment pourra-t-on comparer entre elles des toiles si différentes ? Comment juger entre des portraits, des paysages, des tableaux d’histoire, des natures mortes, des panneaux décoratifs ? » Assurément, ce sera difficile. Pourtant il faudra bien qu’on en vienne là, le jour où l’on voudra apprécier à leur juste valeur les talents de genres très divers que l’État cherche à développer. Et, si difficile que soit alors la tâche des juges, elle sera certes plus aisée que la tâche actuelle d’un juge consciencieux : car, s’il est assez facile de découvrir le génie d’un Corot en voyant de lui quelques paysages, s’il est facile d’apercevoir le talent d’un Chopin en écoutant quelques morceaux de piano, d’un Brahms en écoutant quelques œuvres symphoniques ou de musique de chambre, il est tout à fait impossible de les juger équitablement, l’un sur *Prométhée enchaîné*, et les autres sur une scène de théâtre.

Une troisième objection peut être faite : « La plupart des concurrents actuels pour le prix de Rome n’auraient pas d’œuvres à montrer. Le concours leur permet d’en faire une, sur laquelle ils puissent être jugés. » Cela est vrai. Aujourd’hui, un grand nombre de candidats se présentent au concours de Rome après avoir fait des études d’élèves, mais pas une œuvre. Et un tel changement de système provoquerait d’abord un grand désarroi dans les ateliers et les classes. Mais si nos artistes de vingt-cinq ans ne songent pas à faire de véritables œuvres, c’est précisément parce qu’ils se préparent uniquement à un concours pour lequel il n’est pas nécessaire d’en avoir fait. Le jour où le prix de Rome sera décerné à celui qui pourra montrer un ou plusieurs tableaux, une ou plusieurs statues, etc., les jeunes gens n’attendront pas, pour produire, d’avoir atteint vingt-cinq ou trente ans, et renoncé à concourir. Ce sera peut-être le résultat le plus heureux du système nouveau. Au lieu d’employer sa jeunesse¹⁷ à subir une sorte de dressage pour se préparer à une épreuve spéciale, restreinte, connue d’avance, et dans laquelle, malgré tout, la part du hasard, de la chance, est toujours énorme, l’artiste se préoccupera de *produire*, de formuler sa pensée, de réaliser ses conceptions, à un âge où il doit le faire, et où tous les grands maîtres de tous les temps avaient déjà achevé quelques-unes de leurs œuvres capitales¹⁸. Il connaîtra cette lutte de la pensée contre la matière, cet effort pour s’exprimer, qui est le meilleur, le seul véritable enseignement.

¹⁷ Au lendemain du concours où il avait remporté le prix de Rome, Henry Regnault écrivait : « Je suis bien heureux de mon succès, qui me délivre des insipides préoccupations du concours. Me voilà donc libre de travailler enfin pour moi, d’étudier à mon aise, de chercher à m’élever au contact des maîtres. »

¹⁸ Voir plus loin.

Cette réforme est nécessaire ; et ses effets sur toute la jeunesse artistique seraient, on le voit, bienfaisants et stimulants. Mais cette réforme ne suffit pas. Si les candidats à un concours dirigent leurs études dans telle ou telle voie, plus ou moins étroite, c'est pour arriver à subir les épreuves particulières de ce concours, non pas de façon à satisfaire eux-mêmes ou leurs professeurs, mais bien de telle sorte que le jury de ce concours s'en montre satisfait, et leur décerne le prix.

Travailler en vue de plaire à des gens dont on connaît les goûts et les préférences, n'est-ce pas déplorable pour des artistes ? Et c'est à quoi les candidats sont conduits fatalement, lorsque le jury d'un concours n'est pas éclectique.

Le jury du concours

Le jury du concours de Rome, c'est l'Institut, ou, plus exactement, l'Académie des beaux-arts¹⁹. Pour qu'il fût éclectique, il faudrait ou bien que chacun de ses membres, pris séparément, fût d'un éclectisme absolu, ou bien qu'il fût composé d'hommes ayant des goûts assez divers pour que toutes les esthétiques y fussent représentées.

L'Institut ne satisfait à aucune de ces deux conditions.

En premier lieu, trouver des artistes qui soient éclectiques, c'est presque impossible, à l'Institut comme ailleurs²⁰. Et d'autre part, il y a entre les membres de l'Institut une certaine communauté de goûts, qui empêche cette compagnie de former un jury vraiment éclectique.

Comment pourrait-il en être autrement ? L'Académie se recrute elle-même. Quand un fauteuil est vacant, les académiciens votent-ils pour le candidat le plus célèbre ? Non assurément : l'histoire du 41^e fauteuil suffirait à le prouver : et d'ailleurs la célébrité, diraient-ils, n'est pas le gage du talent. Ils votent pour celui dont ils aiment les œuvres ; et s'ils aiment ses œuvres, c'est parce que le goût de leur auteur se trouve en harmonie avec leur propre goût. À cela s'ajoutent encore

¹⁹ « L'Institut nomme lui-même les membres du jury qui doivent être adjoints pour les concours de Rome, et naturellement il choisit généralement d'anciens grands prix qui sont dans les mêmes idées que lui ». (Henry Maret, rapport cité) Il n'y a pas lieu d'insister sur l'étrangeté d'un concours où des œuvres musicales sont jugées par une énorme majorité de peintres, de sculpteurs et d'architectes, où des plans d'architecture sont jugés par des musiciens et des peintres, etc. Tout ce qu'on peut dire sur la « fraternité des arts » n'est que de la rhétorique sans valeur pour atténuer l'incompétence trop évidente d'un tel jury. La section de musique, il est vrai, doit donner son avis sur le concours de musique ; la section de peinture sur le concours de peinture, etc. Mais comme l'Institut peut n'en pas tenir compte, comme, en fait, il émet souvent des décisions contraires à ces avis, il n'y a là qu'une comédie n'offrant aucune garantie aux candidats.

²⁰ Des artistes célèbres, des membres de l'Institut ont pu méconnaître complètement la valeur d'un Manet, d'un Puvis de Chavannes, d'un Rodin. De tout temps, on a vu les artistes se montrer injustes les uns les autres.

des questions de camaraderie ; de telle sorte qu'on peut fort bien prévoir qui sera nommé à une élection de l'Institut, si l'on connaît les candidats, leurs amitiés, leurs relations et surtout leur manière, leur esthétique. Cette compagnie d'artistes qui se recrute elle-même, forme donc un modèle de ce qu'on aurait appelé autrefois, sans nulle intention malveillante, une coterie. Il y a un « goût de l'Institut », un « esprit de l'Institut », et si c'est là ce qu'on appelle « l'académisme », ce mot n'est point vide de sens. À vrai dire, il ne désigne plus ici une école ayant sa doctrine fixe, et qui ne serait que de « l'antique desséché, laminé²¹ », l'art de David « un art néo-grec et néo-italien²² ». Non, il désigne plutôt quelque chose de plus changeant, quelque chose comme la mode d'avant-hier accommodée au goût d'hier.

Dès lors, en face d'un jury toujours le même, connu d'avance par les candidats, formé par une compagnie d'artistes âgés presque tous de soixante à quatre-vingt ans (première raison pour qu'il y ait entre eux une certaine communauté de goûts), compagnie qui se recrute elle-même (deuxième raison, et plus décisive), les candidats et leurs maîtres connaissent fort bien le goût de ce jury, savent fort bien ce qu'il faut faire pour lui plaire, et, naturellement, s'efforcent d'y réussir.

Il faudrait que le jugement du concours de Rome n'appartînt pas à ce cénacle, et fût rendu par un jury dont les membres seraient d'origines diverses. En tout cas, les tendances esthétiques, le goût et le caractère propres des juges ont une telle importance dans un concours artistique, que les candidats devraient être représentés au jury par quelques membres de leur choix, nommés par eux. C'est la seule garantie qu'on puisse leur donner de l'éclectisme et de l'impartialité de ce jury ; c'est le seul moyen de leur prouver que même si leurs œuvres relèvent d'un idéal très particulier, personnel, nouveau, étrange et inattendu, les juges ne seront pas unanimement incapables de les comprendre et de les apprécier²³.

Qu'un tiers du jury soit nommé par l'Institut, un autre tiers par le gouvernement (qui s'appliquera à y faire représenter des tendances différentes de celles de l'Institut), et le dernier tiers par le vote des concurrents.

Grâce à un concours ainsi établi, le lauréat ne serait point celui qui a le mieux réussi à subir telle épreuve spéciale et restreinte suivant le goût, bien connu, de l'Institut. Le lauréat, dorénavant, serait le jeune artiste qui, par l'ensemble de son œuvre, examinée et jugée par une réunion d'artistes offrant des garanties à la fois aux candidats et aux représentants de l'État, apparaîtrait ainsi comme le plus digne d'encouragement, le plus capable de faire honneur à l'art français.

²¹ René Binet (*Enquête de L'Aurore*, avril 1903).

²² Camille Mauclair (*Revue Bleue*, 8 octobre 1904).

²³ La nomination des jurés par le vote des concurrents est un système adopté aujourd'hui, on le sait, pour plusieurs concours.

Après avoir choisi les jeunes artistes dignes de sa protection, à quel régime l'État les soumet-il ?

Les pensionnaires reçoivent pendant quatre ans²⁴ un traitement mensuel de 267 fr. 50²⁵ pour subvenir à tous leurs frais d'entretien, de nourriture, de chauffage, d'éclairage, d'études, de modèles, de voyages, etc. Ils n'ont gratuitement que le logement²⁶ à la villa Médicis, les soins médicaux et les produits pharmaceutiques. Trois domestiques, payés sur le budget de l'Académie, sont affectés au service des dix-neuf pensionnaires. Ceux-ci ont en outre à leur disposition une bibliothèque assez riche en ouvrages classiques, très pauvre en œuvres modernes²⁷.

Tels sont les avantages dont jouit le pensionnaire.

En revanche, il n'est pas libre d'aller où bon lui semble, de faire ce que bon lui semble. Il doit quitter Paris. Il doit aller à Rome. Il ne doit pas se marier. Il doit faire certains travaux suivant les prescriptions d'un règlement.

Le pensionnaire doit quitter Paris.

« Pourquoi ne pas le laisser vivre où il veut ? dira-t-on²⁸. Vous lui donnez les moyens de vivre, de travailler. C'est parfait. Pourquoi l'obliger à quitter Paris ? »
À vrai dire, personne ne conteste l'utilité d'un voyage d'étude²⁹. Ceux mêmes qui partagent l'avis d'Émile Gallé, et disent : « Laissons à Rome les artisans de Rome ;

²⁴ Les graveurs en médailles pendant trois ans seulement.

²⁵ Plus diverses indemnités, variables suivant les arts et suivant les années de la pension.

²⁶ Une chambre et un atelier ; une chambre seulement pour les musiciens.

²⁷ Les pensionnaires n'ont pas à leur charge les frais d'emballage et de transport de leurs envois réglementaires. – Le pensionnaire sculpteur n'a pas à payer les frais de moulage de ses envois, et il reçoit deux blocs de marbre, l'un destiné à la copie d'après l'antique qu'il doit fournir à l'État, l'autre à la statue qu'il doit faire pendant sa quatrième année, et qui restera sa propriété. – Le pensionnaire musicien, de son côté, n'a pas à payer les frais de l'orchestre pour l'exécution de ses envois au Conservatoire.

²⁸ En 1863, le maréchal Vaillant, ministre de la maison de l'Empereur, disait aux nouveaux pensionnaires : « Ne serait-il pas préférable pour la France et pour vous de remettre à chacun de vous les 15 000 francs qu'il a si bien gagnés, sans lui imposer l'obligation de séjourner là plutôt qu'ailleurs ? Libre à vous de faire ce que bon vous semblerait. »

²⁹ Tout le monde approuvera sans doute les paroles que M. Pascal, président de l'Académie des beaux-arts adressait, le 5 novembre 1904, aux nouveaux pensionnaires : « Les fondateurs de l'École de Rome avaient devancé – inconsciemment peut-être – les théories maintenant mises en pratique dans toutes les branches de l'enseignement : envoyer les jeunes hommes étudier – où ils existent – les meilleurs spécimens des spécialités auxquelles ils se sont voués. Il y a des bourses pour le commerce, des bourses du tour du monde pour les encyclopédistes de la science et de la littérature ; on va étudier les mines, les grandes exploitations, la marine, la guerre, aux pays où les générations précédentes ont laissé les meilleurs enseignements, où l'activité humaine a porté les fruits les plus abondants. Dans le tumulte grandissant, dans la mêlée des intérêts, dans l'agitation des peuples, dans l'horreur de la guerre, dans les convoitises de tous ces malheureux qui grattent le sol de notre planète et se le disputent, vous vous êtes fait, pour

laissons à Lutèce les artisans de Lutèce », se montrent néanmoins partisans d'un voyage, « d'une excursion mondiale, radieuse, vision des mers glaciaires et des cieux de flamme ».

Mais un voyage, une excursion, cela ne suffit pas. Il est nécessaire pour tout artiste jeune, au sortir de l'école, de s'éloigner un certain temps de Paris. Il échappera ainsi à l'influence de Paris, au moment de sa carrière où cela lui est le plus nécessaire.

Qu'est-ce que cette « influence de Paris » ? Et pourquoi est-il bon d'y échapper ? Et pourquoi est-ce surtout nécessaire à cette époque de la vie d'un artiste ?

Par « influence de Paris » il faut entendre d'abord l'influence de l'École, qui est réelle le plus souvent, qui est néfaste toujours. Néfaste, parce que, à l'École, on ne peut enseigner que des procédés³⁰ ; on y entretient un culte exagéré et exclusif de la tradition, le culte de certaines *manières* (soit la manière dite « classique », soit la pseudo-classique, adaptée au goût de l'Institut actuel, soit la manière du maître qu'on a fréquenté) ; on y prend l'*habitude* de penser de cette manière, d'exécuter avec ces procédés. Or, dans l'éducation d'un artiste, l'essentiel n'est pas ce qu'il apprend à une école, quelle qu'elle soit ; l'essentiel, c'est l'effort par lequel il *oublie* tout ce qu'il a appris, rejette les procédés traditionnels ; c'est l'acte par lequel il fait peau neuve, et oblige sa main, sa main devenue adroite, indépendante, exercée par un long entraînement à faire certaines choses, à les faire facilement, à les faire d'elle-même, toute seule, sans l'ordre de la pensée ; il oblige sa main à perdre ces habitudes, à ne plus agir d'elle-même, à ne rien savoir faire seule, à être l'instrument, rien que l'instrument, passif et docile, de la volonté.

Pour oublier l'école, il ne saurait s'en éloigner trop. Il lui faut fuir loin, bien loin. À Paris, il reverra ses maîtres, il visitera des expositions, il rencontrera ses camarades, qui la lui rappelleront. Il vivra dans la même atmosphère. Il est indispensable de changer d'air, d'oublier Paris un moment. D'autant plus que Paris, ce n'est pas seulement l'École. Il y a autre chose, à Paris, qu'il est nécessaire de fuir, plus encore peut-être que l'École. C'est la *vie artistique* de Paris, constituée par les bavardages, les polémiques et les jugements de tous ces fins connaisseurs

correspondre aux besoins des hommes, de cette génération et de quelques autres qui lui succéderont pendant un court espace de siècles, pour l'attendrir, pour lui faire prendre son mal en patience, pour l'égayer, pour la transporter aussi en joie et en amour, un idéal plus haut, par delà les choses trop immédiates : c'est de la beauté que vous vous êtes chargés de créer. Comme les autres travailleurs, vous aurez besoin de pratique ; votre enfantement ne se fera pas sans effort ; vous étudierez ceux qui ont peiné avant vous ; vous irez boire aux sources ; vous subirez cette émotion si féconde de l'humilité, de l'anéantissement devant le génie ; vous bénéficierez de la compréhension devant les œuvres, non plus indiquées et conseillées, mais vues, senties, comprises, analysées par vous dans le plein épanouissement de votre liberté. »

³⁰ Voir précédemment ce que disait à ce sujet le sculpteur Étex.

et amateurs d'art, qui fait naître fatalement chez les jeunes artistes un sentiment mauvais, funeste, parfois décourageant et presque toujours injuste : le mépris du public.

En effet, l'artiste ne se contente pas d'éprouver, de voir, de sentir, de penser. L'artiste communique, parle, s'adresse aux autres, s'exprime, transmet ses impressions, agit sur ses semblables. À cause de cela, précisément, certaines personnes voient un gros défaut à l'éloignement prolongé de Paris. Dans un pays comme l'Italie, disent-elles, que d'émotions à ressentir ! quel foyer d'enthousiasme ! Mais cela ne suffit pas : « En vain nous cherchons quelqu'un pour partager nos sensations. Il faut attendre le retour parmi les hommes auxquels leur activité donne les mêmes désirs que ceux qui nous agitent.

« Les Stances des chambres du Vatican ! Raphaël ! quel enseignement admirable et quelle révélation ! Michel-Ange ! combien de noms d'hommes et de villes à nommer ! Cet émouvant Giotto ! la preuve absolue de notre expérience, celui qui mérita, dit Vasari, à force *d'études*, d'être appelé disciple de la nature. Je pense à tous les primitifs, à Masaccio aussi, et à tous ceux que chacun nomme en son cœur. Mais pour communiquer notre gratitude, il faut attendre et revenir. C'est ainsi que pense le prix de Rome auquel on reproche de penser à Paris.

« À qui penserait-il, s'il ne s'inquiétait de ceux auxquels il doit rapporter le fruit de ses études, auxquels il doit compte des sacrifices consentis en sa faveur, des nombreux rivaux dévoyés et sacrifiés en son honneur, et comment ne serait-il pas plein d'appréhension sur le degré de communion avec eux ³¹? »

À qui penserait-il ? dites-vous. À qui penserait-il, s'il ne pensait pas aux Parisiens ? – Mais, mon Dieu, aux hommes, tout simplement ! – Où chercher quelqu'un pour partager nos sensations ? – Mais partout, autour de nous : il y a des hommes partout. L'artiste ne s'adresse pas aux seuls passants de la rue Lafitte, au seul public des Concerts Colonne et Chevillard. Quand un artiste ému exprime son émotion, et songe à communiquer ses sensations, ne peut-il donc avoir en vue qu'un public spécial, pour lequel il travaille ? S'il s'inquiète, comme vous le dites, de ceux auxquels il doit rapporter le fruit de ses études, faut-il donc qu'il pense à l'amateur qui fréquente les Salons ou l'Opéra-Comique, au critique d'art du journal parisien ? S'il se préoccupe de ceux auxquels il doit compte des sacrifices consentis en sa faveur, faut-il qu'il ait la vision du bourgeois français, qui, en sa qualité de contribuable, entend être régalé suivant ses goûts par l'artiste qu'il a payé de ses deniers ? Et faut-il qu'il soit hanté par le souci d'être en communion d'idées avec ses anciens camarades d'école, et tous ses confrères de Montmartre ?

³¹ Eugène Carrière, *Les Arts de la vie* (octobre 1904).

Mais alors, songez-y, que de vrais artistes deviendraient incapables de produire ! L'artiste, pour s'exprimer, pour se confier, pour se donner, a besoin d'avoir confiance en ceux auxquels il se donne. Or quelle sympathie peut-il éprouver pour « l'amateur » ? Qui peut-il mépriser plus qu'un *snob*, si ce n'est un critique d'art ? Et il n'entend qu'eux. Il y a bien à Paris de braves hommes, qui ne demandent qu'à jouir de l'art, qui ne désirent qu'aimer, être émus, admirer. Mais, ces modestes, on finit par les ignorer. Ils ne disent rien, eux ; on les oublie ; tandis que les autres parlent, jugent, condamnent ou exaltent. Le jeune artiste qui vit longtemps dans ce milieu, sans en être jamais sorti, ne voit, en face des œuvres d'art, que le seul public parisien ; il ne connaît que lui ; il s'imagine qu'il ne peut s'adresser, lui, artiste, qu'à ces gens là, et il n'a pas confiance en eux ; il ne les aime guère, et bientôt il s'écriera : « À quoi bon parler à tous ces imbéciles qui ne veulent pas être émus ? À quoi bon me donner à ces sots qui ne désirent pas aimer, mais juger ? À quoi bon leur exprimer mes rêves les plus chers ? Ils sont incapables de comprendre ! » Bien souvent l'artiste qui en vient là se tait, se renferme en lui-même et se dessèche.

C'est qu'il est resté toujours enfermé dans le cercle formé autour de lui par la foule compacte de tous ces rois Midas. Il a toujours été assourdi par leurs jugements tapageurs, et s'il tentait d'élever les yeux au-dessus d'eux, c'était pour voir se détacher sur le ciel la silhouette de leurs innombrables oreilles d'ânes. Il n'a pas pu voir que, derrière cette troupe bruyante et masquée par elle, il y avait l'océan immense des hommes, des simples hommes, qui attendent de lui les œuvres qui les consolent et les fortifieront.

Ah ! laissez-le ouvrir ces rangs et se frayer un passage, ne fût-ce qu'une fois dans sa vie. Laissez-le fuir par cette trouée hors du cercle qui l'enserme. Il verra qu'il y a autre chose derrière ; il verra ces hommes ; il connaîtra que « la vie », la vie présente, la vie moderne, n'est pas seulement à Paris, qu'elle est partout, partout où il y a des hommes qui vivent, à Paris, à Berlin, à Rome et à Pétersbourg, et aussi dans les campagnes, dans les villages de tous les pays, sur les montagnes et dans les champs, et même à Sélinonte et sur les bords du Nil ; il connaîtra la vie dans toute sa diversité et s'écriera : « Mais je ne voyais qu'une poignée de nigauds et je les prenais pour l'humanité ! Oublions vite leurs cris ! et travaillons pour les autres, pour tous ! »

Ainsi, en obligeant le jeune artiste à faire un voyage, à vivre un certain temps loin de Paris, on lui rend vraiment le plus précieux service qu'on puisse lui rendre. Je dis : « en obligeant ». Autrement, beaucoup ne partiraient pas. Pour des raisons d'intérêt, pour des raisons de famille, que sais-je ? Quelques-uns remettraient ce voyage à plus tard, et finalement, repris par le « train-train » de la vie, y renonceraient.

« Mais, dira-t-on, vous supposez, peut-être à tort, qu'ils y renonceraient uniquement par négligence. Ne pourrait-il pas s'en trouver qui y renonceraient volontairement, sachant que l'air de Paris leur convient, qu'ils y trouvent inspiration et ardeur, et craignant de s'en éloigner, de se déraciner ?³²

Il y a en effet des hommes qui se sentent dépaysés partout ailleurs que dans la vallée de la Seine ; c'est là seulement qu'ils se sentent à l'aise ; là est le foyer qui les chauffe : là est la source la plus féconde de leur inspiration. Ils affirment qu'il leur faut Paris, rien que Paris. Peut-être ont-ils raison. Mais s'ils ne l'ont jamais quitté, ils ne peuvent pas le savoir. Il est nécessaire qu'ils s'en soient trouvés éloignés quelque temps et aient éprouvé dans cet éloignement un spleen, un malaise particulier, pour pouvoir juger qu'alors Paris leur manquait. Ainsi, à ceux-là même le voyage aura été salutaire. Et connaissant autre chose, ils n'en apprécient que mieux ce qui fait le caractère propre de leur lieu de prédilection.

Toutefois leur imposer quatre ans d'éloignement, c'est prolonger beaucoup trop un exil dont ils finissent par souffrir cruellement³³. Qu'on les oblige à faire un voyage, un séjour d'un an loin de Paris, c'est très bien. Mais, au bout de ce temps, ils sont seuls à même de juger si ce séjour leur est profitable ou nuisible ; il leur appartient, à eux seuls, de choisir leur lieu de résidence.

Le règlement actuel ne le leur permet pas. Or, comme nous avons vu tout à l'heure que l'État ne prétend point instituer un régime spécial, en vue de certaines natures spéciales ; qu'il doit se préoccuper au contraire d'adapter le régime aux tempéraments divers des artistes qu'il a choisis, le règlement actuel se trouve ici défectueux, il oblige le pensionnaire à rester pendant quatre ans en exil³⁴, même si ce pensionnaire a acquis la certitude, par une expérience d'un an, que cet exil lui est funeste.

Le pensionnaire doit aller à Rome

D'autre part, s'il est bon pour tout artiste de passer un an ou deux loin de Paris, s'ensuit-il qu'il doive aller à Rome ?

N'y a-t-il donc que Rome, au monde, hors de Paris ? – Quelques artistes seraient tentés de répondre oui. Il y a des gens chez lesquels le culte exclusif de Rome est devenu une véritable monomanie. Rome convenait particulièrement à leur

³² « L'air et les conseils qui conviennent au dessinateur, au décorateur parisien, c'est celui de la forêt de Fontainebleau, ou des vallées de l'Oise et de la Seine, aux incomparables finesses. » (Émile Gallé, *L'Aurore*. Enquête citée)

³³ Au bout d'un an à peine de séjour à Rome, Berlioz écrivait : « Le sang me bout dans les veines. Cinq cent mille malédictions ! Faut-il que je sois ici claquemuré, dans ce pays morne et antimusical, pendant qu'à Paris on joue la *Symphonie avec chœurs, Euryanthe* et *Robert* ! » (*Correspondance*, lettre X)

³⁴ Les musiciens et les graveurs en médailles, trois ans seulement.

propre nature, ils l'ont aimée jadis avec ferveur, n'ont retrouvé nulle part des impressions comparables, et, si vous avez le malheur de vanter en leur présence quelque chose qui ne soit pas Rome et la villa Médicis, vous serez jugé instantanément : Vous ne serez pas un *artiste* digne de ce nom. – Un pareil culte est trop touchant, et, somme toute, trop respectable pour qu'on puisse se permettre d'en rire.

En face de ceux-là, il y a les ennemis de Rome³⁵, ceux qui voudraient en interdire le séjour à tout artiste. Ils paraissent convaincus que les jeunes Français y admirent tout, de confiance, et en reviennent fatalement disciples du Guide ou de Canova³⁶. En réalité, quelle fâcheuse influence y a-t-il à redouter de telle

³⁵ Le plus ancien de ces ennemis de Rome semble bien être un directeur de l'Académie de France, qui écrivait à Mansart, le 23 juillet 1707, la curieuse lettre suivante : « Monseigneur, je me donne l'honneur de vous écrire pour vous exposer, avec tout le respect imaginable, quelques pensées que j'ay, eue esgard au service du Roy, pour lequel vous prenés, monseigneur, tant d'intérêt. J'auray donc, s'il vous plaist, l'honneur de vous dire que les affaires sont, à ce que l'on dit, si embrouillées en cette Cour, toute Allemande, que je crois, autant que Monseigneur le jugera à propos, que Sa Majesté pouroit s'épargner la dépense de cette Academie, qui, quelques zèles et quelques soins que votre bonté prenne, ne peut répondre aux idées que l'on a eue de former d'habilles gens et d'en tirer de belles copies tant d'architectures que de peintures et sculptures. « Premièrement, Monseigneur, pour l'Architecture, excepté le Panthéon ou Rotonde, le Colysée et quelques colonnes, il ne nous reste rien de considérable de l'Antiquité pour instruire les estudians ; et, parmy les modernes, la grande Église de Saint-Pierre, et peu d'autres, peuvent fournir à nos voyageurs prévenus de quoy se rescrier. « Ainsy, Monseigneur, je suis persuadé, comme je l'ai dit mille fois à M. Hardouin, qui a le bonheur d'estre auprès de vous, que les excélants et admirables ouvrages, dont vous avez ornée la France, sont des moyens plus sures pour faire de bons Architectes que tout ce que l'on voit dans Rome. « A l'esgard de la Peinture, les lieux où sont les belles choses, qui ont acquis tant de réputation à cette Ville, sont quazi toutes ruinée, et, de plus, fermée aux étudians ; de manière qu'il a peu de fruit à en espérer et beaucoup à craindre de l'oisiveté que les jeunes gens contractent aisément en ce païs. « Et, quant à la Sculpture, ce qui est moderne donc assez généralement dans un goût faux et bizarre. Pour les antiques, ayant les figures moulez en France, il n'est pas absolument nécessaire de venir icy. « La preuve est que, depuis que je suis à Rome, je n'ay vu ni Italiens, ni aucun estranger copier les marbres. L'on se contente de dessiner ou modeler d'après les plastres, dans lesquels l'on trouve plus de facilitez. « Toutes ces considérations, jointes à ce que vous pourriez, Monseigneur, employer ces sommes plus utillement en France, et aux troubles arrivées en faveurs des Allemans, qui sont les maistres de l'Ittalie, où, selon les aparences, ils gouvernent très souverainement, toutes ces considérations, Monseigneur, me forcent, malgrez l'honneur et le plaisir que j'ay d'estre icy sous l'honneur de votre protection, de prendre la liberté de vous remontrer très respectueusement que le Roy pouroit, Monseigneur, esviter cette dépence... »

³⁶ « S'il y a un art dont l'influence me paraisse à craindre, c'est l'art romain. Le peu qu'il a de bon, il l'a pris ailleurs, et à ce peu de bien il a ajouté de son fonds beaucoup de mauvais : la banalité, la convention, l'emphase. Or, ce côté théâtral et charlatanesque est infailliblement ce qui impressionnera le plus les jeunes gens, ce qu'ils s'assimileront le mieux, et ce que, sans s'en

peinture ou de telle sculpture sur des artistes qui se bornent à les regarder et à les juger suivant leur propre goût ?

Plaçons-nous entre ces deux extrêmes, à égale distance de chacun d'eux, et demandons-nous de bonne foi :

1° Est-ce une bonne chose pour un peintre, pour un sculpteur, pour un architecte, pour un graveur, quel que soit leur tempérament, de passer un an en Italie, avec Rome pour centre, afin de connaître cet admirable pays et les œuvres considérables de peinture, sculpture, architecture, dessin, etc., dont il est rempli ?

2° Est-ce une bonne chose également pour un musicien, bien que celui-ci ne doive pas y entendre d'exécutions musicales particulièrement intéressantes ?

À la première question il faut répondre affirmativement³⁷, mais en remarquant qu'il ne s'agit ici que d'un an de séjour. Imposer quatre ans d'Italie à ceux qui, après une année ou deux, y étouffent³⁸ et ont soif de voir autre chose, c'est inadmissible.

rendre compte, ils introduiront plus tard dans leurs œuvres. Et je parle de l'art romain antique ; que dire de celui du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle, de la Fontaine de Trevi et des statues de Saint-Pierre ? Aussi, Rome est la ville dont j'interdirais le plus sévèrement le séjour à nos sculpteurs. » (Olivier Rayet) – « Il y a dix ans... que je développe un système de critique d'art dont l'axiome fondamental est de considérer l'esprit romain, en art et d'ailleurs en toutes choses, comme une calamité qui a notamment failli tuer notre art autochtone. » (Camille Mauclair)

³⁷ « Rome, pour l'homme préparé à la comprendre, est une jouissance de révélation sans pareille. La pensée de la Rome antique est présente sous ses admirables édifices. C'est avec émotion que je revois le Panthéon d'Agrippa. Ses colonnes, qui se dressent si vivantes comme les derniers restes d'une forêt disparue, ont vraiment une vie souple de plantes et, sur les murailles où elles se meuvent, semblent les restes d'une flore naturelle. Que dire de la campagne romaine, cette autre ruine, si émouvante par elle-même et ses souvenirs ! Productrice d'enthousiasme, certes ! Rome nous envahit de sa vie passée ; il nous paraît légitime qu'elle ait conquis et séduit le monde par une foi si haute et si magnifique dans sa destinée. » (Eugène Carrière)

« Je suis, en principe, pour l'école ambulante et individuelle, voire pour l'école buissonnière des beaux-arts, chacun courant s'abreuver à la source qui lui versera l'émotion. Mais je songe aussi à tout ce qui manquerait même au manieur d'archet qui n'aurait pas compris Rome dans son itinéraire. » (Eugène Fournière)

« Rome..., tant de grands artistes l'ont aimée, de Poussin à Ingres, de Claude Lorrain à Corot, et Goethe, et Chateaubriand ! Si vous saviez comme les soirs y sont beaux, du haut du Pincio où trône la villa Médicis, et propices à la réflexion ! Ce n'est que là que j'ai senti le charme, la saveur, la haute sensualité de la perfection classique. » (Maurice Denis)

« L'art architectural antique est admirable en tous points ; une vie intense exprimée par une liberté, une originalité incomparables. Une visite à Rome ou Athènes est donc excellente. » (René Binet)

« Certes, je considère le voyage à Rome, non seulement comme utile, mais comme indispensable à tout artiste. Il n'y a pas de bonne éducation complète sans ce pèlerinage. » (J.-F. Raffaëlli)

³⁸ Voir plus haut, note 3. Il y a même des artistes auxquels la vie du pensionnaire à *la villa Médicis* – vie exquise, cependant, vie idéale, vrai paradis terrestre – finit par devenir odieuse. À la longue, cette vie facile et monotone de pensionnat, de monastère plutôt, où l'on n'a qu'à se laisser glisser, sans heurts, sans aucune initiative à prendre, cette paix dans ce décor immuable et radieux,

« Les beautés de Rome, dit-on parfois ne sont pas accessibles du premier coup. Il faut y rester longtemps pour en sentir le charme. » C'est vrai, généralement. Et, après plusieurs mois passés dans cette ville, beaucoup d'étrangers s'aperçoivent qu'ils commencent seulement à la comprendre et à l'aimer. Bien des artistes, au bout d'un an, voudront y rester une autre année, deux autres années. Qu'ils y restent. Mais qu'on ne les y force pas. Qu'on n'y oblige pas d'autres artistes qui n'ont point les mêmes désirs. N'est-il pas, de leur part, bien légitime de vouloir connaître l'Espagne, la Hollande ? Il est nécessaire de transformer là encore le règlement³⁹ « et de permettre à tous les pensionnaires, dès la seconde année, de quitter Rome, d'aller où les pousse leur esprit non seulement en Italie, en Sicile et en Grèce, mais en Allemagne, en Autriche, comme leurs camarades compositeurs, en Afrique même, à Tanger, comme Regnault ; à Tunis, comme Decamps ; en Angleterre, comme Delacroix ; en Palestine, comme Watts et Burne Jones ; chez Rembrandt et chez Vélasquez, ou simplement au Louvre, comme fit Courbet, qui n'en est pas plus petit pour autant⁴⁰ ».

Quant au musicien, quel lieu de séjour, autre que Rome, choisiriez-vous pour lui ? Berlin ? Munich ? Vienne ? – Pourquoi ? Pour qu'il entende, dans les concerts, les symphonies de Beethoven, les fragments de Wagner, etc., qu'on entend le dimanche, au Châtelet et au Nouveau Théâtre ? Pour qu'il s'amuse à comparer l'interprétation de Richard Strauss, de Nikisch, de Mottl, de Weingartner, avec celle de nos chefs d'orchestre, jeu auquel il a pu d'ailleurs se livrer maintes fois à Paris ? Pour qu'il voie au théâtre *La Walkyrie*, *Fidelio*, *Faust*, *Carmen* et *Le Postillon de Lonjumeau* ? Pour qu'il se rende compte que le public musical de Vienne est plus « connaisseur », c'est-à-dire plus étroit, plus entêté, plus *snob*, plus « parisien » que le public de Paris ? Est-ce vraiment la peine ?... Les morceaux de musique, songez-y, n'habitent point certains pays, certains musées, comme les tableaux et les statues. Tel quintette de Mozart n'est pas enfermé à Salzbourg : je l'ai dans ma poche... L'artiste musicien n'a-t-il pas besoin, comme tout artiste, de faire connaissance avec les merveilles de l'art et de la nature ?⁴¹ Il n'y a, en vérité,

devient pénible à des hommes qui ont dépassé la trentaine, et éprouvent l'impérieux besoin d'entrer enfin dans la bataille et de recevoir des coups. – « J'ai quitté Rome sans regret – écrivait Berlioz, le 13 mai 1832 – la vie casernée de l'Académie m'était de plus en plus insupportable. »

³⁹ Article 16 du règlement : « Les seuls pays dans lesquels les fonctionnaires soient autorisés à voyager sont l'Italie, la Sicile et la Grèce. Tout pensionnaire qui quittera les pays ci-dessus indiqués sans l'autorisation du directeur, sera considéré comme démissionnaire. » Article 19 : « En ce qui concerne les musiciens compositeurs, après deux années passées à Rome et en Italie, ils devront visiter l'Allemagne, l'Autriche-Hongrie, et y séjourner au moins une année. Quant à la dernière année de leur pension, il leur est permis de la passer soit à Rome, soit en France. »

⁴⁰ Ch.-M. Couyba (*Le Journal*).

⁴¹ « Passe encore, dit-on, d'envoyer à Rome des peintres, des sculpteurs, des architectes, des graveurs : ils trouvent là une collection considérable de chefs-d'œuvre qui peuvent du moins les

aucune raison pour qu'il ne profite pas, autant que les autres, d'un séjour d'un an à Rome et en Italie ; à la condition bien entendu, qu'il soit libre ensuite, comme eux, d'aller où bon lui semble, à Bayreuth, au Caire, à Rome, ou tout simplement à Paris.

Soyons-en sûrs, le temps est proche où le règlement n'osera plus retenir les pensionnaires dans un seul pays, et leur reconnaîtra le droit d'aller où ils veulent. Mais cela ne suffira pas. Le pensionnaire n'a que faire d'une permission dont il n'aurait pas la possibilité de profiter. Si l'on trouve légitime qu'il voyage en Hollande, en Allemagne ou en Afrique, il ne suffit pas de lui dire : « Soit, allez-y. » Il faut encore lui en donner les moyens.

Il est clair que le peintre, le sculpteur, ayant à payer des frais de modèles parfois considérables, ne peuvent pas, avec leurs deux cent soixante-sept francs cinquante centimes par mois, faire de grands voyages et vivre, seuls, dans un pays, dont ils ne parlent pas la langue, où la vie est souvent beaucoup plus chère qu'en Italie, où ils n'ont pas, comme à Rome, le logement gratuit, où ils ont des frais de location d'un atelier, des frais d'hôtel, etc.

intéresser en raison de l'art spécial auquel ils appartiennent. Mais un musicien ! Que va-t-il faire à Rome ? Quelle musique y entendre ? Quel bénéfice en retirer pour *son art* ?

« Il faut en vérité que ceux qui produisent de pareilles objections aient bien peu réfléchi à ce que c'est qu'un artiste. Croit-on donc que l'artiste soit tout entier dans la seule *technique* de son art ? Comme si le *métier*, dans l'*art*, était *tout* ! Comme si l'on ne pouvait pas être un *praticien* habile et un artiste vulgaire ! un rhéteur consommé, en même temps qu'un écrivain sans style ou un orateur sans flamme ! Eh quoi ! l'éloquence et la virtuosité ne sont qu'une seule et même chose ? Il n'y a nulle différence entre l'homme et l'instrument ? On oublie donc que, sous l'*artisan*, il y a l'*artiste*, c'est-à-dire l'*homme*, et que c'est lui qu'il faut atteindre, éclairer, transporter, transfigurer enfin, jusqu'à lui faire aimer éperdument cette incorruptible beauté qui fait, non pas le succès d'un moment, mais l'empire sans fin de ces chefs-d'œuvre qui resteront les flambeaux et les guides de l'Humanité en fait d'art, depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, et jusqu'à nos jours, et après nous, et toujours !

« Ignore-t-on ou feint-on d'ignorer les lois immuables de nutrition et d'assimilation qui régissent le développement et le perfectionnement de tout organisme ? Mais si le musicien n'a besoin que de musique pour se développer et se perfectionner, je ne demanderai plus seulement pourquoi on l'envoie à Rome, où il n'a que faire d'aller contempler les fresques de Raphaël et de Michel-Ange au Vatican, cette colline qui garde tous les oracles ! Je demanderai à quoi lui sert de lire Homère, Virgile, Tacite, Juvénal, Dante et Shakespeare, Molière et La Fontaine, Bossuet et Pascal, en un mot tous les grands nourriciers de la forme et de la pensée humaines ? À quoi bon tout cela ? Ce n'est pas de la musique...

« Non, sans doute ; mais c'est de l'art, aussi moderne qu'ancien, de l'art immortel et universel, et c'est de cet art là que l'artiste – et non l'artisan – doit faire sa nourriture, sa santé, sa force et sa vie. » (Gounod, *Mémoires d'un artiste*)

« Je m'attache à Rome de plus en plus. Plus je la connais, plus je l'aime. Tout est beau ici... Plus je vais, et plus je plains les imbéciles qui n'ont pas su comprendre le bonheur du pensionnaire de l'Académie. » (Georges Bizet, 16 mai 1858).

La seule solution de cette difficulté semble bien être de réduire à trois ans la durée de la pension, afin de pouvoir, pendant la deuxième et la troisième année, augmenter le traitement des pensionnaires en voyage.

Le pensionnaire ne doit pas se marier

L'article 9 du règlement est ainsi conçu : « Les artistes mariés ne pouvant être admis au concours pour les prix de Rome, ni par conséquent devenir pensionnaires, le pensionnaire qui se marierait pendant son séjour à Rome perdrait sa pension. »

Dans un récent article⁴², M. Henry Lapauze, nous apprend que ce règlement « fut réimprimé en 1903, à peu près tel qu'il avait été imprimé en 1897 : encore l'a-t-on aggravé en deux ou trois paragraphes. Ainsi les musiciens, qui ne résidaient pas à Rome la dernière année, se croyaient autorisés à se marier, la rédaction de l'article 7 étant assez ambiguë : le nouvel article 7 défend expressément à tous le mariage, pendant la durée entière de la pension, sous peine de perdre le bénéfice de celle-ci. »

En bon français, cela veut dire : « Vous avez le choix entre la continence et le concubinage. »

Interdire le mariage à des hommes qui se trouvent presque tous entre la vingt-neuvième et la trente-cinquième année de leur âge⁴³, qui sont sains et n'ont fait aucun vœu de chasteté, c'est en somme leur prescrire l'union illégitime ou la débauche.

Quelles raisons les vénérables membres de l'Institut peuvent-ils bien donner d'une prescription aussi singulière, et, avouons-le, aussi peu morale ? Quelques-uns furent interviewés récemment par le journal l'Éclair⁴⁴, et exposèrent leur avis. M. Marqueste répondit, dans un éclat de rire : « Vous connaissez l'histoire des bons sujets du roi Henri, qui s'excusaient de n'avoir pas tiré le canon pour le recevoir. « Nous avons trente-deux raisons, Sire. La première, c'est que nous n'avons pas de canon. » Henri IV les dispensa des autres. Aux partisans du mariage à la villa Médicis on peut répondre tout simplement : « Nous n'avons pas de place pour les femmes. Où voulez-vous que nous fourrions tous ces ménages ? » Et cela suffit, n'est-ce pas, pour résoudre la question. Trois ou quatre ménages seulement, d'ailleurs, et voilà la discorde installée pour toujours au

⁴² *Le Correspondant*, 25 décembre 1904.

⁴³ N'oublions pas que les écoles comme Polytechnique ou Saint-Cyr, vraies écoles, fermées, pour des jeunes gens de vingt ans, ne sont nullement comparables à l'Académie de France, où vivent librement des hommes de trente à trente-cinq ans.

⁴⁴ Numéro du 24 janvier 1905.

camp des artistes qui travaillaient en paix. Une poule survint... De jeunes ménages à la villa Médicis ! c'est inadmissible, et l'idée seule est grotesque. »

Mais il y en a, des ménages, il y en a toujours eu ! Vous ne pouvez donc invoquer aucune impossibilité matérielle : ils louent un appartement en ville, et voilà tout. Voyons, messieurs, ne faites pas les ignorants ! Vous avez passé par la Villa, vous-mêmes ; vous en avez connu, de ces ménages, ménages illégitimes, c'est vrai, et qui n'avaient point passé par la mairie, mais ménages tout de même, et qui, dès la quatrième année de pension terminée, s'empressaient d'aller au consulat pour faire légitimer leur situation et celle de leurs enfants.

Croyez-vous que vous empêcherez jamais cela ? Croyez-vous qu'avec des textes on réglemente ces choses là ? Croyez-vous qu'un homme, qui aime une femme et veut l'épouser, fera à votre règlement, jusqu'à trente cinq ans, le sacrifice de sa jeunesse, de son amour, et de son devoir ? Vous l'obligerez à une union illégitime, vous l'obligerez de faire à des enfants une situation irrégulière : le coupable, c'est vous, membre de l'Institut.

Et, vous le savez bien, en quoi ces ménages ont-ils jamais troublé la paix de la villa Médicis ? En quoi les pensionnaires qui habitaient en ville avec leur femme et leurs enfants ont-ils jamais gêné les autres, les célibataires, ceux qui se bornent à des intimités passagères avec leurs modèles, sinon à une absolue continence monacale ? Et si vous objectez que ces pensionnaires, ayant un logement en ville, ne profitent pas bien de leur pension ; qu'il faut pour cela dormir et manger chaque jour dans la villa Médicis, au milieu des camarades, je vous demanderai quel sort vous réservez à une fille prix de Rome. Les jeunes filles, aujourd'hui, concourent. Elles peuvent donc avoir le prix. Une fois à Rome, leur faudra-t-il donc se mêler aux pensionnaires hommes et vivre à la Villa ? Cette jeune fille n'apportera-t-elle pas au milieu de ces célibataires forcés un trouble plus dangereux qu'une jeune femme au bras de son mari et entourée de ses enfants ? Et si vous l'autorisez à vivre hors de la Villa, c'est donc qu'on peut être prix de Rome et dormir sous un autre toit. Pourquoi ne pas étendre la même tolérance aux pensionnaires mariés ?

Mais je parle d'autorisation, de tolérance ! En vérité, la Villa n'est pas, et ne sera jamais une prison, ni un couvent, ni un collège. Et les pensionnaires n'ont de comptes à rendre à personne sur l'emploi qu'ils font de leur argent. Personne ne peut les empêcher de sortir quand ils veulent, de louer un logement où ils veulent, d'y installer qui ils veulent. Et la seule chose qu'empêche l'Institut, c'est le passage devant monsieur le maire. C'est vraiment un règlement singulier.

Cependant, ne l'oublions pas, un artiste peut être fiancé, à vingt-neuf ou trente ans, à une jeune fille qui ne consentirait jamais à le suivre sans avoir passé par la mairie. Pour ceux-là, les membres de l'Institut sont sans pitié.

« Quant à ceux qui sont fiancés, dit M. Marqueste, eh bien, ma foi, tant pis pour eux : qu'ils attendent quatre ans ; ils ne sont pas si pressés ; ou bien, s'ils préfèrent, qu'ils donnent leur démission. Ils seront bien vite remplacés. Et l'art n'y perdra guère. Car, lorsqu'on a un tempérament d'artiste, le choix est bientôt fait. C'est peu galant à avouer, mais je vous garantis qu'on n'hésite pas⁴⁵. »

Écoutons maintenant M. Hébert. Après avoir décrit le merveilleux panorama que l'on voit de la terrasse du Pincio, il ajoute :

« Je me demande un peu où les préoccupations matrimoniales trouveraient place dans un esprit imprégné de cette solitude. Songer au mariage quand on est prix de Rome, quand on est à Rome, à la villa Médicis, c'est prouver qu'on n'est pas un artiste, mais un individu quelconque, tout au plus apte à procréer des enfants. Il faut choisir, décidément, entre le mariage et l'art⁴⁶. »

Vais-je prendre à tâche de prouver qu'on peut être un artiste et être en même temps un homme et un citoyen, dans la plus large acceptation des termes ? Vais-je m'efforcer de montrer que celui qui veut exprimer la vie peut fort bien la prendre au sérieux ; que l'homme qui veut assumer tout ce qu'il y a de devoirs et de responsabilités dans le rôle du père de *famille*, ne devient pas, par cela seul, indigne de la sollicitude de l'État ? Car c'est bien là la thèse de l'Institut : « Mariez-vous si vous voulez, nous ne vous en empêchons pas ! Mais alors ne briguez pas le prix de Rome. » Pourquoi ? Ai-je démérité, en me mariant ? Ai-je fait une mauvaise action ? « Non, sans doute, dira-t-on ; mais vous vous êtes créé de lourdes charges. Nous n'aidons pas ceux qui ont des charges. » Peut-être en auraient-ils besoin plus que les autres, cependant. « Cela ne nous regarde pas ! dit l'Institut, féroce ; nous n'aidons pas ceux qui en ont le plus besoin. La pension n'y suffirait pas. Le traitement serait insuffisant pour des pensionnaires mariés. » Eh bien, augmentez-le pour eux, donnez-leur des indemnités, faites le nécessaire⁴⁷ ;

⁴⁵ *L'Éclair*, 24 janvier 1905.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Si l'on croit vraiment qu'il y a dans l'atmosphère de Rome quelque chose de particulier et d'étrange qui n'en rend le séjour profitable qu'à des célibataires ; si, d'autre part, on ne trouve pas la possibilité de subventionner les pensionnaires mariés plus largement que les autres, il n'y a qu'un moyen légitime de rendre les ménages plus rares, c'est d'avancer à vingt-cinq ans la limite d'âge pour le concours. Ce ne serait nullement trop tôt, même pour les architectes. Un grand nombre d'artistes, parmi les plus célèbres, eurent leur prix avant vingt-cinq ans :

Peintres : Ingres (21 ans), Flandrin (23 ans), Hébert (22 ans), Cabanel (22 ans), Bouguereau (25 ans), Paul Baudry (22 ans), Jules Lefebvre (25 ans), H. Regnault (22 ans), Luc-Olivier Merson (23 ans). *Sculpteurs* : Lemoyne (22 ans), Frémin (22 ans), les Coustou (19, 20, 23 ans), Bouchardon (24 ans), Caffieri (23 ans), Pajou (18 ans), Houdon (20 ans), David d'Angers (23 ans), Pradier (21 ans), Duret (19 ans), Guillaume (22 ans), Chapu (22 ans), Barrias (24 ans), Mercié (23 ans). *Architectes* : Duban (25 ans), Leclerc (22 ans), Lesueur (25 ans), Labrousse (23 ans), Vaudoyer (23 ans), Ballu (23 ans), Ch. Garnier (23 ans), Vaudremer (25 ans), Nénot (24 ans). *Musiciens* : Hérold (21 ans), Halévy (20 ans), Gounod (21 ans), Bizet (19 ans), Paladilhe

mais ne déclarez pas qu'un homme de trente ans qui se marie a cessé d'être un artiste ; et que, du jour où il s'est imposé les charges de père de famille, il a cessé de mériter l'aide de l'État.

Car c'est l'État qui paye, somme toute, c'est l'État seul que cela regarde. Que vient faire l'Institut en tout ceci ? Entre l'État et les artistes l'Institut s'est faufilé : il met la main, au passage, sur les bienfaits de l'État, et ne les octroie aux artistes qu'après avoir imposé à ceux-ci les obligations les plus immorales, et surtout des actes de soumission et de dépendance envers lui.

En ce qui concerne le mariage, quand on reconnaîtra tous les résultats de ce règlement, quand on s'apercevra que ses effets s'étendent fatalement à la multitude des jeunes peintres, sculpteurs, architectes, musiciens, qui, peuplant nos écoles, se préparent au concours de Rome jusqu'à trente ans, ne se marient pas, et organisent leur vie en conséquence, un cri d'unanime réprobation s'élèvera contre les théories étranges de l'Institut⁴⁸.

Et, du reste, qu'on y prenne garde : s'il était prouvé que l'institution du prix de Rome est incompatible avec le droit au mariage, ce serait la condamnation immédiate, la plus catégorique et la plus forte, du prix de Rome. Si l'on démontrait que l'Académie de France, quelques réformes qu'on apporte à son règlement, ne peut exister qu'en prescrivant aux artistes de trente ans le concubinage ou la continence, on aurait démontré la nécessité de détruire au plus vite une institution aussi bizarrement tyrannique. – Et voilà pourtant ce que soutiennent des gens qui se disent les défenseurs de la villa Médicis.

Le pensionnaire doit faire certains travaux d'après les prescriptions d'un règlement

Que dit ce règlement ? Il ordonne à tous les sculpteurs de faire la même chose, à tous les architectes, à tous les musiciens, à tous les graveurs de faire la même chose, – la même chose et dans le même ordre.

Tout peintre doit faire, la première année, une figure « d'après nature et de grandeur naturelle », représentant un sujet « emprunté soit à la mythologie, soit à l'histoire ancienne » ; tout peintre doit faire, la deuxième année, un tableau de deux figures « nues ou en partie drapées, de grandeur naturelle » ; la troisième année, la copie d'un tableau contenant trois figures au moins ; la quatrième

(16 ans), Massenet (21 ans), Pierné (19 ans), Debussy (22 ans). *Graveurs* : Gaillard (22 ans), les frères Jacquet (23, 24 ans).

⁴⁸ « Qu'en pense mon excellent ami, M. Piot, dont le gouvernement, par une contradiction flagrante, encourageait naguère les théories généreuses ?... Qu'en pense, à un autre point de vue, le noble et grand artiste Eugène Carrière, peintre émouvant du "cercle de famille" et de la sublime Maternité ? » (Ch.-M. Couyba)

année, un tableau de sa composition, de plusieurs figures de grandeur naturelle, sur un sujet tiré de... etc.

Pour les sculpteurs, c'est la même chose : première année, un bas-relief (une ou deux figures de grandeur naturelle, nues ou en partie drapées), et une copie d'après l'antique ; deuxième année, une figure en ronde-bosse de grandeur naturelle, etc.

Pour les architectes, les musiciens, les graveurs, même travail prescrit, année par année.

Il est facile de deviner ce qui en résulte. Ces travaux imposés sont faits presque toujours comme des pensums, par des artistes qui auraient envie de faire tout autre chose. Tel peintre qui a la nature d'un Courbet, ou d'un Claude Monet, ou d'un Daumier, se voit obligé de faire des Dalila, des Jupiter ou des Saint-Sébastien, grandeur nature. Pourquoi donc ne laisse-t-on pas chacun faire ce qu'il veut ?

Pourquoi ? M. Henri Lapauze va nous le dire : c'est parce que les pensionnaires ne sont pas autre chose que des élèves⁴⁹. La Villa est une école, où l'on envoie des élèves, qui doivent faire des devoirs. Voilà l'opinion de l'Institut. Oh ! l'Institut ne la professe pas ouvertement, cette opinion ! Il s'en défend. « C'est de liberté que vous vivez »⁵⁰, dit-on, en séance publique, aux nouveaux prix de Rome. Mais bientôt après : « Obéissez, faites les devoirs que nous vous prescrivons », voilà ce qu'exige d'eux l'Académie des beaux-arts. Artistes libres, élèves disciplinés, l'un ou l'autre suivant les circonstances ; l'Institut, il faut le dire, ne néglige rien pour entretenir cette équivoque⁵¹.

Des élèves ! Des hommes de trente, de trente-cinq ans⁵² ! Des hommes dans la pleine force de l'âge ! Quand donc pourraient-ils produire, créer, s'épanouir, s'ils

⁴⁹ « Un grand prix franchissant le seuil de la villa Médicis est-il autre chose qu'un élève ?... Ce sont des "élèves"... auxquels précisément leur qualité d'"élèves" impose des devoirs. » (Henri Lapauze, *Le Correspondant*, article cité).

⁵⁰ Discours de M. Pascal, président de l'Académie des beaux-arts (5 novembre 1904).

⁵¹ « Si les termes du règlement, qui certes n'a pas été fait à la légère, définissent avec une rigueur apparente les conditions dans lesquelles les pensionnaires peintres doivent accomplir leur travail de quatrième année, c'est que l'Académie a voulu par là leur fournir l'occasion d'exercer leur imagination... de faire acte sérieux d'artistes dans la composition aussi bien que dans l'exécution du tableau qui doit constituer leur dernier envoi. » (Extrait du rapport sur les envois de 1890).

⁵² Trente-cinq ans ! À cet âge, Rembrandt avait fait la *Leçon d'Anatomie* et travaillait à la *Ronde de Nuit*. À cet âge, Raphaël avait fini sa carrière ; il devait mourir deux ans après. À cet âge, Michel-Ange avait fait le *Cupidon*, l'*Adonis*, le *David* de Florence, la *Pietà* de Saint-Pierre ; il travaillait au plafond de la Sixtine. À cet âge, Wagner, ayant achevé le *Vaisseau Fantôme* et *Tannhäuser*, écrivait *Lohengrin* ; Beethoven venait de terminer *Fidelio*, et il avait déjà composé ses six premières symphonies (parmi lesquelles l'*Héroïque*, l'*ut mineur*, la *Pastorale*), *Coriolan*, les neuf premiers quatuors, vingt-huit sonates pour piano (la *Pathétique*, le *Clair de lune*,

ne devaient faire leurs premiers pas hors de l'école qu'à l'approche de la quarantaine ?

En vérité, ce n'est qu'une question de mots. Appelez-les des élèves, si cela vous fait plaisir. Mais il faut alors expliquer que ce sont des élèves d'une sorte particulière, car vous nommez ainsi des hommes qui n'ont point de professeurs, ne reçoivent aucun enseignement, ne suivent aucun cours, ne prennent aucune leçon, n'entendent aucune conférence.

Ce n'est pas le directeur, je pense, que l'on prend pour un professeur. Vous imaginez-vous M. Carolus-Duran professeur d'architecture, M. Guillaume professeur de musique ? Le directeur ne donne point de leçons à Rome. Il se borne à gérer une propriété, payer les pensionnaires, offrir des dîners, et veiller à ce que les envois soient conformes aux prescriptions du règlement et terminés à la date voulue⁵³.

Qu'y enseignerait-on, d'ailleurs ? Qu'apprendraient ces « élèves » ? – « C'est une âme d'artiste, suivant M. Lapauze, qui se crée et se développe à Rome. Souvent les pensionnaires, à leur départ de Paris, connaissent à fond leur métier. Mais il y a plus que le métier : c'est cela qu'on va demander à Rome. » C'est donc à l'école de la nature, de l'art, de la beauté qu'ils sont « élèves » ? Mais alors, à cette école-là un artiste est « élève » toute sa vie !

Est-ce l'Institut qui est leur professeur ? L'envoi est-il un *devoir* ? Et le rapport de l'Institut, une *correction* de ce devoir ?

Il suffit de lire quelques-uns de ces rapports pour voir qu'ils sont très brefs, conçus en termes vagues, et incapables d'éclairer le moins du monde un pensionnaire sur les défauts de son œuvre⁵⁴.

l'*Appassionata*), presque toutes les sonates pour piano et violon, les cinq premiers trios, etc. À cet âge Mozart mourait, et Schubert... Mais Schubert n'y est même pas parvenu : il était mort à trente et un ans !

⁵³ « On s'est demandé s'il ne serait pas plus sage de confier la direction des grandes écoles de l'État, quelles qu'elles soient, à des administrateurs plutôt qu'à des artistes. Il est certain que les qualités d'un directeur sont toutes différentes de celles d'un professeur, et l'on a vu souvent les plus grands artistes s'entendre fort mal à la comptabilité et à l'entretien d'un établissement. Il n'est pas plus nécessaire d'être peintre pour diriger une académie de peinture, que d'être marin pour être ministre de la marine. Cette observation a sa valeur et mérite considération. » (Henry Maret, rapport cité).

⁵⁴ Rapport sur *Don Procopio*, de Bizet : « Cet ouvrage se distingue par une touche aisée et brillante, un style jeune et hardi, qualités précieuses pour le genre comique... Nous devons blâmer M. Bizet d'avoir fait un opéra quand le règlement demandait une messe. Nous lui rappelons que les natures les plus enjouées trouvent dans la méditation et l'interprétation des choses sublimes un style indispensable même dans les productions légères, et sans lequel une œuvre ne saurait être durable. » – Autre rapports : « L'envoi de M. Chapu, qui a si brillamment, il y a deux ans, obtenu le grand prix de sculpture, ne remplit pas l'attente de l'Académie. Si elle écoutait la voix de la sévérité, elle aurait plus d'un reproche à adresser à M. Chapu. Elle lui dirait que son bas-

Non, la Villa n'est point une école : les pensionnaires n'y sont les élèves de personne. Ce sont des artistes que vous avez choisis, pour développer leur talent. Ils sont à l'âge de la création. Laissez-les s'épanouir, laissez-les produire des œuvres qu'ils ont besoin de produire, laissez-les nous dire tout ce qu'ils ont à nous dire. Surtout laissez-les nous le dire comme ils veulent nous le dire : laissez-les libres du choix de leurs sujets, et de l'arrangement, de la dimension de la toile (pour le peintre), de la manière (pour le sculpteur), du nombre de personnages, etc., qui leur paraissent convenir le mieux à ces sujets. Enfin laissez-les libres de travailler à leur œuvre aussi longtemps qu'ils le désirent. L'obligation de se conformer aux termes du règlement a toujours empêché les pensionnaires de faire ce qu'ils auraient voulu⁵⁵.

relief représentant l'*Adoration des Anges* n'a pas le calme et l'onction que comporte le sujet ; que rien ne justifie le mouvement désordonné des draperies des anges... » – Dans le *Petit Pêcheur* de Carpeaux, l'Académie reconnaissait « une étude fine et vraie de la nature », mais elle blâmait une certaine trivialité et recommandait au sculpteur d'élever son style en exerçant son talent sur de « nobles sujets ». – « La section ne trouve dans le *Triptolème* de M. Chapu ni la noblesse ni le caractère qui conviennent au dieu de l'agriculture... » – On lit dans les *Mémoires* de Berlioz : « Quant au *Resurrexit* à grand orchestre, avec chœurs, que j'envoyai aux académiciens de Paris, pour obéir au règlement, et dans lequel ces messieurs trouvèrent un *progrès* très remarquable, une *preuve* sensible de l'influence du séjour de Rome sur mes idées, et l'abandon complet de mes fâcheuses *tendances musicales*, c'est un fragment de ma messe solennelle exécutée à Saint-Roch et à Saint-Eustache, on le sait, plusieurs années avant que j'obtinsse le prix de l'Institut. Fiez-vous donc aux jugements des immortels. »

⁵⁵ Extraits de la *Correspondance* de Henri Regnault : « 2 janvier 1868. – J'ai du nouveau à t'annoncer. M. Hébert a appris que dans le rapport du Conseil supérieur sur les Envois, on se plaignait amèrement de voir les pensionnaires ne pas se conformer à ce que le règlement leur demandait. Il tient donc beaucoup à ce que, dès la première année de sa direction, on ne puisse pas lui reprocher de laisser les choses aller à leur guise. Il m'a supplié de garder ma *Judith* pour l'année prochaine, et d'envoyer, cette année, simplement une figure nue, très cherchée comme exécution. Après avoir résisté un peu, j'ai cédé. Je laisse donc de côté ma *Judith*... Je ferai cet hiver... une figure nue, très étudiée ; je ne sais pas encore quel nom ni quelle pose je lui donnerai ; je cherche cela en ce moment. Puisque ces messieurs veulent un morceau d'exécution, je tâcherai de les satisfaire. » – « Tu m'objectes, au sujet de la forme cintrée que je veux donner à ma *Judith*, que le règlement n'admet que des toiles rectangulaires. Je ne vois pas pourquoi on se croirait obligé de suivre éternellement la même routine des toiles en hauteur et en largeur, et pourquoi on n'aurait pas le courage d'abattre les coins d'un tableau quand cela permet d'avoir des lignes plus heureuses, des mouvements plus développés. » – « Je travaille ferme et dru pour me sauver plus vite ; mais je ne suis pas suffisamment empoigné par ce que je fais ; c'est un peu comme un pensum. Voilà ce que c'est de ne pas être entièrement libre et d'être obligé de faire une chose pour une époque fixe, dans un moment où je voudrais me consacrer à des études serrées pour moi seul, à des études partielles de choses que je voudrais tirer au clair, de même que pour le chant on consacrerait quelques jours à étudier la trille ou le groupetto pour en triompher. Eh bien non ! je dois terminer un tableau pour le 8 juin, tableau qui m'arrête, je suis sûr, dans les progrès que je pourrais faire, bien qu'il s'y trouve de beaux motifs d'étude. Ah ! on devrait être libre, absolument libre ! »

Dans la pétition qu'ils adressèrent, il y a trois ans, à l'Institut, ils demandaient bien discrètement quelques réformes de détail. Voici l'essentiel de cette pétition :

Peintres. – Nous croyons comprendre que l'esprit, sinon la lettre du règlement actuel, est simplement de nous faire peindre du nu, de nous en faire conserver le goût et de nous donner le désir d'y revenir sans cesse, comme à la base même des sérieuses études en peinture. Si cela est, nous croyons que le règlement actuel est peu fait pour nous y encourager.

Pour la figure nue, envoi de première année, nous pensons que les phrases ayant rapport à la mythologie et à l'histoire ancienne, sacrée ou profane, sont inutiles puisqu'elles nous engagent à trouver un prétexte, souvent difficile, à une étude qui pourrait s'en passer, étant à elle-même sa seule raison. En seconde année, le prétexte à deux figures nues est encore plus difficile à trouver...

Pour l'envoi de troisième année, cette difficulté est encore plus grande, car la conception est paralysée par le désir de ménager et de bien peindre du nu. Le tableau y perd en tant qu'expression et nous croyons que la peinture (le morceau de peinture) y perd lui aussi.

Nous voudrions, pour que toute méprise fût impossible, être astreints seulement à des études de nu, présentées dans les meilleures conditions possibles pour faire valoir la forme ou la couleur de ce nu, c'est-à-dire ses éléments plastiques. Ces études pourraient se passer de sujet ou pourraient en avoir un si vague, ou si général qu'il ne laissât aucun doute sur le sens de l'œuvre.

Nous demandons donc à cet égard un règlement plus clair et plus simple...

Mais, ceci posé, nous voudrions, lorsque nous abordons un tableau, être absolument libres du choix du sujet et de son expression, sans contrainte aucune quant au titre ou à l'esprit de la scène...

Enfin une autre modification nous paraît de la plus haute importance.

Beaucoup de nos devanciers, et nous-mêmes, avouons avoir été gênés par la date si formelle de la remise des envois. Nous sommes souvent contraints d'exposer ce que nous n'aurions pas voulu montrer. Il est pénible d'être jugé sur une œuvre inachevée ou mal venue. D'autre part, il est des esprits nerveux que la préoccupation de l'envoi annihile pour tous autres travaux. Pourtant notre intérêt est d'amasser le plus possible de documents dans ce beau pays, de nous laisser impressionner par tout ce qui nous entoure, afin de pouvoir rapporter un capital d'observations que nous aurons peine à trouver plus tard, quand les loisirs nous manqueront.

C'est donc afin de pouvoir travailler mieux et davantage que nous vous demandons un crédit plus long ; c'est-à-dire la faculté de n'exposer qu'à la fin des quatre années l'ensemble de nos travaux...

Sculpteurs. – Les pensionnaires sculpteurs soussignés seraient très reconnaissants à MM. les membres de l'Académie des beaux-arts s'ils voulaient bien compléter le règlement actuel par une disposition permettant au pensionnaire ayant rempli ses obligations de joindre à l'exposition de son envoi de dernière année tous les travaux (esquisses, études, dessins, bustes, etc.) qu'il aurait pu exécuter pendant son séjour à Rome...

Architectes. – Les modifications que les pensionnaires architectes désirent voir apporter au règlement, actuellement en vigueur, sont les suivantes :

Leurs demandes visent, en premier lieu, une répartition plus juste du temps de pension sur les travaux (relevés ou restaurations) inspirés par l'architecture antique ; en second lieu, la possibilité d'adjoindre à ces études des compositions modernes répondant à des idées et à des besoins de notre époque.

En ce qui concerne les études d'après l'architecture antique, les pensionnaires architectes croient devoir faire part à l'Académie de quelques réflexions inspirées par l'état de choses actuel, qui leur paraît présenter de graves inconvénients.

Parmi ces études, la plus importante, sans contredit, est celle qui se rapporte à l'envoi de 4^e année (la restauration d'un édifice antique).

Or, suivant le sujet choisi, ce travail peut être fort long : certains sujets traités par nos devanciers comportent des recherches considérables dont le résultat définitif ne peut être obtenu que quelques années après le retour du pensionnaire à Paris. Ce travail à Paris est d'ailleurs très onéreux.

Cependant, une restauration importante ne peut se faire en un an et demi, temps prévu par le règlement depuis l'exposition du deuxième envoi, au milieu de la troisième année de pension, jusqu'à la fin de la quatrième année, époque à laquelle cessent les libéralités de l'État.

Cette situation serait améliorée si l'on rendait facultative l'étude des détails qui absorbe actuellement les deux premières années de la pension. Ce temps pourrait alors être reporté sur le grand travail de restauration, auquel le pensionnaire pourrait dès lors songer de suite en arrivant à Rome, ce qui lui permettrait de fournir un état actuel dès la première, ou, tout au moins, la deuxième année.

Il aurait ainsi, pour le travail de reconstitution, un an et demi au lieu de six mois, comme cela a lieu actuellement.

Quant à la nature même de cette restauration, il peut se présenter certains cas où, selon le sujet choisi, le relevé d'un seul édifice n'est pas suffisant pour caractériser le type d'architecture antique que l'on veut étudier, et il faut alors diriger ses

recherches sur plusieurs édifices de la même catégorie. Il pourrait donc être loisible au pensionnaire de présenter, à la fin de son séjour à la villa Médicis, soit la restauration d'un édifice unique, soit une restitution d'après plusieurs édifices de même nature dont l'étude comparée permettrait de dégager l'application de l'architecture aux besoins antiques telle que l'ont comprise les anciens.

Dans ce dernier cas, l'état actuel unique serait remplacé par des ensembles ou des fragments relevés dans les divers édifices appelés à fournir les matériaux de la restitution.

Les pensionnaires architectes demandent aussi qu'ils leur soit permis de consacrer une partie de leurs efforts à des travaux de composition, et que ces études puissent prendre place aux expositions annuelles, à côté de celles qui ont pour objet l'architecture ancienne.

Il leur paraît anormal que les peintres, les sculpteurs, les musiciens jouissent de cette faculté, alors que les architectes qui, comme eux, obtiennent le prix de Rome sur une composition, ne puissent, eux aussi, se présenter au public avec des travaux de ce genre. Cette faculté ne serait d'ailleurs qu'un retour à l'esprit ancien du règlement qui exigeait une composition à la fin du séjour à Rome. Et ce serait, en outre, pour ceux que l'expiration de la pension doit laisser aux prises avec les difficultés matérielles, un avantage précieux, puisqu'il leur permettrait, alors qu'ils jouissent du calme de la villa Médicis, de résumer les connaissances acquises et d'entretenir leur faculté de produire.

En conclusion, les pensionnaires architectes demandent à l'Académie de vouloir bien réduire les obligations réglementaires à la production d'un travail important sur l'architecture antique (restauration ou restitution), ce travail devant être présenté à la fin de la quatrième année de pension.

L'état actuel et les documents devant lui servir de base pourraient être produits facultativement la première, la deuxième ou la troisième année.

Cependant ils participeraient à toutes les expositions annuelles, et, pour le cas où ils n'y figureraient pas avec les travaux ci-dessus indiqués (état actuel ou restauration), ils seraient autorisés à présenter des études où pourraient se manifester d'une façon précise leur tempérament et la direction de leurs études : études sur les architectures antiques, du Moyen Age et de la Renaissance, sans que les exemples choisis soient limités à ceux de l'Italie et de la Grèce, ou études de composition sur tels sujets qu'ils jugeraient convenable de traiter.

Musiciens. – Il leur est impossible, avec le nouveau règlement de profiter des années de pension pour écrire un ouvrage important de théâtre ou de concert, et ils regrettent de ne pouvoir utiliser ces moments uniques de tranquillité, de liberté et de sécurité matérielle, pour concevoir et exécuter une œuvre de longue haleine ainsi que c'était possible avec les anciens règlements qui ont permis à nos

maîtres, à nos aînés de revenir de Rome avec une partition sérieusement mûrie et prête pour l'exécution.

Ils ne cherchent pas du tout à se dérober à l'obligation de l'envoi annuel. Mais ceux qui désirent composer un opéra ou un grand oratorio seraient heureux de pouvoir en envoyer chaque année des fragments, tandis que le règlement oblige de donner chaque année plusieurs œuvres de caractère différent, par conséquent de courte durée.

Ceci n'implique en rien, dans leur pensée, la suppression de l'œuvre symphonique et de l'œuvre de musique de chambre qui leur sont demandées et dont ils sentent fort bien toute l'utilité.

Mais ils ne peuvent s'autoriser à faire cette symphonie, ce quatuor, au moment où ils se sentent le plus capables de les écrire. Ce serait, fort probablement, pendant ou après le séjour en Allemagne, séjour qui, si nous comprenons bien les intentions de MM. les membres de l'Institut, a justement pour but de leur faire entendre et étudier la musique symphonique, tandis que, la première année, ils sont fort peu entraînés à écrire une œuvre de musique de chambre, la préparation au concours de Rome consistant presque uniquement à faire de la cantate à l'exclusion de l'étude des formes classiques et de la musique pure.

Puis, les premières impressions ressenties en Italie ne favorisent pas toujours l'éclosion d'une œuvre d'un caractère aussi abstrait (sans compter qu'en fait de musique ils n'entendent guère ici que les modernes opéras italiens.)

Ils souhaiteraient donc qu'on acceptât chaque année tout envoi témoignant d'un sérieux travail, et que le pensionnaire, sans être blâmé, pût remettre deux ou trois ans de suite des parties différentes de la même œuvre en complétant son envoi par des œuvres d'un caractère différent – symphoniques, instrumentales, vocales – selon l'esprit du règlement, mais sans que l'ordre en soit absolument imposé.

Ils croient pouvoir ajouter que ces remarques, proposées seulement aujourd'hui à l'examen de l'Académie des beaux-arts, ont été faites par presque tous les pensionnaires musiciens venus à Rome depuis le nouveau règlement⁵⁶...

Ces réformes si nécessaires, et qui furent catégoriquement refusées, seraient cependant insuffisantes. Comme le disait Regnault, « on devrait être libre, absolument libre ». Que l'artiste fasse ce qu'il veut, quand il veut, et expose ses œuvres à son gré, soit en bloc à la fin de sa pension, soit annuellement à mesure qu'elles sont terminées.

⁵⁶ Ces pétitions portaient les signatures des pensionnaires présents à Rome, MM. W. Laparra, J.-A. Gibert, G. Jacquot-Defrance, Roger, C. Alaphilippe, A. Vermare, P. Landowski, H. Bouchard, E. Duquesne, C. Chiffot, Tony Garnier, P. Bigot, J. Hulot, Grégoire, Quidor, Max d'Ollone, E. Malherbe, Ch. Levadé, Fl. Schmitt, A. Caplet.

On fait à cela une objection.

Le but des envois, dit-on, est de préserver les pensionnaires contre la somnolence. « Où les pensionnaires ne sauraient être entendus, dit M. Lapauze, c'est quand ils demandent qu'on les laisse maîtres de disposer à leur guise des quatre années de la pension, quittes à exposer, la dernière année, l'ensemble de leurs travaux, où ils s'affirmeraient dans des œuvres librement pensées et plus librement encore exécutées. Quelle sanction atteindrait les pensionnaires qui, les quatre années écoulées, n'enverraient rien, ou à peu près ? Du moins, avec les exigences actuelles même modifiées, leur énergie doit prendre le dessus et, bon gré mal gré, s'affirmer d'année en année, pour se soumettre au jugement public⁵⁷. »

Croit-on donc que les artistes considèrent leur art comme un métier pénible et odieux ? Des artistes ont-ils besoin qu'on les force à travailler ? Bien au contraire, libres de faire ce qu'il leur plaît, ils le feront avec entrain, avec abondance, avec joie. Ils ont choisi librement cette carrière : c'est qu'ils l'aiment. Rien ne les forçait à être peintre ou musicien. Il n'est pas nécessaire de les menacer de « sanctions » pour les faire produire. Ils ne demandent que cela ! À la condition de faire ce qu'ils veulent, ce qu'ils se sentent capables de bien faire.

Qu'est-ce qui entrave les pensionnaires dans leur travail ? Qu'est-ce qui leur enlève tout entrain, tout goût pour ce travail ? C'est d'être astreints à peiner sur des sujets qu'ils n'ont adopté qu'à contre cœur : c'est d'être obligés de livrer, de montrer des œuvres dont ils ne sont pas satisfaits, tant à cause du sujet traité que de l'état d'inachèvement dans lequel elles se trouvent presque toujours⁵⁸. Tous les pensionnaires ont souffert de cela. Je n'en ai pas connu un seul pour qui l'obligation des envois, leur forme imposée, la date fixe de leur remise, n'aient pas été une cause de gêne continue.

Assurément, si l'on supprimait ce règlement incommode, il se trouverait parfois des pensionnaires qui, au bout de leur quatre ans, n'auraient pas une œuvre à exposer, ou à peu près.

Mais qu'importe ?

De deux choses l'une : ou un tel pensionnaire aura d'excellentes raisons pour n'avoir rien achevé de présentable ; c'est qu'il aura consacré son temps à des études partielles, comme aurait voulu le faire Regnault ; c'est qu'il aura travaillé à

⁵⁷ *Le Correspondant*, article cité.

⁵⁸ « J'ai fini mon tableau : fini est une manière de parler, car il y aurait encore à faire et surtout beaucoup à refaire... Ce qui m'arrête et me force dès aujourd'hui à abandonner ce travail, en faisant le serment de n'y plus toucher demain, c'est que ma toile doit être roulée et que je crains les accidents si la peinture est trop fraîche. J'aurais mieux aimé renoncer à ce tableau que de le terminer avec une pareille précipitation... Je suis parfois honteux à la pensée que les gens qui verront mon tableau s'imagineront que je l'ai laissé dans cet état là de mon plein gré, et parce que je n'ai pas vu ce qui y manquait. » (*Correspondance* de Henri Regnault, 13 juillet 1869).

une œuvre colossale qu'il n'a pu terminer complètement ; c'est qu'il aura recueilli des documents en vue de travaux ultérieurs ; c'est en un mot qu'il aura fait ce qu'il pensait pouvoir faire de mieux ; ou bien c'est un paresseux qui aura perdu son temps. Mais alors, l'obligation actuelle des envois ne change rien à son cas. Ceux-là, s'il s'en trouve, bâclent leur travail, au plus vite, avec ennui, en rêvant au temps bienheureux où, leurs envois finis, ils pourront rester sans rien faire. On espérait n'avoir choisi que de vrais artistes, on s'est trompé ; c'est fâcheux. L'erreur est possible actuellement comme elle le sera toujours, et les envois ne peuvent en rien la corriger. Sous le nouveau régime, on perdrait les envois de ces paresseux, de faux artistes : vraiment, ce ne serait pas une grande perte. En revanche, songez à tout ce qu'on y gagnerait en œuvres plus sincères, plus nombreuses et plus belles, de tous ceux qui aiment leur art, et seraient heureux de produire en toute liberté. D'une façon générale, ce que les amis de l'art et de la jeunesse demandent instamment au gouvernement de la France, c'est de délivrer le prix de Rome de la tutelle de l'Institut, de délivrer les jeunes artistes de la tutelle des vieux artistes. Le respect que la jeunesse doit à la vieillesse n'exclut pas le respect que la vieillesse doit à la jeunesse.

Toutes les prescriptions, toutes les réglementations imposées par les Académies semblent n'avoir pour but que d'entretenir le prestige des académiciens, en leur donnant des occasions de dominer, d'ordonner, de commander, d'interdire, de surveiller, de juger, de condamner. Enfermés solennellement dans le palais Mazarin, n'ont-ils donc jamais soupçonné les éclats de rire sonores et peu respectueux qui accueillent, chaque année, la lecture de leur rapport au salon des pensionnaires⁵⁹ ? Croient-ils que les phrases majestueuses où « l'Académie déplore... », où « l'Académie regrette... » puissent avoir d'autre effet que d'exciter la bonne humeur railleuse des jeunes artistes ?

Malheureusement, leurs règlements ont d'autres résultats. Ils éloignent des faveurs de l'État tous ceux qui n'ont pas su réussir, dans les épreuves restreintes du concours, suivant le goût de l'Institut. Ils mettent à l'index l'artiste marié légitimement, comme un faux artiste, indigne de protection. Ils fixent au pensionnaire le pays qu'il doit habiter, l'œuvre qu'il doit faire, prescrivant à tous un régime spécial, le même pour tout le monde, régime qui, par hasard, convient quelquefois à certaines natures, mais ne saurait convenir à tous.

Ceux qui ont aimé la villa Médicis d'un véritable amour, ceux qui croient avoir profité de ce séjour en Italie au point de lui devoir tout ce qui, en eux-mêmes,

⁵⁹ Depuis quelques années, le rapport n'est plus livré en pâture aux pensionnaires. Le directeur le garde chez lui, et montre individuellement à chaque pensionnaire le rapport qui le concerne. (15 mars 1905).

peut avoir quelque prix, ont la certitude que, dans l'état actuel de notre société, l'abolition du prix de Rome serait un malheur, et presque une lâcheté.

Mais, de grâce, ne laissons pas aux Académies, pour leur donner des occasions d'exercer leur autorité, le pouvoir redoutable d'entraver la liberté des artistes, sous le prétexte de les guider⁶⁰. Sauvons cette précieuse institution des mains qui l'ont accaparée et qui la compromettent. Augmentons-en les bienfaits, au lieu de les restreindre ; et répandons-les généreusement sur les jeunes artistes de talent, quelles que soient leurs tendances, leur manière, leur école, et quelle que soit sur eux l'opinion de l'Institut.

⁶⁰ Le 13 novembre 1863, Napoléon III, enleva l'Académie de France à Rome à la tutelle de l'Institut : elle ne relevait plus désormais que du ministère. Ce régime dura une dizaine d'années. – Aujourd'hui, l'Académie des beaux-arts est dépositaire de plusieurs legs destinés aux anciens pensionnaires ayant rempli toutes leurs obligations. Mais il n'y a pas à craindre qu'une séparation de l'Institut et de la Villa puisse avoir aucune influence sur l'avenir de ces legs. Quand le ministère, qui en sera seul juge, aura averti l'Institut que tel pensionnaire a rempli les obligations prescrites par le nouveau règlement, ce pensionnaire aura droit au versement des sommes qui lui seront dues.