

George Desvallières

De l'apprentissage à la maturité



©Mémoire de D.E.A en Histoire de l'Art  
par Aurore Duprey  
(1998)

## Introduction

La peinture et la littérature traversèrent des phases analogues à la fin du siècle dernier. Las et impatient du romantisme essoufflé, défloré, devenu stérile, tournant à la souillure ou au jeu d'esprit, l'art, un moment, se retira sur les hauteurs du "Parnasse", loin de la vie quotidienne, et se refit une dignité à l'abri des vieux mythes qu'il entreprit de rajeunir. Ce fut un moyen d'échapper au charlatanisme, à la fièvre oratoire, à l'étalage indécent du cœur, au lyrisme autobiographique. On s'efforça d'"objectiver" ses états d'âme, de ne rendre ses expériences que transposées et transfigurées en formes inactuelles. On voulut restituer la place d'honneur à l'intelligence ordonnatrice. Une aspiration très noble présida à ce mouvement, à la tête duquel se trouva porté Gustave Moreau, pour ne parler que peinture.

De même que Leconte de Lisle, de même que Gustave Flaubert, Gustave Moreau introduisit dans l'art une notion d'autonomie transcendante dont les romantiques n'avaient pas encore eu soupçon. L'art s'étant égaré en cherchant à se rendre utile, à remplir une mission civique, son affranchissement des réalités pratiques parut à Gustave Moreau la condition de son salut. Il se réfugia donc dans l'érudition, dans l'histoire, dans l'archéologie, comme dans un sanctuaire inviolable où nul bruit du dehors ne pourrait troubler le culte qu'il rendait à la beauté pure.

Cette fière attitude ne manqua pas de séduire, parmi la jeunesse, les esprits doués de quelque hauteur et Gustave Moreau acquit sur eux un grand empire. A ceux qu'il en crut capables, il recommande de s'exiler du siècle, d'abdiquer leur personnalité passionnelle, de se tenir en garde contre les tentations de propagande morale. L'artiste, selon lui, devait non seulement se dépayser, se retrancher du monde, mais aussi s'ensevelir dans son œuvre, disparaître sous elle. L'art devait être une représentation neutre, désintéressée, dégagée des contingences autant qu'il est humainement possible. Et prêchant l'exemple, Gustave Moreau travaillait à l'écart, claquemuré, prenant à peine part aux expositions, perdu sans ses songes, s'absorbant à fouiller les surcharges de son interminable broderie.

Son indifférence aux choses contemporaines ne s'étendait cependant pas à l'art. Tout en imitant ses disciples de l'admiration pour l'antique, il était le premier à leur signaler la production des plus curieux de nos modernes, sans omettre celle du Douanier Rousseau, débutant.

C'est sous l'aile de Gustave Moreau que George Desvallières accomplit ses premiers pas dans la carrière picturale. Non que Gustave Moreau ait précisément été le maître de George Desvallières. Il fut plutôt son oracle, sa référence doctrinale, sa direction tutélaire. Georges Desvallières, en vérité, fut l'élève d'Elie Delaunay et de Jules Valadon, tout en étudiant à l'Académie Julian, sous la surveillance de Tony Robert-Fleury. De Gustave Moreau, Desvallières ne reçut guère que des conseils, respectueusement écoutés.

Conseils, il est vrai, capricieusement suivis, car Gustave Moreau désapprouva Georges Desvallières quand il vit tenté son filon, de marcher sur ses traces, de se transporter hors du réel. A en juger d'après ses premières œuvres, il ne l'estimait né que pour l'art primitif, de « morceau », de l'observation directe et matérielle. Ces premières œuvres, exposées vers 1883, annonçaient plutôt, en effet, un émule spontané de Manet et de Berthe Morisot, qu'un éventuel successeur de Gustave Moreau. Une remarquable sensibilité picturale s'y révélait avec beaucoup de fraîcheur et d'élégant naturel. Seulement, Desvallières, très primesautier, les avaient réussis trop instinctivement, trop à son insu, pour soupçonner tous les développements qui s'en pouvaient déduire. Elles ne lui avaient pas assez coûté pour qu'il crut possible de s'en contenter, sa haute probité lui interdisait en outre de penser qu'il fut admissible d'engager sa vie sur son coup de pinceau était tout ce qu'il discernait dans ce qu'il venait de produire.

Et puis, il était tourmenté par une ambition secrète, hanté par un rêve de poète qu'il voulait sortir du vague, un rêve qu'il se jurait d'exprimer plastiquement, vaille que vaille. Il s'isola avec ce rêve, se retira de la circulation et, tout en copiant les anciens, à l'instigation de Gustave Moreau, soit au Louvre, soit à Naples, il procéda en silence à un long interrogatoire de lui-même, à un scrupuleux examen de sa conscience artistique. C'est de cette époque que datent plusieurs tableaux un peu encombrés, un peu entachés d'alexandrinisme. Œuvres dans lesquelles il s'évertuait à trouver, dans des formules, un sentiment grave, tendre et mélancolique, accompagné d'un penchant fort prononcé pour le spectacle, la pompe, le luxe d'attirail, le fastueux décor architectural.

Après maints tâtonnements, George Desvallières s'avisait que son idéal poétique se précisait, prendrait justement corps dans des figures de jeunes femmes, accablées, au sein des fêtes et des richesses, par le fait de la solitude, sans remède, que crée la détresse morale incomprise. Il varia donc sur ce thème, renonçant aux vastes déploiements de fables et d'orfèvreries, et s'embarqua pour Londres où l'attirait le chimérique espoir de rencontrer, dans les musées et dans la société des leçons et des types au gré de ses souhaits difficiles. Son attente fut à demi trompée. La mystérieuse féerie byzantine, qu'il intitula Femmes de Londres, résume le plus gros de sa moisson. Desvallières l'exposa au Salon d'Automne qui fut fondée, avec son concours, en 1902, l'année même de son retour d'Angleterre, et où il entra en relations avec Matisse, Piot, Rouault, Guérin, Marquet, Manguin, une poignée d'anciens de Gustave Moreau.

Desvallières n'était pas d'humeur à s'arrêter longtemps sur les apparences du monde extérieur. Il portait en lui un univers de songeries auquel il s'était juré de donner consistance, et qui s'était forgé au son des chants romantiques. Et puis, il jugeait indigne de lui, comme inférieur, l'art purement imitatif, qui trouve sa fin en soi. Copier, pour lui, n'était pas faire acte de créateur. Il voulait raconter, décrire l'éternel, s'adresser aux intelligences, et non pas s'en tenir à l'exacte reproduction du dehors palpable des choses. Les théories réalistes de Manet lui étaient suspectes, comme conduisant à se tremper dans le flot humain, à partager les passions vulgaires, tandis que l'artiste, à son sens, devait s'isoler de la foule, éviter les émotions banales, rêver en plein ciel. C'est assez dire qu'il était entraîné par le courant d'idées qui nous valut le "symbolisme" et des Esseintes. Il mêlait au désir des sensations intenses, aiguës, excessives, de la violente action sur les nerfs, un orgueilleux mépris pour l'éphémère, pour l'usuel, et un goût parnassien pour les résurrections archéologiques. Dans ces conditions, il est peu surprenant qu'il ait abouti à une forme si voisine de celle de Gustave Moreau.

La vie même qu'il mena pendant la première partie de sa carrière fut d'ailleurs semblable à la vie cloîtrée que mena, rue de la Rochefoucault, l'étrange maître tant admiré par Huysmans. En effet, au lieu d'abonder dans le sens de ses débuts et de suivre la voie de son intérêt pratique, Desvallières se retira à l'écart et chercha dans son coin à préciser son rêve pour le rendre accessible à tous par une tradition pittoresque. Pendant près de vingt ans, il vécut donc en marge du mouvement général des esprits, en proie aux images qui demandaient à naître de lui. Il mit d'abord au jour plusieurs tableaux où l'ordonnance scénique jouait le grand rôle, où il s'appesantissait sur le détail décoratif avec une patience acharnée qui trahit l'étude de Mantegna. C'est que Desvallières ne quittait guère son atelier que pour aller visiter les musées, ceux de Paris ou ceux de Naples, et pour y copier l'Antique et les renaissants italiens. Il reconnut finalement le tort de ce régime qui l'obligeait à se contenter d'une inspiration de seconde main et le privait de tout contact vivifiant.

Il s'embarqua alors pour Londres, dans l'espoir d'y rencontrer, au milieu du luxe et des cérémonies mondaines, un type de femme élégante et mystérieuse, dont le cœur meurtri est de beaucoup l'ainé du visage et qu'une obsédante angoisse empêche de prendre part aux plaisirs de la société qui l'entoure. Londres n'offrit pas à l'artiste ce qu'il en attendait un peu chimériquement, mais en revanche, par ses salles de fêtes et par ses music-halls, il enchantait l'amoureux de faste et d'artifice qui cohabite en Desvallières avec le désenchanté romanesque. Plusieurs fiévreuses études attestent la vivacité et l'émoi que ressentit Desvallières à la vue des magnificences qui défilèrent sous ses yeux éblouis par les rutillements de lumière, les scintillements de pierreries, les resplendissements d'appareils théâtraux. Il trouve là, doué de vie présente, le spectacle qu'il n'avait cru visible qu'en hallucination, et il en nota sur place l'air d'apparition féérique.

De retour à Paris, Desvallières, entreprit de réunir en synthèse l'ensemble de ses souvenirs encore frais. Il conçut dans ce but la grande composition qu'il intitula Femmes de Londres, où la triste flétrissure de la débauche contraste avec la majesté de son allure et la solennité de son éclatant décor. Cette œuvre, exécutée en 1902, figura au Salon d'Automne, fondé cette année là par un groupe militant qui compte parmi ses membres plusieurs anciens élèves de Gustave Moreau, auxquels Desvallières se joignit. De la fondation du Salon d'Automne date la seconde partie de la carrière de l'artiste. Renonçant à son isolement systématique, Desvallières puisa un renouveau de forces dans la fréquentation de ses cadets, qui l'éclairèrent très à propos sur certaines questions de métier. Les fermes notions qui guident la jeune génération ouvrirent à son talent des aperçus qui l'assouplirent. Il imposa momentanément silence à son besoin de donner un sens à chacune des pages qu'il signe et retrouva son don primitif pour

transcrire au vif ses émotions quotidiennes. Il produisit ainsi une série de natures mortes, aussi expressives de son être intime que de ses fictions les plus méditées. Sur ces entrefaites, un amateur d'art, Jacques Rouché, lui confia la décoration du salon de son hôtel privé, ce qui ramena Desvallières aux agencements d'arabesques murales et aux enchaînements de thèmes ornementaux. Et puis, revenu vers ce temps à la foi catholique, Desvallières explique la nature de ses sentiments religieux dans un Bon larron et dans un Sacré Cœur torturés et crispés, puis dans un Christ aux souffrances apaisées, l'un de ses meilleurs ouvrages d'après Pierre Hepp. En dernier lieu, reprenant Byron, l'un de ses poètes préférés, il a extrait de son Childe Harold la substance spirituelle d'une Grèce de haut style, où, sans rien retrancher des avantages techniques gagnés au Salon d'Automne, il reste fidèle à son genre d'esprit et à ses ambitions d'art allégorique.

Durant cette recherche nous essayerons de comprendre ce qui a conduit George Desvallières à ne se consacrer qu'à la peinture religieuse. Pour cela nous parcourrons, d'une manière chronologique, sa formation artistique et les démarches qui le conduiront jusque là (débat, critiques, création d'ateliers...)

Les citations qui n'ont pas de références sont tirées d'un ouvrage écrit par Richard Desvallières, fils de George, appartenant à la famille, et qui n'a pas vu le jour dans le monde de l'édition.

L'œuvre de George Desvallières n'ayant pas fait l'objet d'un inventaire, et les articles qui relatent son travail étant datés, les tableaux, à de rares exceptions, ne sont pas répertoriés. C'est pourquoi la majeure partie des dimensions, technique et lieu de conservation n'apparaîtront pas.

## Les années d'apprentissage

### Le Docteur Favre – Elie Delaunay – L'Académie Julian

En 1876, la famille Legouvé-Desvallières va à Bagnière-de-Luchon. Ernest Legouvé, un jour, en se promenant, retrouve le Docteur Favre qui lui avait été présenté par Alexandre Dumas. Ce médecin s'était rendu célèbre par ses théories sur la classification des hommes suivant la forme de leur tête et une psychologie basée sur des tests, qui lui permettait, disait-il, d'analyser un homme d'un regard. On le pensait un peu fou, mais Ernest Legouvé n'en avait pas moins plaisir et intérêt à rompre des lances avec lui et, en le voyant, le jeu repris. Ernest Legouvé voyant passer son petit-fils l'appelle et le présente à son ami. Georges Desvallières, s'étant écarté, Ernest Legouvé demande à son ami ce qu'il pensait de ce grand garçon. Celui-ci répond en observant George Desvallières : "Jolie nature, intelligence heureuse..." Il allait poursuivre, mais Ernest Legouvé en savait assez et rétorqua que cette heureuse intelligence les désolait, lui et le père de George car ce qui la caractérisait c'était "une inaptitude scolaire inimaginable".

Le Docteur Favre jette de nouveau un regard sur George Desvallières qui s'est éloigné et déclare : "cet enfant là, c'est un peintre, un peintre ! peut-être même un sculpteur – Mais il n'a jamais eu de leçons de dessins ! Et bien, donnez lui-en et vous verrez, je ne dis pas qu'il sera un grand peintre... jusqu'où va un artiste, c'est un mystère... mais il ne sera pas autre chose qu'un peintre".

Rentré à Paris, des leçons de dessin sont jointes aux études scolaires et les progrès sont si rapides d'un côté et si insignifiants de l'autre que sans renoncer à la littérature et à l'histoire, sans rien négliger de ce qui peut développer son intelligence, les parents de George Desvallières retirent leur fils du collège et c'est Ernest Legouvé qui veille pendant quatre ans sur cette éducation mixte. C'est lui encore qui confie l'instruction générale de son petit-fils à un jeune normalien nommé Paul Monceau. Il devient l'ami de son élève qui dira, à la fin de sa vie : "j'aime revoir Paul Monceau à l'Institut où il me répète que ma peinture s'inspire toute entière d'Eschyle".

Nous avons vu les dispositions prises sur le plan de l'instruction générale, voyons maintenant qui a la charge d'orienter George Desvallières dans le domaine artistique.

C'est Elie Delaunay, ami de la famille a qui revient la tâche.

Elie Delaunay nous donne une preuve convaincante du goût des jeunes pour l'art du quattrocento. Cet élève de Flandrin en 1848, entre à la Villa Médicis en 1856, se lie à Rome avec Gustave Moreau, amitié que la mort seule va interrompre. Delaunay étudie spécialement Signorelli dont il fait de nombreuses copies à Orvieto, Florence, Milan.

En 1861, notre peintre rapporte de Rome l'esquisse de la Peste de Rome, la Communion des Apôtres, où il reprend le groupement du Signorelli de Cortone. Sa Communion exposée en 1865 connaît un grand succès, que dépassera seul celui de la Peste de Rome, au Salon de 1869.

C'était, dira George Desvallières "un grand travailleur, une belle conscience, un peintre inquiet de style, de composition châtiée qui avait un sens très pur du dessin et du modèle, et qui demandait parfois à son ami Legouvé : Comment s'y prendre pour démissionner de l'Institut !".

Voyant que les esquisses de Desvallières d'après nature sont bonnes et que celles d'après l'Antique ne valent rien, Elie Delaunay lui conseille de les abandonner, et lui explique qu'il y reviendra plus tard, quand il sera plus instruit.

En attendant, George Desvallières entre à l'Académie Julian, dirigée par Tony Robert-Fleury. Il y fait connaissance avec René Ménard, André Michelin, Pascal Blanchard. Dans la notice qu'il a écrite sur son ami Ménard il explique ce qu'était à cette époque cette académie et la vie qu'y menaient les jeunes artistes.

Pouvons-nous imaginer George Desvallières au temps de ses débuts ? Un autoportrait nous y aide. Les cheveux sont ébouriffés, un foulard rouge est autour de son cou. Le regard est ardent, on sent qu'aucune convention mondaine ou autre ne pèse sur lui. Il aimait ainsi, fumant une petite pipe en terre, aller à l'école des Beaux-Arts.

## Les années d'apprentissage

### Gustave Moreau

Nous avons vu que George Desvallières a eu comme premier maître Elie Delaunay. Il reçoit également les conseils de Jules Valadon, autre ami de la famille.

Elie Delaunay, vite intéressé par son jeune élève, le présente à Gustave Moreau. Lors de cette présentation, George Desvallières n'a que dix sept ans. Il montre ses premiers essais dans lesquels Gustave Moreau trouve les empâtements intéressants. Ce qui frappe George Desvallières c'est d'une part, la manière dont Gustave Moreau reprend au couteau des choses un peu plates, très étudiées, et en les faisant vibrer, et d'autre part, sa liberté d'exécution.

C'est tout ce que nous savons sur ce premier contact. Gustave Moreau ne prend pas George Desvallières dans son atelier, il n'est donc pas à proprement parler, son élève. Cependant Desvallières rend visite à Moreau de plus en plus fréquemment, devient son disciple, est reçu en ami et devient presque, avec le temps, son confident.

Pourquoi Gustave Moreau ne prend-t-il pas George Desvallières dans son atelier ? Est-ce parce qu'il sent en lui un être indépendant qui ne se soucie point de suivre une carrière officielle ? Peut-être voit-il dans ce jeune peintre qui débute, sous les apparences d'un amateur et d'un mondain, un second lui-même. Peut-être a-t-il très vite senti que son jeune visiteur serait l'héritier de sa spiritualité, celui qui poursuivrait son idéal et conduirait son œuvre à son plein épanouissement et qu'il fallait pour cela lui laisser une grande liberté, ne l'orienter et ne le conseiller qu'avec une infinie délicatesse ?

Quel était cet artiste "si singulier et attrayant" ? Comment ce grand maître a-t-il fait pour attirer tant de jeunes artistes "si différents, ardents, curieux, voire un peu révolutionnaires ?"

C'est ce que George Desvallières a précisé dans la préface qu'il a écrite pour le catalogue du Musée Gustave Moreau et dans celle qu'on lui demande pour le catalogue de l'exposition qui réunissait aussi quelques-uns de ses élèves.

Ces pages se complétant, nous en tirerons quelques souvenirs personnels, quelques notes de Gustave Moreau qui ont leur intérêt, puis nous terminerons par l'analyse de l'œuvre propre de George Desvallières.

"Gustave Moreau ne manquait pas, si étonnant que cela puisse paraître, d'aller aux "Indépendants". Je me souviens du jour où il découvrit une toile "étonnante"; c'est peint par un primitif, disait-il, et il paraît que c'est l'œuvre d'un pauvre douanier qui ne touche à ses pinceaux que durant ses jours de repos". Une autre fois, il me questionne « avez-vous vu rue Laffite, chez un marchand de tableaux, une femme attablée dans un bar ? Elle est peinte toute en absinthe... il faut aller voir cela". C'était une des premières toiles de Lautrec.

"Et son admiration pour la danseuse de Degas au Luxembourg : "on dirait l'aile d'un papillon, tant le pastel est souple, les tons d'une douceur infinie !".

"Il nous recommandait d'aller visiter toutes les expositions, de surveiller toutes les devantures des marchands de tableaux ; quant au Salon Officiel, d'y surtout examiner les toiles placées "en l'air", "on y trouve souvent les plus intéressantes". Comment s'étonner alors qu'à l'Ecole des Beaux-Arts, Evenpoel n'ait pas hésité à présenter à son maître Le café du quartier latin et que Moreau l'ait tant admiré... "Mais si je mets votre toile à l'exposition des travaux d'atelier, je vais me faire lapider par mes confrères !" et, enfin, quoi de plus naturel que le geste et le mot de Marquet, une fois la correction de Moreau terminée, prenant le bras du même Evenpoel et lui disant : "Et maintenant, viens, on va aller peindre des omnibus...".

Cependant, Moreau développe surtout chez ses élèves une curiosité d'esprit très aiguë et une sensibilité d'œil qui nous donnent l'œuvre d'un Henri Matisse, d'un Marquet, d'un Guerin, d'un Flandrin, d'un Puy, ...

Son esprit, c'est là ce qui attire toute la jeunesse des ateliers, et provoque des discussions très vives entre les purs naturalistes et ceux qui croient à l'expression plus précise de la pensée en art. Le sens critique de tous s'aiguise ainsi et les besoins des jeunes artistes s'affirment, s'éclairent...

Le sens imaginaire de Moreau semble avoir moins pénétré ses élèves. Ceux qui s'en inspirent à l'Ecole semblent être surtout frappés par l'étrangeté des compositions de Moreau. Ils ne voient pas que cette étrangeté tout extérieure est le résultat très logique, naturel, et rationnel de ses recherches dans le domaine des idées.

De cette incompréhension, il résulte dans les essais de ses élèves un manque de vie si flagrant que la plupart ont renoncé à des recherches qui les amenaient à la création de corps sans âme, c'est-à-dire à la mise au monde du monstre complet.

Une dernière note soigneusement gardée par Gustave Moreau, avec la mention "donnée par mon confrère de l'Institut, Monsieur Cabat" finira de nous éclairer sur la vie intérieure de ce maître : "La solitude est la demeure naturelle de toutes les pensées, c'est elle qui inspire les poètes, qui crée les artistes, qui anime le génie sous toutes ses formes et sous tous ses noms. La muse antique habitait les sommets déserts du Pinde, elle conduisait Homère aveugle le long des rivages nus de l'Ionie, et celle qui chantait en Juda les mystères lointains du Christ se plaisait aux grottes sacrées du Carmel. Comment l'aigle souverain de la science divine n'aurait-il pas entendu leur voix, la voix qui l'appelait hors du monde, dans ses cloîtres silencieux, où Saint Jérôme l'avait précédé, où Saint Augustin avait emporté sa jeunesse, toute frémissante encore des délices de Carthage et de Rome ? Mais la solitude quand c'est Dieu qui la fait, a une compagne qui ne se sépare point d'elle, c'est la pauvreté. Être solitaire et pauvre, voilà le secret des héros de l'esprit. Vivre de peu et avec peu de monde, défendre l'intégrité de sa conscience par des besoins bornés dans le corps et des satisfactions sans bornes dans l'âme, c'est ainsi que se sont formées toutes les mâles vertus et que ce qui était dans l'antiquité païenne une rare et noble exception est devenu sous la loi du Christ un exemple donné par des multitudes".

Les héros de l'esprit, certes, il est l'un d'eux, lui qui durant sa longue maladie, aimera tant à regarder la mort en face, régler les détails de ses funérailles, récapituler sa vie, s'étonner, dans sa sérénité, des larmes "pourquoi pleurez-vous, disait-il continuellement ?" Il continue "qu'est-ce que je regretterai dans la vie, de chères amitiés ? Mais nous les retrouvons dans les grandes joies que le travail, l'art m'ont données, oui, et...un peu la nature, ajoute-t-il, en montrant le petit bout de son doigt pour indiquer combien il était détaché des choses extérieures". Prévoyant les angoisses de son agonie, il interdit à son médecin l'emploi de tout stupéfiant, de toute piqûre anesthésiante "je veux conserver mon cerveau intact jusqu'au bout, c'est mon bien le plus précieux".

Tel était dans la vie "ce fils d'athée issu d'une famille de libres penseurs", mais il "était tellement hanté de christianisme que son œuvre, même païenne, en était tout imprégnée".

Quand on aborde sans parti pris une évocation du peintre des Chimères et des Salomé, ce n'est pas tout d'abord le sujet traité qui saisit l'âme, mais l'étrange pouvoir du coloris où couve le feu amorti des turquoises mortes, des rubis et des saphirs de verrières au crépuscule, c'est la persuasion de l'onduleux et taciturne dessin qui invente et déroule inépuisablement ses méandres sibyllins. Gustave Moreau vient réapprendre à ses disciples, désorientés par toutes les négations de leur siècle, que l'émotion causée par le mouvement ou le calme des lignes, l'éclat ou le recueillement des couleurs, le rapport des tons, ne doit pas s'arrêter à notre rétine, mais atteindre l'âme, y éveiller la nostalgie de l'Univers invisible que nous portons en nous, cette vie antérieure qu'à chantée Baudelaire et qui n'est autre que le souvenir du Paradis perdu. En outre, il rappelle à ces peintres, épris de leurs propres découvertes, qu'il n'est pas nécessaire d'oublier le métier traditionnel pour trouver leur originalité, que le sens de l'antiquité n'a pas nui à Poussin, par exemple, et que des nymphes, si Poussin les évoque, ne sont pas seulement des baigneuses qu'enchanterait la fraîcheur de l'eau, la mollesse et les jeux du soleil sous les branches.

Ce qui attire d'abord Desvallières auprès de Moreau, c'est ce mystère fastueux qui découvre soudain une échappée lyrique à sa passion d'élégance, puis, au-delà de ce cérémonial fabuleux, cette sorte d'interprétation ésotérique que le peintre du Sphinx deviné donne des mythes grecs et des légendes antiques, et qui influera sur l'évolution religieuse de Desvallières. Il se retire alors des expositions et se recueille pendant plusieurs années, étudiant les Primitifs italiens et les maîtres de la Renaissance, les Mantegna et les Signorelli en particulier, au Louvre, dans les églises et les musées d'Italie.

A ce commerce, l'esprit fécondé par les enseignements de son maître, il sent s'éveiller en lui le sens décoratif, le besoin de donner une expression plastique à tous les rêves de force, de grandeur et de mélancolie qui l'agitent. Mais l'érudition dont Moreau encombre trop souvent ses compositions, son parti pris de sérénité qui les fige, cette atmosphère insolite qui les baigne et semble être le fond d'un océan où les civilisations ont sombré, tout ce système d'expression plastique va trop à l'encontre de la propre vision de Desvallières. La muse de

Moreau, c'est le silence. Celle de Desvallières est de la race des Tintoret, des Delacroix et non des byzantins. La première composition qu'il nous donne dans le goût de son maître montre bien leur opposition foncière. Dans cette Orgie, très habile et très fastueuse décoration d'architectures fabuleuses et de plaisirs babyloniens, on sent que sa facture est gênée, son inspiration raidie en des symboles trop scolaires, les gestes impatients de faire éclater l'immobilité rituelles des attitudes. Moreau lui-même discerne cette vengeance de son élève lorsqu'il le désapprouve de vouloir marcher sur ses traces et lui conseille de revenir au portrait et à l'étude d'après nature. Mais ici Moreau se trompe. Le vrai c'est qu'à l'encontre de son maître, qui ne conçoit l'humanité qu'idéalisée dans ses légendes héroïques en dehors du temps et de l'espace, Desvallières pressent une manière bien plus émouvante, et aussi bien plus traditionnelle, de symboliser ses gloires et ses misères.

Certes un tableau peint en 1913 par George Desvallières ne témoigne pas au premier coup d'œil que l'enseignement de Delaunay ait laissé beaucoup de trace dans sa technique. Mais si l'on prend son œuvre au début, qu'on en suive le développement, qu'on s'habitue à voir les influences primitives et durables agitées seulement à leur surface par des influences postérieures qui disparaissent avant d'en avoir altéré le fonds, on reconnaît au contraire que c'est bien de Delaunay que Desvallières tient sa tendance persistante au style, à la recherche de l'effet saisissant obtenu par un dessin très écrit, à la composition châtiée, à un coloris enfin qui retient moins par vérité que par le pittoresque.

Ce que les influences postérieures ont modifié chez George Desvallières, ce n'est pas tant sa façon de travailler, que sa façon de penser. A ce point de vue, l'influence de Gustave Moreau fut capitale. Elle bouleversa l'âme du jeune peintre.

Gustave Moreau est extrêmement lié à Delaunay, celui-ci lui montre les premiers travaux de Desvallières et tout aussitôt des relations affectueuses se nouent entre l'élève et ce second maître.

On peut être à bon droit surpris de la place qu'occupe le nom de Gustave Moreau dans tous les travaux qui traitent des origines de la peinture contemporaine. Ce n'est pas son œuvre qui lui vaut cet honneur : hautaine, froide, précieuse, elle marque un aboutissement, elle offre en peinture quelque chose d'analogue à ce qu'est l'œuvre parisienne pour sa poésie. Elle ne porte point en elle les germes d'un renouveau : tous les élèves de Gustave Moreau qui se sont crus obligés de se tenir dans le sillon du maître comptent aujourd'hui parmi les décadents de l'art. Mais Gustave Moreau vaut surtout par ses théories exposées soit dans des entretiens, soit dans quelques années d'enseignements à l'École des Beaux-Arts. A leur lumière, l'œuvre s'éclaire, s'anime, jusqu'à paraître féconde. L'art est la poursuite acharnée, par la seule plastique, de l'expression, du sentiment intérieur. Qu'importe la nature en soi ! Elle n'est, pour l'artiste, qu'une occasion de s'exprimer. La symphonie des lignes et des couleurs qu'il réalise sur la toile, doit, par sa seule vertu, éveiller l'idée qu'il leur a pieusement confiée.

On trouve ici l'essence du "synthétisme" dont se réclame à peu près toutes les écoles nouvelles. Quoi d'étonnant si beaucoup de disciples de Gustave Moreau, échappant à l'imitation même de sa manière, rejetant la lettre de son enseignement pour n'en conserver que l'esprit, se trouvent aujourd'hui mêlés aux héritiers d'un Cézanne ou d'un Gauguin ? Leur maître, n'en témoignerait sans doute aucune surprise, lui qui se plaisait à découvrir, entre les toiles des Indépendants, les femmes "tout en absinthe" de Toulouse-Lautrec, et les naïvetés expressives du Douanier Rousseau.

Lorsque la parole de Gustave Moreau commence à troubler Desvallières, celui-ci vient de prendre sang, avec quelques succès. Son premier tableau, exposé au Salon de 1883, est un grand portrait de sa sœur : il témoigne d'une habileté élégante, et surtout d'une sensibilité d'une fraîcheur d'émotion, qui ne sont plus celles d'un élève.

Une telle œuvre, à son âge, lui ouvre une carrière. Mais Desvallières n'est pas de ceux qui peignent sans réfléchir. Tout travail est toujours pour lui sujet à méditation. Il s'effraye, devant ses "morceaux" qu'il réunit si bien, du vide d'un art dont toute l'ambition se borne à transposer sur une toile les aspects impersonnels des objets.

Qu'on juge si les théories de Gustave Moreau tombent chez lui à point ! Un voyage en Italie, quelque temps de travail assidu sur l'Antique, lui démontrent qu'en effet il existe une vérité plastique autrement plus expressive que la vérité des copies exactes.

Ainsi, il n'a pas fait un pas dans sa voie que déjà il se trouble. Mais, tandis que d'autres, s'efforçant comme lui de tendre vers des moyens nouveaux d'expression, s'évaderont



violemment des moules traditionnels. Lui, qui travaille seul, loin des cénacles, ne songe même pas à rompre avec l'enseignement qu'il a reçu. Il continue à prendre conseil auprès de Delaunay. C'est néanmoins Gustave Moreau qui devient de plus en plus son véritable "directeur de conscience".

Il est inévitable que le disciple se croit d'autant plus sûrement sur la voie du salut qu'il imiterait plus étroitement l'œuvre de ce directeur. Aussi peu à peu le voit-on s'appliquer à des recherches pénibles et compliquées de composition, à des effets précieux de couleurs, à des minutes byzantines de détails. Sans professer, alors, une foi très agissante, il recherche de préférence les sujets religieux, les scènes mystiques qu'il entremêle d'incursions obligatoires dans la mythologie. C'est ainsi qu'après 1886, outre de nombreux portraits, il expose successivement : une Première communion à la campagne, Sainte Marie, rose mystique, une Tête de Christ, Le Pain béni, Hercule cueillant la Pomme d'or, Goliath, Narcisse, Adam et Eve, L'Annonciation, Flore triomphante. Ce sensitif, si vibrant, si spontané, se condamne au même travail d'orfèvre que Moreau, si froid, si calculateur, si lent à achever.

Ce n'est pas d'ailleurs avec l'approbation du maître, qui le détourne, avec autant d'insistance que de raison, d'efforts si contraire à son tempérament. Desvallières préfère lui cacher ses travaux, mais s'obstine. Il dépense un talent grandissant, et que les obstacles fortifient encore, pour aboutir, non au but poursuivi, mais au but opposé, car sa propre vision intérieure disparaît de plus en plus derrière ces visions qui ne lui sont point personnelles. Son art se tend, se crispe, et les critiques rappellent, en les regrettant, ses œuvres si fraîches du début.

C'est à l'occasion du tableau le plus important de cette série : *Æternum transvertere*, exposée en 1901 à la Société Nationale, qui n'existe malheureusement plus aujourd'hui, que Maurice Denis a écrit dans *La Dépêche de Toulouse* des lignes qui ont touché vivement Desvallières. Sur cette vaste toile, on voyait à droite des groupes de jeunes femmes dansant, des hommes buvant, des tables richement servies, ses esclaves portant des bassins magnifiques. Tout le luxe et le raffinement des sociétés décadentes. A gauche, d'épais barbares, les armes à la main, guettaient le signal du carnage, tandis qu'au milieu, affaissé sur son trône, le souverain rêvait, la main droite posée sur l'épaule d'une mystérieuse petite femme, droite et nue, portant comme une lumière la fleur toujours épanouie de l'Idéal.

Maurice Denis en loua la grande qualité : c'était un tableau, une belle chose ordonnée, - "ni une étude, ni un instantané, ni une tranche de vie, ni une feuille ouverte sur la nature; - un bibelot expressif et bien combiné, exposé en vue de réaliser une harmonie, un tout homogène où rien n'est laissé au hasard". Mais, que de réserves il fit sur le sujet : "Le despote asiatique semble las et vanné à souhait; les petites personnes qui agrémentent de leur chair froide, mais constellée de gemmes et d'escarmouches, son luxe mélancolique, portent aux yeux, aux lèvres, aux seins, les rides, les plis, les fards, les taches qu'il faut pour souligner d'inquiétantes fatigues et d'étranges voluptés". Et Maurice Denis de louer le néo-grec de 1850 : "c'est vraiment plus gai, plus sain... L'amour était encore un petit dieu aimable, qui ne savait devenir si vite cadavéreux et faisandé. Comme notre symbolisme est triste, et comme nos femmes sont maigres !".

*Æternum transvertere*, c'est dit Albert Garreau, le résumé de ses recherches antérieures, le testament de sa vie passée, désormais il abandonne ces symbolismes littéraires, cette rhétorique, legs du siècle précédent pour frayer des routes inconnues.

*Æternum transvertere*, est une œuvre très importante à tous points de vue : c'était un pastel de cinq à six mètres sur plus de deux de hauteur. L'ensemble avait été conduit dans les moindres détails avec une maîtrise et une persévérance inimaginables et à grand renfort d'études minutieuses et de séances de modèle. Cette œuvre acquise par l'Etat, rangée par ses services dans les sous-sols du Grand Palais et là, détruite doucement par l'inexorable humidité. "C'est une époque de décadence, de transition que j'ai voulu peindre, déclare George Desvallières. La Beauté ne sert plus que d'accessoire à une orgie de barbare. La force des vainqueurs, des bourreaux devrais-je dire, est comme alanguie. Seul un regard de profonde mélancolie que jette un Sultan quelconque sur cette société qu'il détruit donne quelque grandeur à cet exécuteur des ordres sortis du Grand Mystère. Dans ce terrain de dégradation morale où la pureté a été décapitée, les fleurs du Vice poussent seules, étranges et dominatrices. Un grand voile de pitié, de tristesse et de découragement enveloppe cette scène de sensualité".

En déclarant que "la beauté ne sert plus que d'accessoire à une orgie de Barbares" ce grand pastel nous indique qu'il est une beauté dont peuvent se couvrir les sociétés policées : celle des Palais et des Salons, celle de la Pompe et du luxe, celle dont il commence à rêver, dont la

recherche s'inscrit entre la beauté païenne et la beauté chrétienne, celle qui va marquer le retour de George Desvallières au Naturalisme, naturalisme qu'il transportera dans la Somme catholique.

A part le paysage, sans genre, comme on le voit, rien n'a été négligé par Desvallières. Il lui suffit d'être ému. Mais c'est la condition nécessaire. D'un sujet qu'il ne voit pas, il ne tirera rien. C'est cependant un grand imaginaire, même si ce n'est pas un virtuose. Il a illustré tout Rolla : il n'a jamais été plus loin dans l'illustration de la Confession d'un Enfant du Siècle que le premier chapitre. C'est que la vie collective qui anime ce premier chapitre et qu'il sent si bien palpiter fait ensuite place à des anecdotes banales qui ne l'inspirent plus.

Aussi, bien qu'il soit d'un tempérament très spontané, Desvallières ne produit pas avec brusquerie. C'est un raffiné. Il n'abandonne un dessin, ne pose ses pinceaux, que lorsque l'œuvre a atteint le degré de distinction subtile qu'y en indique l'achèvement. Avec lui il ne saurait être question de simplicité, de la vigueur, de l'énergie, de la décision, certes, mais jamais un trait nu et brutal. Des enchevêtrements de lignes enveloppent les contours comme pour en saisir le frémissement. Une grâce florentine alanguit les corps. Dans le coloris, il rappelle Gustave Moreau, il se livre, comme lui, à une véritable chimie des couleurs, violentant les nuances délicates par des brutalités de tons pittoresques. Chaque tableau, précieux comme un émail, est une "volupté pour les yeux".

Desvallières, malgré les sympathies également explicables qu'il suscite dans tous les milieux de l'art contemporain, reste un isolé. Il n'est pas hors du mouvement qui entraîne la peinture du naturalisme au symbolisme, du tableau de chevalet à la composition dite décorative. Il y participe de plus en plus. Mais son individualité raffinée échappe à tout classement défini. On ne voit pas qu'elle puisse susciter des disciples, ni qu'elle puisse être l'objet de l'admiration du grand nombre. Sa modestie, la distinction de son esprit se complaisent dans cet isolement. Il est, par excellence, "l'élève de Gustave Moreau". Ce titre, pourrait-on dire, aucun ne le mérite comme lui, car aucun ne réalise aussi exactement l'ambition que Moreau impose à l'artiste : "devenir l'ami, le compagnon des tendres, des délicats, des grands amoureux, - les seuls esprits qu'il est désirable de satisfaire et dans le présent et dans l'avenir".

Nous allons voir, avec les derniers jours de Gustave Moreau, évoluer Desvallières dans le sens qu'il lui indiquait et vers une communion du disciple et du maître que l'un et l'autre ne définissait peut-être pas encore mais qui allait s'affirmer à travers la mort.

Non que George Desvallières renonce délibérément à son idéal antique mais de par une transformation très touchante, très mystérieuse et qui s'effectue avec une simplicité toute naturelle.

Il explique : "Ce qui est admirable dans l'éducation de Monsieur Moreau c'est qu'il n'écarte rien. Il nous donne le moyen de tirer toutes les émotions de notre cœur, de notre cerveau, de nos yeux. Et surtout il nous a livré le trait d'union entre une émotion moderne et les œuvres d'art de l'antiquité, de la Renaissance, de l'école de 1830. La moindre des émotions modernes, précise-t-il, qui ont leur prix, viennent s'ajouter à celles du passé sans les écarter".

## Les années d'apprentissage

### Les premiers tableaux

A peine rentré à Paris, après son volontariat, George Desvallières reprend ses pinceaux. Il présente à ses parents son nouvel ami : Lucien Simon.

L'ardeur avec laquelle nos deux jeunes peintres travaillent ne tarde pas à porter ses fruits et George Desvallières pour la première fois est reçu au Salon avec un grand Portrait de jeune fille. Nous sommes en 1883, il a vingt ans. Cette grande toile ne passe pas inaperçu et Puvis de Chavannes complimente Legouvé sur l'envoi de son petit-fils.

Cette peinture représente la sœur de l'artiste, âgée de quinze ans, de face, debout dans une allée de parc, vêtue d'une longue robe blanche. La verdure et le costume sont d'une matière lisse et terne. Le visage, au contraire, d'un ovale très régulier, brun, grave, souligné par un ruban noir, est enlevé de verve, d'une pâte onctueuse, savoureuse, devant laquelle on a pu parler de l'influence de Manet.

L'année précédente, 1882, Desvallières avait pris part à une excursion trop rapide en Italie. Lors de ce premier contact, il a cependant remarqué à Venise un beau nu de femme du Tintoret : "Ce n'est que bien plus tard que mes élèves ont attiré mon attention sur le vrai Tintoret et m'ont apporté un très beau livre".

Le premier voyage décisif, un séjour de deux à trois mois, principalement à Rome, a lieu en 1884. Le jeune peintre est enchanté devant les paysages d'Italie. Il lui semble que ceux de France n'existent plus. Il copie des fragments de fresques de Pinturricchio à l'Ara Coeli. A cette époque, la Villa Médicis, est dirigée par Hébert. Il y rencontre Baschet, Debussy, Gaedet et Pinta.

Le Portrait de jeune fille, de 1883, a été un succès facile, une réussite d'instinct et presque de hasard, qui était loin de satisfaire l'artiste. Cependant il travaille sans difficulté, flâne aux musées, fait quelques copies, en petit nombre.

Si George Desvallières n'est pas encore revenu à l'antique comme le lui avait prédit Delaunay, il en est sur la voie.

Inspiré par la nature et l'homme, il exécute sans effort dans les mois suivants, avec quelques paysages, un portrait en pied de Madame Fidières des Prinveaux. Mais il n'en est pas satisfait...

En 1888 paraissent au Salon une Tête de Christ et une Sainte-Marie, rose mystique, puis il retourne à l'Antique : "J'allais au Louvre chercher une Vénus, un Hercule, j'essayais de m'imprégner de toute cette antiquité. Je lisais l'Iliade, les traductions de Leconte de Lisle". Il entreprend une grande décoration sur l'Histoire de Nausicaa et fait construire à Seine-Port, un grand atelier pour exécuter là une toile de cinq ou six mètres de large sur autant de hauteur, dont le sujet est Orion. Rien n'arrête son effort. A Paris pour travailler davantage, il prend un atelier hors de chez lui. Il travaille, une montre à côté de lui, pour contrôler son temps de production. Il se lamente en constatant que celui-ci ne se réduit qu'à quelques instants. Mais il n'y a pas que la production qui compte, pendant ces années d'incertitudes. Il réfléchit beaucoup, écrit autant, et la lumière paraît enfin : "Quand j'ai bien vu que je ne pourrais indéfiniment copier les maîtres, je suis parti avec mes calepins dans les rues, partout, faire des croquis, me renouveler". Il ajoute : "Du reste, d'instinct, sans préméditation". De l'homme qu'il a rêvé, il va vers l'humanité, comme du luxe il ira à la beauté et de la beauté plastique à la beauté spirituelle et morale.

"L'essentiel, explique-t-il au chamoine Petiot, c'est de ne pas revenir sans cesse sur ce qui est définitivement acquis, de ne pas refaire ce que les autres ont déjà fait. Sans quoi l'art devient un formalisme et c'est la mort. Fabriquer des recettes, constituer un formulaire, un canon, comme ont fait les élèves de Raphaël, cela n'aboutit à rien. Je ne veux pas dire qu'on doive s'affranchir de toute tradition ; c'est un autre excès. Il faut apprendre son métier, mais il faut éviter de mettre nos pas dans les pas de nos devanciers. Delacroix a su profiter des leçons des peintres qui l'ont précédé, mais il est allé plus loin qu'eux en découvrant des combinaisons de couleurs, des rapports, des contrastes, des harmonies nouvelles. Après Titien, après Watteau, après David, il a trouvé une manière originale de s'exprimer par la couleur. La grande tentation plus ou moins consciente, des élèves, c'est d'effacer leur personnalité devant celle de leur maître. Or, chaque artiste a quelque chose à dire, si peu que ce soit. S'il n'a rien à dire, qu'il laisse ses pinceaux, qu'il fasse autre chose ! Il faut l'aider à dégager son originalité. (...)

Le plus important c'est de comprendre ce que l'on nous enseigne. Et malheureusement il arrive bien souvent aux jeunes artistes d'appliquer des formules machinalement. Ils ne font pas d'effort pour s'approprier ce qui, dans la technique des maîtres, peut les aider à trouver leur manière personnelle d'exprimer ce qu'ils ont à dire".

En 1893, Desvallières expose un Goliath, et en 1894, un Amour vainqueur d'Hercule. Le critique Raoul Sertat considère qu' : "avec cette couleur à reflets de matières précieuses dont il tient le secret de Gustave Moreau, son maître, George Desvallières, figurait une immortelle légende, et l'on retrouvait là le charme d'un bijou à la ciselure délicate sous une mystérieuse patine, où se voient inscrites d'harmonieuses devises portant dans des mots antiques un sens qui ne vieillit pas". Le Goliath est une petite toile pourpre, peinte dans l'esprit des primitifs. L'Amour vainqueur d'Hercule est aussi de faibles dimensions, de format presque carré. Le dessin en est assez personnel et révélateur des essais qui suivront : l'Amour se présente sous les traits d'un solide gamin âgé d'une dizaine d'années, râblé, arqué vers la droite pour mieux soulever les trophées dont il est chargé. Le visage est rond, joufflu, comme celui des petites têtes ailées qui s'éparpillent sur les œuvres de la dernière période, le cheveu ras, le front bas, tête, cruel. Le décor esquisse une architecture et un paysage classiques.

Le Narcisse du Salon de 1894 est une de ses toiles les plus fidèles à l'enseignement de Gustave Moreau. Le maître lui avait pourtant déconseillé de le peindre. Une figure debout et de profil, pâle, figée, perdue dans la grande toile sombre, et qui n'est pas sans ressemblance dans l'attitude avec le Prométhée de Moreau. Un ciel d'orage crépusculaire et terne, des indications d'architectures, de ruines babyloniennes ou indiennes, plus bas, des eaux glauques, opaques, où flottent des lotus, des roseaux et peut-être quelque ombre de nymphe, tout cela noyé dans une atmosphère plus personnelle que les formes esquissées, grises, brumeuses, chaudes, où s'essayaient timidement deux ou trois touches de ce pourpre, de ce bleu de cobalt et de ce vert véronèse qui chanteront dans les toiles futures. L'artiste a repris ce sujet quelques années plus tard dans un panneau de faibles dimensions.

Il entreprend à cette époque une grande composition sur la légende de Nausicaa. Il y travaille concurremment avec son Orion. Une autre œuvre de longue haleine, vraiment poussée, achevée, est cet autre grand panneau exposé au salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, en 1901, sous le titre d'Æternum transvertere, dont il a été question précédemment.

Les seules influences que l'artiste ne tente nullement de désavouer demeurent celle de Gustave Moreau et celle de la Renaissance, de l'antiquité classique. Celle-ci va devenir plus forte. En 1900, un séjour de plusieurs mois à Naples la nourrit abondamment.

L'Histoire de Nausicaa se place vers 1895. Le peintre entreprend de décorer, pour son plaisir, la rotonde de sa salle à manger, rue Saint-Marc. L'exécution s'étend sur trois ou quatre ans. L'œuvre demeure inachevée. La rotonde est divisée en quatre panneaux, d'étendue inégale, par les portes, les fenêtres... Les scènes sont peintes sur toiles marouflées.

Le premier panneau, qui n'a pas été exécuté, devait représenter Ulysse surprenant Nausicaa sur le rivage de l'île des Phéaciens.

Le panneau suivant déroule sur la plage la troupe des compagnes de la princesse qui s'enfuient. Plus loin, d'autres jeunes filles n'ayant rien aperçu, continuent de jouer à la balle, dans un grand paysage marin : "D'abord j'avais peint une plage normande, je l'ai remplacée par un paysage de Sicile, avec des cygnes, comme en faisait Gustave Moreau... Ces petits lauriers-roses, je les ai vus". Ils sont charmants, étoilant le sable de taches délicates, le vert olive de leurs feuillages hérissés, le rose nuancé de mauve de leurs fleurs. Plus loin se dresse un pin parasol roux et doré. L'horizon est d'un or et d'un rose différents, plus légers, aériens. Les deux jeunes filles qui courent au premier plan, de profil, poitrine nue, le vent retroussant leurs robes, sont, elles aussi, roses et dorées. Le rythme de leurs corps est à la fois antique et si moderne qu'il y passe comme un souvenir involontaire de Fragonard, d'André Chénier : "Je peignais alors dans la joie, dans les jours de calme, d'équilibre". Le terme de ses efforts lui paraissait, sinon très distinct, du moins prochain.

Sur le troisième panneau figure le palais du roi des Phéaciens, Nausicaa présente Ulysse à son père. Le plus sage des Grecs est une sorte de dieu Pan, de Prêtée, mi-tragique, mi-grotesque. Le roi, figé sur son trône, ressemble à une idole orientale. Toute la composition est très fidèle à Gustave Moreau.

Le dernier panneau, petit, étroit, tout en hauteur, représente la femme et les quatre enfants de l'artiste. Au centre Sabine, petite fille de six à sept ans, et le dernier-né, un poupon aux bras de sa mère. Peintes à l'huile, sans intervention d'autres techniques, ces toiles se sont fort bien conservées.

Il en fait des morceaux aux pastels puis reporte à l'huile sur la toile ses compositions. Quelques rares camarades suivent ses recherches et à l'occasion les critiquent.

Il accepte leurs opinions et y répond dans la solitude : "On me reproche d'avoir compliqué et amoindri l'effet de Nausicaa, de n'avoir pas simplement reproduit le carton au pastel plus simple. Je n'ai pas alambiqué mon tableau en le peignant. Ce n'est pas sans but que j'ai jusqu'à présent diminué les expressions. J'ai voulu élever d'un cran la portée du tableau, j'ai voulu et je voudrais donner à cette modeste composition un côté plus grave, plus Divin. Je voudrais que ce ne soit pas de l'antique des Statuettes de Tanagra, mais du vrai antique; de l'antique, non de commerçants, d'industriels de l'époque, mais de l'antique d'initiation. Les auteurs des Tanagra ramassaient les miettes laissées par les maîtres. Je ne veux pas les miettes, je veux le vrai gâteau".

Poursuivi, à son insu, par son naturalisme, il a mêlé à sa Nausicaa un groupe populaire, des personnages modernes. Mais ce qu'il trouvera plus tard, à cette époque il le cherche encore : "La difficulté c'est de réunir la composition existant de la partie droite avec mon groupe de famille. Le groupe est d'un caractère beaucoup plus moderne et par cela un peu gênant quand la composition est partagée par la Statue. Je crois qu'en reliant ces deux fragments je rendrais ce défaut encore plus frappant car je serai obligé d'avoir d'autres personnages tout près, et si je les mets dans le caractère de mon groupe de famille cela ne fera que donner plus d'importance au défaut; si au contraire c'est au caractère de ma Nausicaa que je me tiens, mes personnages de gauche seront encore plus isolés".

Marche à l'idéal, 1902 : sous ce titre Desvallières représente, parmi des ossements, des pierres et des décombres, un homme au regard ardent, un corps décharné, les pieds lié au sol par des chaînes de ronces, faisant un pénible effort pour avancer. Sa main tendue repose sur celle d'une femme, une forme légère, enveloppée d'étoffes diaprées, dont le pied touche à peine la terre. Il ne voit pas son visage, mais c'est d'elle qu'il tire sa force et sa confiance. Le lointain a des reflets de perle noire. C'est l'infini triste éclairé par l'illusion.

### Desvallières portraitiste

Presque tout le reste de l'œuvre de George Desvallières consiste en des portraits. Il en produit d'admirables, depuis celui, tendre et doux, un peu whistlierien, de sa mère, jusqu'à celui, puissant et calme, de Monsieur Rouché, et celui de Madame C. (1903), d'un raffinement exquis. Monsieur Michel Puy écrit qu'il excelle à rendre l'aspect immatériel que dégage autour des êtres leur vie seconde. Il analyse, en effet, leurs visages non point pour en retenir le caractère immédiat et fugitif, mais le caractère permanent. Chaque portrait, d'une ressemblance particulièrement frappante, est aussi l'expression d'un être plus général. Celui-ci, c'est la Jeune fille, celui-là, le Savant, cet autre, la Femme élégante. Aucun ne donne autant cette impression davantage que celui du violoniste Armand Parent. Voici Parent, à n'en pas douter, non pas lui à telle séance de son quatuor plutôt qu'à telle autre, mais lui tel qu'il apparaît dans la recomposition générale qu'en trace notre esprit, à l'aide de nos souvenirs accumulés.

Chaque portrait est situé, éclairé par l'indication caractéristique d'un milieu : intérieurs, natures mortes, sont représentés avec la même recherche de synthèse. Desvallières se complait à peindre souvent ces intimités pour elles-mêmes. Elles sont toujours d'un grand charme. La vie des choses y est traduite avec le raffinement délicat d'un artiste pour qui elles ne sont jamais inanimées.

Le rêve de Moreau ne s'alimente guère que dans la flore des herbiers, les écrins des lapidaires, les salles de musées, les miniatures des manuscrits. Comme Faust, il reprend la tentative désespérée de recréer la vie en laboratoire. Desvallières, lui, est touché par toutes les formes de l'univers. Un jour, pour exprimer la douceur particulière d'un regard, il ira longuement étudier les yeux d'un lama, au Jardin des Plantes. S'il commence par le portrait, c'est qu'une

pente invincible de sa nature le pousse à déchiffrer d'abord notre épopée intérieure sur les traits, si riches d'expression, de l'homme, puis dans les attitudes de son corps, plein de secrets. Mais dans cet art même les leçons de Moreau lui sont précieuses. Autour et sur le corps humain il voit plus de choses qu'avant son initiation. Il suffit de comparer le portrait de sa sœur, cette apparition d'une jeune fille sous le charme est fait d'élégance sérieuse, et le portrait de sa mère : ici, la couleur s'échauffe et s'approfondit, tout un monde invisible s'éveille. Une femme âgée, de très grand air, est assise et songe au fond de son fauteuil. Sa table à ouvrage est près d'elle avec sa pelote de laine et les aiguilles à tricoter. Une bougie attend qu'elle lui donne sa flamme pour éclairer la veillée solitaire. Le décor est simple et choisi, au-dessus du guéridon, un bouquet de roses thé s'épanouit sur une console, et, derrière l'aïeule, une gerbe de reines-marguerites a des feux embrasés de rosace. Le ton fauve de l'acajou du fauteuil, l'éclat du velours jaune, l'atmosphère fondue de la tenture bleue, la carnation des fleurs qui viennent rappeler celle des mains et du beau visage sculpté par une tristesse altière, le gris argenté des cheveux, le blanc du col et des manchettes, toutes ces couleurs d'automne chantent autour d'une simple robe noire, dont la silencieuse gravité, ainsi mise en valeur, donne à ce portrait une intensité d'évocation singulière, toute bruisante de résonances familiales. Sibylle de sa race, cette femme, plus résignée que lasse, est l'image même du souvenir. Elle appelle les aimés qui dorment dans son cœur. Son deuil est le fleuve noir d'où les morts se lèvent à son incantation fidèle. Chef-d'œuvre de vénération filiale et de fierté héréditaire.

C'est la même note grave, où le noir domine, que l'on remarque dans le portrait de sa fille Sabine, elle aussi sage et songeuse, mais debout, adossée à la bibliothèque, vestale attentive du foyer.

Parfois une nuance d'élégance mondaine s'ajoute avec une discrétion exquise au charme sérieux de ces portraits de famille, comme dans celui de Madame Jean Paladilhe.

Dans le portrait de Madame Pascal Blanchard. Cette note mondaine s'accentue plus encore. Ce n'est plus dans le décor intime de sa maison que le peintre évoque cette jeune femme à la beauté si hautaine, mais dans quelque palais fabuleux, sous des lambris d'or et dans les feux des lustres reflétés par les glaces, tandis que l'orchestre enivre les couples de molles et ardentes musiques. A l'écart et à demi penchée en avant, son profil et son long col émergent d'un chatoiement d'étoffes nacrées aux étincellements d'aurore boréale. Froide énigme, elle écoute d'une oreille distraite les rumeurs qui s'élèvent autour de sa beauté et que semble exhaler en vain la pourpre passionnée d'une rose qui se pâme à côté d'elle sur une console. Elle tient son éventail comme un sceptre, Léda déjà semblable à son cygne qui seul la séduit, et qui n'est que l'enchantement de son invincible séduction.

Ce portrait de Madame Pascal Blanchard est très important dans l'œuvre de Desvallières. Il date de l'année qui précède les Femmes de Londres. Il est le prélude encore incertain d'une inspiration toute nouvelle où va se révéler une âme tourmentée, impérieuse et humble à la fois, que ses portraits antérieurs ne laissaient nullement prévoir. Peut-être l'ignore-t-il lui-même, car lorsqu'il part pour Londres, c'est toujours hanté par un rêve de faste mondain.

Mais ce tendre est également un chaste, et il a su exprimer l'enfance, l'éveil des âmes à la vie avec une puissance de fraîcheur qui, à elle seule, lui mériterait la gloire.

L'on songe en particulier à cette petite fille qui a laissé son volant tout blanc sur un fauteuil ancien et se hausse pour atteindre un grand livre sur une commode, à cette adolescente adossée à une grande urne de pierre dans un jardin, sa corde à sauter jetée sur un banc, à côté d'elle, tandis que l'enveloppe l'immense rêverie du soir qui tombe.

Mais la "merveille", c'est l'Enfant à la fenêtre. Il est entré sans bruit, il est en tablier sous son grand chapeau de paille. Il a grimpé sur la grande table et accroupi devant un livre immense dont il feuillette les images. Par la grande baie vitrée, ouverte, tout le jardin pénètre avec le silence lumineux d'un soir d'été qui monte, grave, de l'orée mouvante d'un bois assombri. Un immense rosier déborde, aux fleurs de pourpre, et se penche vers l'enfant qui ne sent pas cette prodigieuse présence aimante autour de lui, du ciel couronné de lumière, du ciel royal de ce soir d'été. Ce contraste entre ce vieux parc qui se souvient et cet enfant qui ignore tout encore est profondément émouvant. Le coloriste qu'est Desvallières n'a jamais donné une note aussi recueillie dans son ardeur. La gamme grave et fraîche des verts part de la forêt ombreuse, court le long du prestigieux rosier, joue sur les petits carreaux de la baie vitrée et fait valoir les sonorités rouges de l'acajou des meubles, des livres et du vase. Nulle sentimentalité, plus encore que le charme de l'enfance, c'est son pouvoir que Desvallières a su rendre ici.

Dans les portraits de Desvallières, le décor revêt une grande importance. C'est bien mal le comprendre que d'attribuer cette recherche au seul souci du ton ou de l'arabesque. Certes il n'y est pas insensible, mais à cette gourmandise plastique séduisante s'ajoute chez lui un autre besoin, plus spirituel, d'approfondir l'état d'âme de son modèle en l'entourant de son cadre préféré. Ainsi, dans ses portraits d'enfants, le volant, la raquette, la corde à sauter, soulignent avec charme les jeux délaissés pour une curiosité plus grave. Dans le portrait de sa mère, par exemple, la pelote de laine, les aiguilles et le bougeoir qui enchantent la veillée quotidienne depuis tant d'années apportent autour de la vieille dame tout un cortège de souvenirs intimes. Cette qualité de sensibilité, que Chardin a immortalisée, fait tout naturellement de Desvallières un des maîtres les plus subtils de ce genre que nous nommons "nature morte".

Ce ne sont jamais des choses indifférentes que peint Desvallières, pour le seul plaisir de leurs taches. Il s'agit d'objets de famille dont il connaît la longue histoire et que sa conscience héréditaire, aux riches résonances, écoute et prolonge. Sans cesse il revient à eux comme à des motifs musicaux qui, seuls, peuvent rendre l'âme de la maison. Ce sont une urne d'albâtre, un médaillon, un buste, un bouquet de violettes de Parme, un guéridon de citronnier, des torchères d'argent, des livres roses, ou encore une étoffe à gros plis jetée sur une chaise. Parfois, il ajoute sa canne et ses gants qui symbolisent son élégance cavalière, sa liberté de grand seigneur et son esprit d'aventure.

En 1885, le Portrait de Maurice Desvallières est celui d'un proche parent, son frère. Les envois au Salon de 1890 sont un portrait encore en 1893 et en 1894, celui de Madame Desvallières, femme de l'artiste. En 1891, un portrait de Madame Charles Layet accompagne le Pain bénit : deux portraits encore en 1893 et 1894, celui de Madame Fidières des Prinveaux et celui de Madame Maurice Gorjut. L'un de ceux-ci, sans doute de 1890, est un grand dessin plus haut que large, traité de la même manière, un peu éteinte, presque monochrome que certaines compositions décoratives de cette époque : le modèle est assis, de face, vêtu d'une robe de satin bleu pâle, très légère et tient de la main gauche un éventail, le bras droit repose sur un guéridon. Le portrait de Monsieur Rupp, l'ami de Gustave Moreau, exécuté vers 1900, exposé peu après aux Pastellistes, et, en 1907, au Salon d'Automne, est du même format oblong, mais dans une gamme beaucoup plus chaude : à gauche un guéridon orné d'un bouquet de violettes, vers la droite, le vieillard, assis de face, visage grave et doux, teint coloré, barbe blanche se détachant sur un fond doré de reflets, une main au menton, le coude appuyé sur la table. Les meubles vernis, les vêtements, les accessoires sont d'une exécution classique, très brillante. En 1891, Desvallières a peint son propre portrait, de face, à mi-corps, en costume de travail, gilet et manches de chemise blanches, visage ardent, dressé, creusé, modelé avec acuité, cheveux coupés ras, s'élevant sur un fond vert d'eau à peu près uniforme. Il tient négligemment à la main une petite rose. Cette peinture est lisse, régulière de touche et de pâte, peinte avec une application évidente, et peut-être comme une dizaine d'années auparavant, ambitieuse d'égalier un Delaunay ou un Francia. Du reste, le monogramme qui la signe est inspiré de celui d'Élie Delaunay.

Les portraits qui suivent sont très différents de conception et d'exécution. Madame Fidières des Prinveaux, exposée en 1901, au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, est une jeune femme au profil régulier, se détachant sur une tenture de damas très chargée, et portant une fleur à ses narines. Le geste est apprêté, selon le goût symboliste. Le regard baissé, la paupière allongée, bridée, prête au visage une expression étrange. La main détache paresseusement au premier plan de longs doigts effilés.

Le portrait de Madame Pascal Blanchard, qui figure, sous le titre : En Soirée, au Salon de 1903, est peint dans le même esprit. Les mains, gantées, très fines, dont le geste ascendant met en valeur la sveltesse, tiennent un éventail replié. Le décor prend plus d'importance : paravent de glaces reflétant des lustres illuminés, crédence Louis XV sculptée, dorée, chargée de cadres, de lourdes pièces d'orfèvrerie, échappée d'un salon scintillant de lumières, où des couples dansent.

Ces deux portraits, par leur souci de composition, de style, par leurs recherches d'atmosphère, de choses vues, d'actualité vibrante, ouvrent, sans que vraisemblablement l'artiste y ait songé, une voie nouvelle.

"Chez ce peintre, si sensible au charme de la femme et de l'enfant, nous explique Robert Vallery-Radot, il y a un lyrique platonicien qui s'ignore et pour lequel la suprême expression de la beauté nous est donnée par les formes viriles. Desvallières serait le premier étonné de se l'entendre dire, car c'est un des peintres les moins livresques qui soient, non qu'il méprise la culture littéraire mais elle n'est pas la sienne; il est avant tout de son métier et ne poursuit et ne reçoit d'enseignement que de son métier. Si un bon livre lui tombe par hasard sous la main, il en fait son profit, mais il n'éprouvera pas le besoin d'étendre ses connaissances dans cette direction. C'est ainsi qu'il eut la révélation des Fleurs du Mal seulement pendant son voyage de Londres. Il n'avait pas éprouvé la curiosité de les lire auparavant. Il en fut enthousiasmé, y reconnut et éclaira certaines de ses tendances, mais ne poussa pas plus loin sa découverte de Baudelaire".

C'est d'instinct que Desvallières rejoint l'esthétique platonicienne et elle n'est pas étrangère à l'admiration qu'il voue aux peintres du quattrocento. Il est à remarquer, dans l'œuvre de Desvallières, que les portraits d'hommes sont très rares ce qui n'est pas le cas des morceaux de grande composition où l'homme exulte comme un thème de triomphe.

Quand Desvallières peint une femme nue, les lignes se ralentissent et se brouillent, les masses se détachent à peine du décor qui les entourent et les absorbe. Elle est Chair, l'émanation de la Terre, son symbole obscur, redoutable et trompeur. L'homme au contraire, quand il le peint, surgit net et pur, tout en muscles et en mouvement, esprit ailé. Il est le messager de Dieu, son image et sa ressemblance. Ainsi, chez les grecs, ce n'est pas Vénus qui est la beauté, mais Apollon, le dieu Soleil, le principe viril de la création, la Raison supérieure, l'Ordre et l'Harmonie.

De même, dans la statuaire égyptienne, c'est le principe mâle qui commande tous les canons de l'esthétique. L'obsession de la ligne féminine est un symptôme de décadence. L'art de Phidias n'est plus celui de Praxitèle. Le beau devient le joli et la corruption n'est pas loin. La laideur qui sévit dans l'art contemporain est sans doute une réaction obscure et désordonnée contre l'érotisme et la mièvrerie.

Lorsque Desvallières évoque un héros, ce n'est plus, comme le comprend Moreau, en accumulant autour de lui des allusions allégoriques, en empruntant aux préraphaélites ou à Vinci des paysages laborieusement composés et stylisés à la manière de décors de théâtre, c'est le corps du héros lui-même, son attitude, le signe de son message réduit à l'essentiel. C'est David qui s'avance, nu, sa fronde rejetée derrière son épaule, aussi tendu vers son but. C'est Hercule au jardin des Hespérides, qui tend un bras pour cueillir la pomme tandis que l'autre laisse pendre sa massue. Solidement arqué sur ses jambes, il se hausse conjointement à un arbre, ne formant avec lui qu'une seule colonne, tandis qu'à ses pieds gisent les dépouilles du Dragon. La gamme du jaune citron, des rouges et des verts, éclate de puissance heureuse sur le corps et l'arbre fabuleux, transfigurés l'un et l'autre dans la même gloire. C'est l'Eros au corps soufré, couronné de pavots violets, qui erre dans la nuit bleue étoilée d'argent, en faisant des signes énigmatiques. Maintenant Desvallières a trouvé sa voie : le corps de l'homme est pour lui, comme pour Mantegna et Michel-Ange, l'architecture suprême et c'est du mouvement de ses lignes qu'il tire ses effets les plus sûrs d'harmonie et d'équilibre.

Dans les Tireurs d'arc, les chasseurs nus sous la haute futaie se courbent comme leurs flèches. Arcs, arbres, jambes, bras, flèches s'enchevêtrent en réseaux subtils où tombent en tournoyant les oiseaux transpercés. Dans les Sonneurs de trompe, trois hommes nus embouchant leurs instruments forment une masse immobile comme les arbres de la forêt dont ils chantent la vie profonde, l'immensité farouche et les plaisirs sauvages de la chasse.

Mais ce poème du corps en mouvement, c'est dans la décoration de l'hôtel de Jacques Rouché, qu'il se déroulera magnifiquement, d'abord dans le studio, où Les Joueurs de balle mènent une danse qui rappellent le tumulte si savamment orchestré des musiciens et des chanteurs du bas-relief de Della Robbia au musée de Florence. Admirables architectures de membres levés ou abaissés pour lancer ou saisir les balles oranges sur les tambourins aux bords bleus, les deux seules taches claires dans une note sombre d'hiver où les arbres sont noirs ainsi que les corps des joueurs dont les jambes, les bras, les bustes tendus, droits ou courbés, édifient des portiques, des colonnes, tout un temple à la gloire du corps humain. Ainsi court cette frise étonnamment rythmée, utilisant les pleins et les vides avec une science qui ravit, faisant courir au-dessus d'une arcade le long dos d'un adolescent nerveux qui, le bras allongé, tend un piège à des oiseaux, ou bien asseyant un enfant, les jambes croisées, et qui regarde tomber à ses pieds, comme des planètes, les balles oranges et bleues dans une corbeille.



Dans le hall, la splendeur décorative de Desvallières apparaît davantage encore dans toute sa liberté d'incantation. De calmes harmonies de feu et d'azur se développent en lents motifs. Toute la torpeur silencieuse des chaudes après-midi chante ici. Des figures nues étendues, accroupies, renversées, épousent la forme des arcades, hommes aux sveltes corps alanguis, mulâtresses et noires. Les mains pressent des grappes de raisin, les chevelures s'ornent d'étranges coiffures, roses, pavots, jasmins, cornes de béliers, c'est le mystère animal du corps humain pareil aux fruits et aux bêtes avec lesquels il joue. Il se traîne sur la terre fauve, s'y couche et y rampe comme s'il n'en était pas encore tout à fait détaché. Des mouettes, des poissons volants traversent l'espace profond. Des panthères étouffent leurs pas. Un faune au corps de braque joue de la flûte auprès de la mer au bleu de saphir, dont le brûlant murmure monotone s'exhale dans le grésillement de la lumière inaltérable.

## La maturité

### Londres - la beauté sociale

"Je dois aussi à Gustave Moreau de m'avoir aidé à trouver ma voie, le levier dont j'avais besoin pour m'épancher.

Ma tête assez ardente à la suite de mon maître avait demandé à l'étude de l'Antique, à la Mythologie, des prétextes à composition. J'y mêlais comme mon maître certaines pensées philosophiques; je croyais être dans ma voie. Moreau m'a toujours découragé dans ce genre de recherche, puis Moreau mourut et peu à peu, je fus pris de lassitude pour ces productions de pure imagination ancienne. Je compris que j'avais besoin de réalités plus immédiates pour m'exprimer et par une réaction assez inattendue, je me suis lancé dans l'observation exclusive de la vie, de la nature, et je courus les soirées mondaines et élégantes".

C'est par l'observation de la vie quotidienne, il le pressent déjà depuis des années, que Desvallières va réaliser le mariage, la synthèse qu'il poursuit entre l'expression poétique et le monde des formes, des figures vivantes : "Lorsque j'ai compris que je ne pourrais pas recommencer indéfiniment l'antiquité, j'ai pris du papier et un crayon et je suis parti dans la rue, n'importe où et partout. J'ai toujours été curieux, observateur. C'est le contact avec le monde qui s'amuse, avec la vie nocturne, la pauvreté de tout ça contrastant avec la vie spirituelle, qui m'a réveillé, montré la voie. J'avais, pour passer inaperçu, un carnet de croquis minuscule".

La cause occasionnelle est sans doute un voyage en Angleterre, coïncidant avec la première lecture de Baudelaire : "A Londres je devais peindre des dames de la haute société. J'étais pourvu de lettres d'introduction. L'ambassadeur me fait dîner avec quelques-unes. J'oublie de déposer ma carte de visite chez elles, de leur faire ma cour. Mon frère m'avait donné un mot pour un directeur de spectacles avec lequel je m'abouche. C'est ainsi, sans y penser, que je suis tombé du grand monde au demi-monde". Ce qui fut tout bénéfique pour sa peinture, travaillant pour soi seul, entièrement à son goût, dégagé de toutes les contraintes, il libère enfin son pinceau et sa palette, il ose imaginer une technique, un langage personnels.

En 1903, le premier Salon d'Automne, sous le titre de Choses vues, souvenirs de Londres, inaugure la série de très libres variations sur le thème des rues nocturnes et des lieux de plaisir. Aux Salons de 1904. Société nationale des Beaux-Arts et Salon d'Automne, figurent une dizaine de ces esquisses faites au Moulin-Rouge ou à l'Empire de Londres. Aucune allusion à Burne-Jones ou aux préraphaélites : les souvenirs de Londres de ce symboliste sont les impressions d'un Toulouse-Lautrec revu par des Esseintes. Le succès d'A Rebourts est, du reste, récent et Huysmans, admirateur de Gustave Moreau, compte parmi les premiers membres honoraires du Salon d'Automne. C'est bien de lui, de son réalisme irréel, qui cherche plus haut et qui transfigure, que peut se réclamer Desvallières : ses esquisses illustreraient telles pages des Croquis parisiens : même puissance, même dessin nerveux et désinvolte, même fidélité impitoyable à marquer les tares, les laideurs, même largeur inattendue d'un style qui dépasse infiniment le modèle.

Devant le Music-hall, de 1903, Charles Saunier s'écrie : "Ah! les œuvres qui font penser, satisfaisant les yeux et l'esprit. Et cela simplement, sans déclamation ni inutile accessoire, par la force même de l'évidence... Il y a là comme une synthèse d'une dépravation exquise où sont appelés à sombrer les volontés les mieux trompées". Cependant Roger Marx félicite l'artiste de "peindre la fête du plaisir moderne avec ironie hautaine d'un Baudelaire ou d'un Barbey d'Aurevilly".

Ces esquisses sont dessinées à grands traits, plutôt grises d'ensemble, ou vert olive, mais éclairées de mauves, de blancs bleutés, de rosés, de verts véronèse, d'ocres ou d'orangers. C'est l'agilité d'observation, la souplesse, l'élégance de dessin que l'on connaissait déjà, avec des raffinements de coloriste qui ne pourront guère être poussés plus loin, se jouant sur des nuances fugitives de gris, bousculés par de brusques dissonances, par des brutalités subtiles.

Quand il revient avec les Femmes de Londres : c'est toujours la même architecture somptueuse, chère à Gustave Moreau. Mais toute cette magnificence un peu froide est animée par un coloris splendide, une atmosphère embrasée où les corps palpitent et les pierres rayonnent. Ce palais, d'ailleurs, n'est autre qu'un banal restaurant de nuit transfiguré par le rêve de l'artiste. Près d'une table richement servie et que rougit la clarté d'une lampe tamisée

par un abat-jour groseille, trois femmes attendent. Au premier plan une rousse à la chair laiteuse, éclatante dans les cheveux, s'offre comme une idiote. Debout auprès d'elle, une brune coiffée de fleurs sanglantes, se tient comme son mauvais génie, sa compagne perfide et inséparable. Au fond de la salle une vieille sorcière spectrale aux yeux pâles, tapie derrière une coupe de fruits, guette comme une monstrueuse araignée la mouche étourdie qui butera dans sa toile. C'est le morne ennui de la débauche tarifée, le seul plaisir que l'or ait pu inventer, triste, froid et étincelant comme lui. Ces couleurs faisandées ont séduit l'œil du peintre, amis ce morne bétail inconscient a ému aussi sa pitié par son atroce destinée.

Charles Saunier rajoute, toujours en parlant du même tableau, Music-Hall, qu'il est "peuplé de beautés étranges; corps sculpturaux et visages cantharidés. Il y a là, nous explique-t-il, une synthèse d'une dépravation exquise où sont appelées à sombrer les volontés les mieux trempées. C'est autre chose que le vice immédiat, éveillant des appétits tôt éveillés, tôt satisfaits, que personnifient les capiteuses noceuses de Louis Legrand, les femmes à falbalas colorées enluminées d'une façon si amusante par George Bottoni, ou encore les belles filles débraillées de Rassenfosse".

George Desvallières est marié, a trois enfants ;ruand il décide de partir pour Londres. Cette séparation qu'il impose à sa femme n'a rien d'un coup de tête, c'est à ses yeux une nécessité. Il part à la recherche de la Beauté à laquelle cette nature, en Italie, dans la mythologie païenne, dans l'homme de la Renaissance, à Rome et dans les Musées et que sa mélancolie lui fait entrevoir, maintenant, dans la société. Et sa jeune femme le comprend. Londres, par ses rois, la hiérarchie dont ils sont entourés, n'est-ce pas le climat dont a besoin la beauté que recherche George Desvallières quand il part pour l'Angleterre. La France peut-elle alors s'exprimer dans cet art?

Le succès qu'il remporte ne peut que l'encourager. Pourtant dans les Femmes de Londres qui sont exposées un peu plus tard la volonté de dépasser l'esquisse, tout en lui laissant ses possibilités d'expression propres, va le conduire à l'exécution de ses natures mortes qui lui permettent d'étudier dans le recueillement le rapport des tons entre eux, les tons de l'atmosphère au contact de la lumière et des choses leur rôle dans la composition, ainsi que la vie et le sentiment qui se dégage de ces choses inanimées : "Les livres roses sont là, ses livres bien aimés qu'il a toujours vus dans son enfance aux mains de son aïeule; leur couleur fannée, amoureusement peinte, rayonne doucement sur la table. L'urne d'albâtre évoque la mélancolie chantée par son arrière-grand-père Gabriel Legouvé dont le buste de bronze verdi exprime une jeunesse fière et triste..."

Puis, ce temps révolu, il n'aura plus rien à acquérir que ce que peuvent apporter les années qui passent et qui doivent le conduire, les yeux fixés sur la Providence, à la beauté spirituelle et à la beauté morale.

C'est dans les mêmes milieux ou à peu près, nous explique Gabriel Mourey, que Desvallières promène depuis quelques temps sa curiosité et son inquiétude. Dans les music-halls de Londres et de Paris, il va, cherchant des types, des expressions, des gestes, révélateurs des détresses morales qui ne sont que trop fréquentes, sous cet éclairage faux des promenoirs et des loges, dans l'atmosphère surchauffée de désirs, de parfums, dans ces décors de clinquant et de mensonge. Rien de plus moderne, et l'on comprend qu'un artiste cède à la tentation de cette beauté spéciale, qui, depuis le jour où Manet peignit le Bar des Folies-Bergères, s'est, d'ailleurs, entièrement modifiée. Manet, par tempérament, était un peintre tout extérieur. De ses spectacles, de ces aspects contemporains, il n'a montré que les dessus. Desvallières vise à en noter et à en exprimer les dessous. Ses visions du Moulin Rouge, ses têtes d'étude, ses effets d'éclairages ont, par suite, une curieuse et très poignante âpreté. Incomplètes, fragmentaires, soit, mais ce sont des notations du plus intense intérêt. Avec de tels éléments, un artiste de son expérience et de sa personnalité ne peut manquer de composer bientôt une belle œuvre forte et profonde.

Composé à cette même époque pour la collection des Dix, Rolla, par l'inquiétude religieuse qui l'agite, convenait parfaitement aux propres recherches de Desvallières. Aussi, tout en serrant de près le texte, s'y livre-t-il déjà tout entier avec ses aspirations complexes mais que tourmente l'unique soif d'un amour infini. Toujours hanté contradictoirement par Gustave Moreau et Constantin Guys, le modernisme aigu de sa couleur troublant fiévreusement la

rigueur classique de son dessin, rend à merveille le désarroi spirituel du poème de Musset où la Grèce, les cathédrales, les cloîtres, l'Orient de Byron, les tripots du Palais-Royal, l'élégance de Tortoni et l'infortune de Manon, sont chantés avec une égale exaltation. Nous retrouvons ici toutes les variations qui séduisent Desvallières, la féerie luxueuse des Femmes de Londres, l'acre avilissement à la Toulouse-Lautrec des études du Moulin-Rouge, la nostalgie des fables fleuries à la Gustave Moreau, enfin cette élégance de dandy qu'il a toujours aimée et dont il pare Rolla, debout et dédaigneux, en habit de soirée, devant le tapis vert où le jeune homme vient déjouer ses derniers louis.

## La maturité

### Le Moulin-Rouge et sa conversion

Rentré à Paris, George Desvallières poursuit ses observations sur la vie : "Je courais les soirées mondaines, élégantes; puis la rue, la nuit; le Moulin-Rouge".

Quand Desvallières peint des scènes de la vie de plaisir, nul doute que son ambition soit de faire penser : par des moyens plastiques d'une parfaite loyauté, certes, mais aussi par le choix des sujets. Les femmes du Moulin-Rouge, de l'Empire ou de l'Alhambra, de Londres, moralisent dans le même esprit que les Fleurs du mal. Visages pervers, usés et fanés, faux luxe de théâtres ou de cabarets, prestiges inquiétants des lumières artificielles, le poème qui pourrait chanter tout cela est sans doute assez bref.

L'artiste combine ces éléments de toutes les manières possibles, esquissant fiévreusement plusieurs versions du même effet ou du même sujet. Il se lasse vite. Dès 1905, la série est close.

Sa grande pitié pour tous ces pauvres êtres qui font les frais de ces réunions dites "de plaisir" s'approfondit encore.

Il écrit, à cette époque : "Le stade de la philosophie de la poésie même est dépassé" et il ajoute "je m'aperçus alors que le levier dont j'avais besoin, ce n'était pas l'imagination qui se perd dans les nuages, dans l'espace, mais la prière qui prend son point de départ dans les réalités de la vie pour monter, monter toujours..."

Mais la raison n'a-t-elle pas ses exigences ?

Du Moulin-Rouge, de la rue, il passe à sa paroisse, regardant, dessinant toujours, réfléchissant, priant et c'est lors d'une de ces visites à Notre-Dame des Victoires, tandis que griffonnant il rumine sur le credo dont quelques articles lui paraissent impossible à formuler sincèrement, c'est alors que dans un moment de révolte il pense : "non vraiment pas cela", c'est alors qu'il sent une force surnaturelle le saisir et le contraindre à aller réciter ce même credo en son entier, le front contre terre, au pied de l'autel de la Sainte Vierge.

Quand il se relève, sa nature intrépide lui fait voir, sur le champ, par cette lumineuse compréhension que donnent la Grâce et la Foi, les conséquences de cet acte : "je n'ai plus qu'à me confesser".

Parmi les prêtres qui sont attachés à cette paroisse, il en est un qui lui déplaît particulièrement. "Pourvu que je ne tombe pas sur lui" pense-il. Or, ce jour là, à cette heure, il n'y en a pas d'autre. George Desvallières se raidit, marche vers cet homme, leurs regards se croisent, l'homme de Dieu lui montre son confessionnal tout proche, George Desvallières s'y agenouille et en sort "converti".

George Desvallières raconte comment il s'est converti au chanoine Petiot. "Mon retour à la foi chrétienne, dit-il, a eu pour origine un besoin intellectuel bien plus que des raisons sentimentales. Je voulais, en tout, voir clair (...)"

Pour Robert Vallery-Radot, il n'a pas eu à renier sa première manière. Car il n'y a pas eu conversion proprement dite, d'après lui, mais aboutissement magnifique de recherches ardentes et de nostalgies inapaisées, découverte progressive et passionnée du mystère de la vie cachée que son rêve de grandeur et de mélancolie poursuivait en vain dans la détresse fardée des filles de joie, l'innocence émerveillée de l'enfant, le faste chimérique d'un Gustave Moreau.

Nous avons noté, en décrivant Les Femmes de Londres et Le Moulin-Rouge, cette sorte de pitié romantique qui se lisait dans ses études de la vie galante, si hardies de facture et de coloris. Bien que, d'apparence, cette inspiration semble contraster avec les sujets religieux qui vont suivre, Desvallières se connaît bien lorsqu'il y voit un souci déjà tout catholique.

Chaque fois qu'il peint, c'est avec une tendresse fraternelle, un peu inquiète. Toujours il lui donne ce regard d'idole irresponsable, de victime des péchés de son peuple. Ainsi cette Femme du Moulin Rouge, si misérable dans sa robe défraîchie qu'accusé encore le luxe douteux du boa blanc, et cette autre, assise, à demi dévêtue, sur son lit, un loup sur le visage, dans l'ombre étouffante de la chambre louche, traversée de lueurs phosphorescentes aux tons de fleurs écrasées, outre-mer, lys et soufre. Nul libertinage de facture. Le mystère de la chair étonne

Desvallières et il ne l'approche qu'avec respect, une volupté très grave, très triste, analogue au sentiment du soir et de la mort.

A de nombreuses années de là, George Desvallières peignit une toile intitulée Le Confessionnal. On y reconnaît dans la pénombre, derrière sa grille de bois l'un des vieux prêtres d'autrefois. Le pénitent sur ce tableau est à peine indiqué sous le voile coutumier, mais n'est-ce pas le feutre du peintre sur la chaise? Sur ce fond de toile, rien que de terre à terre, mais dominant cette scène, en pleine lumière, l'enveloppant, on y voit Saint Joseph dont c'est ici la chapelle, tenant dans ses bras l'enfant Jésus, qui d'un mouvement irrésistible de ses deux bras, se porte vers l'âme pleine de soumission de repentir et d'amour. Ce grand panneau est resté, sur le conseil de Maurice Denis, à l'état de camaïeu bleu sombre. Il rend compte de certaines habitudes ou méthodes de l'artiste. Ses premières peintures sont le fruit d'une liberté naïve et sans inquiétudes. Puis il s'applique à des recherches d'une sévérité classique, telles que son autoportrait, à trente ans. Ensuite encore, il s'en va, dans les rues, sans nul souci de technique étudiée. Peu après, il en vient, non seulement à établir un premier modelé monochrome, où il accentue les contrastes d'ombres et de lumières, mais à peindre, avec des recherches d'empâtement, en camaïeu bleu : les couleurs définitives se superposeront en glacis.

Rien ne signale au début dans la vie de George Desvallières cette "conversion". Elle s'inscrit dans un mouvement d'élévation harmonieux au sein du fracas d'une vie de travail, de lutte, de vaillance jetée aux quatre vents et à poignée.

Pourtant maintenant la certitude donne à ses sentiments une autorité qui paraît dans la lettre que nous allons citer.

Le Salon d'Automne vient d'ouvrir sa porte. Ses dernières toiles y sont exposées. Elles ont scandalisé un critique autrefois louangeur. George Desvallières qui a reçu la coupure de cet article écrit à son auteur :

"(...) La grande mélancolie du solitaire Narcisse se perdant dans un paysage que j'avais voulu lourd, brumeux, incertain, tandis que la Passion hurle à côté de lui sans qu'il la voit et sans qu'il l'entende, est-ce si loin de cette pauvre fille du Moulin-Rouge au milieu de sa vie de misère, de déchéance qui dans un moment d'isolement se laisse aller à une mélancolie qu'elle ne saurait déterminer elle-même mais qui n'en n'existe pas moins et qui n'est, au fond, que le cri d'appel, le besoin hurlant d'une âme que la société moderne étouffe doucement et sans pitié entre deux cigarettes ? Et je ne peux m'empêcher de penser que cet étranglement d'âme nous y avons tous plus ou moins porté la main.

"Je suis un religieux Monsieur, et un catholique ardent, et la pitié me prend de ces pauvres cœurs. Et les Prédestinées, celles qui entrent dans la danse des prostituées parce que Dieu le veut, sans doute, croyez-vous que nous ne devons pas plus les aimer et les soutenir en giflant de quelques vérités bien saignantes nos semblables qui continuent l'œuvre du Démon quand Dieu nous a donné le moyen de les sauver?

"Voilà les idées qui me hantent, voilà ce que je veux faire, que ce soit de la littérature ou de la peinture, l'avenir le dira, je laisse parler actuellement ma conscience d'homme, j'emploie mes moyens de peintre pour cela parce que c'est le genre de paroles qui m'est dévolu. Soyez bien sûr que ma peinture n'existe que quand elle exprime quelque chose. La peinture pour la Peinture, c'est Ribera et d'autres "décadents". L'art immortel c'est le sphinx de Delphes, les cathédrales gothiques avec leurs saints qui prient depuis des siècles, mais ce n'est pas la Vénus de Milo qui est inerte.

"Nous sommes bien loin, Monsieur, de mes quatre modestes figures du salon, croquis surpris au cours d'une promenade au Moulin-Rouge ou d'une soirée au théâtre et ne voyez dans cette lettre qui est peut-être trop sincère que le désir de vous faire comprendre que si ma peinture est gênante, choquante, ce n'est pas pour épater le "Bourgeois" qui est plus à plaindre qu'à mépriser mais pour tâcher de crier certaines vérités, d'apporter mon modeste concours à certains cris de détresse synthétisés au point de vue catholique par un Léon Bloy".

En effet il a été mis en rapport avec l'auteur de La femme pauvre qui lui dédicace l'un de ses livres avec ces mots :

"A George Desvallières pour le suralimenter". Mais en a-t-il besoin ?

Si George Desvallières peut montrer les rapports qui existent entre ses toiles anciennes et les nouvelles, quand on compare le Narcisse dont il est question dans cette lettre et ses toiles du Moulin-Rouge, on comprend, sans partager l'avis du critique, la surprise de ce dernier. George Desvallières ayant évolué dans la solitude, sa technique s'en est trouvée modifiée et naturellement sa rentrée en scène déroutée.

George Desvallières débute, comme tout le monde, par la peinture à l'huile. Tout au long de sa recherche du Beau sous le signe de l'Antique, il approfondit ses connaissances dans l'emploi de ce procédé. Mais ayant beaucoup dessiné dans les musées, il acquiert également une grande maîtrise dans le maniement du crayon, du fusain, de la craie et de là, est passé aux pastels, il se pose comme l'un des plus fervents de ces précieux crayons. Mais si George Desvallières emploie le pastel pour l'exécution d'œuvres très diverses, il lui reste un moyen de recherche : sur une préparation très poussée, en très clair, il aborde la mise en valeur de ses tableaux. Mais au fur et à mesure de la poursuite de celle-ci, comme ses tableaux passent par des hauts et des bas, il reprend les détails qui ne lui semblent pas au point (ou quelques groupes de personnages) en appliquant sur ses parties de toile un calque sur lequel il tente, au pastel, les changements à faire. Lorsqu'ils lui paraissent bons, il les reporte à l'huile sur sa toile. Ceux-ci entraînent d'autres modifications, son calque au pastel s'allonge donc de calques et le tableau se double d'une suite d'éléments de tableau sur papier superposés... et il arrive que ces papiers donnent ce que le peintre recherche, alors que sur la toile le résultat n'arrive pas à s'épanouir. Le tableau peut-être, en définitif, composé de calques et la toile devient l'ébauche abandonnée.

Le Portrait de Madame Pascal Blanchard en est l'exemple le plus typique : le pastel a été repris à l'huile.

Est-ce assez dire l'acharnement qu'il met à rechercher ce "tout" qu'est une œuvre d'art, ce "don" de l'artiste qui est charité ? Aussi ne s'est-il pas arrêté aux procédés dont nous venons de parler. Comme ce qu'il obtient de l'un ou l'autre de ces moyens, l'un d'eux seul ne peut le lui donner, il a recours, après ces années d'efforts, aux crayons Raphaëlli, sorte de peinture à l'huile en bâtons. Il exécute, à l'aide de cette formule son Orphée. On en retrouve encore la trace dans d'autres toiles, mais George Desvallières peu de temps après ces essais, ayant découvert chez Lefranc la couleur mate pour la décoration, peinture à la cire se délayant à l'essence, il la fait sienne à l'exclusion de toutes autres et lui reste fidèle toute sa vie. Malheureusement cette peinture s'accommode parfaitement du support précaire qu'est un bon papier bulle et George Desvallières en abuse (toujours insouciant de l'avenir) quand il n'est pas tenu par une décoration dont la place est déterminée.

Un autre facteur, au temps de sa retraite, est également intervenu : l'apport des modernes l'a touché et ce qu'il porte en lui de révolutionnaire.

Mais George Desvallières est trop indépendant pour accepter ces trouvailles sans contrôle. Le mode de contrôle qu'il adopte alors est l'étude, chez lui, d'une série de natures mortes, exécutées dans le but de développer ses capacités d'observation quant aux tons, à leurs rapports, et à leur jeu dans la lumière et l'atmosphère. Mais comme chez lui, il ne peut y avoir de peinture pour la peinture, ces natures mortes deviennent comme de petits poèmes, car aux recherches dont nous venons de parler se mêlent sans qu'il y pense, l'amour des objets observés et les souvenirs qu'ils éveillent en lui. En effet, le jour sous lequel ils lui apparaissent se teinte de regrets, de l'espérance, des remords ou de la vaillance dont son cœur en les peignant déborde. Heureux sont ceux qui, à l'époque, comprennent le charme de ces petites œuvres et la science raffinée dont elles témoignent.

Si maintenant, en pleine possession de tous ses moyens, nous voyons George Desvallières entreprendre de grandes compositions sans plus avoir recours, ou très peu, au modèle, mais non sans garder (et ce, toute sa vie) l'habitude d'aller de la nature à son tableau, comme un musicien par instant, en appelle à son diapason, il est une cause plus profonde encore, dans la transformation de son métier et cette cause est sa conversion.

A cette ouverture d'esprit correspond, en effet des besoins plastiques qui ne sont pas sans rapports avec ceux auxquels a recours son maître Gustave Moreau et dont les conséquences se poursuivront. En voici les premières étapes :

Si nous reprenons la lettre de George Desvallières et comparons les œuvres qui la motivent, nous voyons, dans le métier du Narcisse, des sentiments qu'une certaine pudeur voile sous des dehors de haute convention.

Dans La pauvre fille, pour prendre cette toile, les exigences de la foi font que la vérité doit être dite sans fard et située non dans le temps, mais dans l'éternité.

Dans le premier cas, le peintre ira de l'abîme de son cœur, par son intelligence et sa culture, à l'œuvre achevée. Dans le second, il reproduit ce qu'il voit et, par la foi, va de ce qui est vu à ce qui est et qu'on oublie communément.

Le Narcisse, c'est l'évocation de la mélancolie de l'artiste. La pauvre fille, c'est la mélancolie d'une âme (de toutes les âmes) dans les griffes du Démon. Aussi, sur ce tableau, à peine indiqués, juste ce qu'il faut, deux acrobates, en pleine lumière, évoquent le tourbillon de la fête qui se poursuit. Car nous sommes au royaume de l'esprit du mal, au sein du mystère qui permet son infernale emprise... et, appuyant sur ce point, George Desvallières enveloppe l'ensemble de son envoi d'une grandeur et d'une majesté qui, si affreuses qu'elles soient, n'en sont pas moins l'irréductible apanage du prince des démons, de celui qui fut le plus beau des anges.

A partir de ce moment, dans l'œuvre de George Desvallières, du singulier on est conduit au pluriel et chacune de ses œuvres va entrouvrir quelques portes sur le concret de la spiritualité chrétienne.

Son Sacré-Cœur de Montmartre est un autre exemple de cette orientation plastique. Ce Sacré-Cœur n'est guère qu'un torse, mais ce torse sort de son cadre et cette figure bascule de l'arc blanc qui l'abritait vers la foule. Ce n'est plus une évocation, c'est une révélation (nous sommes en 1906). Et c'est aux Indépendants qu'elle est exposée.

"Un Sacré-Cœur, est-ce possible?" dit-on, et pourtant, quoi de plus simple, de plus naturel ? Écoutons son auteur :

"C'était un 14 Juillet, sur les boulevards extérieurs... tout à coup, je fus attiré par un rassemblement... un bon petit homme appuyé au réverbère faisait grincer son violon. Tout un groupe de femmes et de jeunes gens, accolés les uns aux autres pour mieux lire les paroles de la romance, chantaient en chœur. Leur attention était si touchante, les voix étaient si jeunes et si franches, que dans cette demi-obscurité, en contraste avec le bruit que je venais de quitter et dont l'écho venait encore jusqu'à moi, je pensais en vérité à quelque cantique... et cependant c'était : "pourquoi m'as-tu quitté / quand reviendras-tu toi que j'aimais", les accoutrements, aussi, de ses pauvres gens : fleurs piquées dans les cheveux ébouriffés, casquettes sur l'oreille des hommes ne pouvaient laisser d'illusion sur leur genre de vie et leur moralité mais l'impression qui se dégagait de ces chants si doux, dans la nuit noire était d'une telle mélancolie, qu'instinctivement je levais les yeux au ciel. Et voilà que j'aperçus, au bout de la rue, dépassant les toits, la basilique de Montmartre. Alors, par l'esprit, je vis notre Seigneur se pencher, se déchirer la poitrine... et le sang coulait sur toute cette foule, épuisée, meurtrie, mourante, à chercher l'amour là où l'on ne saurait le rencontrer, alors que là, tout près il s'offrait à elle tous les jours, depuis le drame du Calvaire dans le Sacré-Cœur de Jésus". Nous n'insisterons pas sur une figure religieuse, à l'époque, dans un Salon d'avant-garde peuplé de révolutionnaires, d'anarchisants, mais il y a là, même parmi ceux-ci de vrais peintres, aussi reconnaissent-ils dans cette évocation à la Grünewald un poignant cri du cœur et une œuvre devant laquelle on ne peut que se taire. Parmi eux, ce Sacré-Cœur prend une place d'emblée, mais pour les catholiques qui passent, pour ceux qui viennent voir ce Christ se déchirant la poitrine ce ne fut qu'un cri d'horreur, de fureur et l'anathème est jeté sur ce profanateur du plus sacré des mystères.

Etienne Bricon trouve, au Salon d'Automne de 1920, que George Desvallières y est "naturel". Lui qui n'aimait pas ordinairement les complications esthétiques de Desvallières, ni ce que comporte d'ésotérisme l'ardeur sombre de ses couleurs, ni même la grandeur de ses appels. Mais il avoue que devant le Sacré-Cœur il oublie tout ce qu'il n'aime point. La gravité douloureuse d'un Dieu saurait, selon lui, à peine être exprimée davantage. Il admire également la discrétion des moyens, dans une des figures saintes le plus difficile à réaliser, pour parvenir à cette émotion et découvrir ce cœur d'où déborde toute l'humanité souffrante, témoigne de la maîtrise du peintre et de la hauteur de sa pensée. On peut, devant ce tableau, se souvenir de Dürer, mais il n'en reste pas moins à nous par sa qualité moderne de la douleur. Etienne Bricon admire aussi dans Le Confessionnal, l'emportement de l'Enfant divin vers le repentir du pêcheur à genoux derrière un rideau, de qui les pieds qu'on voit seuls sont vivants d'humilité. L'art religieux va-t-il renaître? C'est la question qu'il se pose.



## La maturité

### L'art religieux en France au début du XXe siècle

Quand George Desvallières "converti" se pose la question : qu'est l'art religieux en France ? Il voit immédiatement qui le postule, qui il sert ou doit servir et qui en vit : Dieu, son peuple et les marchands. Il prend en premier lieu le peuple de fidèles.

La fonction de l'artiste consiste à employer toutes ses forces, toute son intelligence, toute son émotion et toute son imagination à faire vivre, c'est-à-dire se développer, dans le mouvement de la vie cette graine mystérieuse que Dieu a déposée. Et il y tend, mais les besoins commerciaux modernes, poussant au contraire à tout sacrifier au développement de l'argent, à la multiplication du gain, il se trouve que l'instinct artistique s'en trouve faussé.

La peinture et la sculpture du Moyen-Age ont illustré la littérature, et la poésie religieuse d'aujourd'hui peut-elle rendre ce service ? Il semble qu'elle soit mieux représentée que la peinture. Elle n'a guère subi d'éclipse. A de Maistre, Bonnard, vont suivre Vuillet, puis Bloy, Huysmans, et voici Péguy, Claudel, Francis James mais il n'en est sorti aucune poésie populaire susceptible d'entraîner, de guider les arts plastiques, aussi, sur ceux-ci, règne une confusion totale, il n'est plus seulement, ici, question du goût des "Dormants" mais de "Tout le monde" qu'on oppose aux énergumènes d'alors.

Chaque maître a trouvé une manière particulière de peindre. Mais ce qui est commun à tous, c'est une petite graine, très mystérieuse, que Dieu a caché en eux, et qu'ils ont développée comme ils ont pu, bien plus que comme ils ont voulu, et cette graine c'est le sens de l'art.

Quant à la grammaire, elle apprend à exécuter un morceau de nature vu de plus en plus sous l'angle de la photographie, et puis, à appliquer cet enseignement et cette technique à la réalisation d'œuvres d'imagination. Si nous ajoutons que ces œuvres d'imagination sont, dans leur ensemble, suscitées par des mythes antiques auxquels personne ne croit plus et vides de tout sens, on ne sera pas surpris que cette instruction donne de pauvres modèles copiés misérablement par ces peintres dits aussi de tradition.

Les vrais serviteurs de l'humanité qui veulent prier sont tous les sculpteurs de cathédrales, ils laissent un témoignage de ce que la tendresse, l'amour peut donner sur terre quand Dieu est là pour conserver l'immortalité.

Quand ils content la vie des Saints ils ne cherchent à idéaliser ni les Saints, ni leurs actes, tout au contraire ils les montrent tout près de leurs contemporains pour que la leçon soit plus touchante, l'exemple plus clair. Ils veulent donner toute leur vie, toute leur matérialité aux vices et aux vertus quand le clergé leur commande de les présenter à l'horreur ou à l'admiration des fidèles.

Chaque œuvre d'art est le reflet, un rayon, un fragment de la divine perfection et ces beautés ne sont jamais découvertes par "tout le monde" il faut les lui montrer pour qu'il les voit, il faut même les lui imposer. Aux époques de Foi, ces découvertes sont plus facilement admises par les indifférents car elles sont sanctifiées par la divinité qu'elles représentent.

Si l'œuvre d'art est le reflet de la divine perfection, nous ne réfutons pas la parole de Michel-Ange : "toute œuvre est dévote" mais pour lui donner son vrai sens, avec toutes les réserves qu'elle comporte, l'on pense au fameux : "aimez et faites ce que vous voudrez" de Saint-Augustin et l'on dirait aux peintres : soyez artistes et faites ce que vous voudrez.

La peinture ce sont des lignes et des tons auxquels on met une âme. Seuls les artistes peuvent faire ce miracle. C'est une sorte de présence réelle. Un tableau est consacré ou ne l'est pas. S'il est consacré, c'est une œuvre d'art, s'il ne l'est pas quelque soit l'application, c'est un barbouillage ou une photographie.

L'œuvre d'art réjouit nos yeux, notre esprit. Elle peut même nous émouvoir, toucher notre cœur et, comme on l'a dit des grandes fresques de Puvis de Chavannes, "nous suggérer des rêves qui s'achèvent en pensées, et sur les ailes de ces pensées, nous enlever aux soucis de la vie présente et aux préoccupations de la réalité".

Nous demandons encore plus à l'art religieux.

Il faut, d'abord, que l'œuvre soit belle, plaisante, attirante par ses contours et sa couleur. Il faut en outre qu'elle éveille dans l'âme du spectateur des sentiments religieux. Il faut que l'homme épris d'idéal y trouve cette sensibilité émue qui lui donne sa valeur religieuse. Il faut qu'elle possède une distinction de forme, de couleur, d'exécution, qui corresponde au caractère sacré du sujet représenté.

L'œuvre d'art doit instruire, par conséquent être comprise par tous, et, pour cela, se plier à certaines règles, obéir à certaines traditions qui constituent la science de l'iconographie religieuse.

Aussi, nous explique Marcel Aubert, la meilleure préparation à l'exécution d'une œuvre d'art chrétien paraît être l'étude des chefs-d'œuvre du Moyen-Age, de cette époque où à la ferveur religieuse la plus pure correspond le plus magnifique mouvement d'art que le monde ait connu depuis les grecs. L'artiste doit, poursuit-il, non pas les copier, ce qui serait pure œuvre de pasticheur, mais les analyser, pour en saisir le sens intime, et traduire ensuite en notre langue moderne les sentiments éternels qu'ils expriment.

Maurice Denis, lors de la Conférence faite à la Revue des jeunes, en février 1919, explique qu'il fut un temps où, d'après, les conciles, le but du peintre était de raconter aux illettrés le fait religieux, les vérités de la Foi. Encore le faisait-on au Moyen-Age avec des artifices destinés à suggérer ce qui, plastiquement, est inexprimable. A plus forte raison aujourd'hui que tout le monde sait lire, le peintre religieux n'est plus un peintre d'histoire. "Tout artiste doit être poète, nous dit-il. De la musique avant toute chose, disait Verlaine. Que le peintre Fra Angelico, Rembrandt ou Puvis de Chavannes, ce ne sont pas des qualités d'historien, ce n'est pas sa documentation qui importent, mais la ferveur de l'émotion qu'il communique. Son ambition doit être d'inciter à la prière, de rapprocher l'âme de Dieu, de l'envelopper comme fait l'orgue, d'une pénétrante atmosphère de recueillement et de piété". Il rajoute : "Un tel art oblige à un effort de sincérité et pour ainsi dire d'introspection qui exclut le convenu et par conséquent l'académisme. Représenter, symboliser nos émotions religieuses par des formes et des couleurs, c'est travailler sur notre fond le plus intime. L'œuvre d'art naît ainsi de l'expérience personnelle de l'artiste. Au lieu d'un système d'allégories ou de hiéroglyphes froid, banal, figé, au lieu d'un réalisme sentimental de qualité douteuse, l'artiste chrétien nous doit donner un art vivant, et parler le langage de son cœur".

Lors de l'exposition d'art chrétien moderne, organisée par la Société de Saint-Jean au Musée des Arts Décoratifs, du 14 décembre au 31 janvier 1921, George Desvallières expose un grand tableau, La Faute - Rédemption (fragment pour une chapelle). Celui-ci s'oppose, plein de fougue et de passion, à l'œuvre de Maurice Denis, La résurrection de Lazare, toute de science raisonnée et d'émotion profonde, mais contenue. Ces deux œuvres étaient exposées l'une en face de l'autre, comme pour marquer la liberté de conception et de technique dont jouit l'art sous la même discipline religieuse. George Desvallières a déjà exposé, lors d'une conférence, qu'il ne faut pas hésiter à étaler, comme l'a fait Huysmans, la turpitude de la faute, les bassesses et les tares de l'humanité, au risque d'étonner les croyants, pour éclairer ceux qui ne croient plus et leur faire goûter la beauté et la noblesse de la pénitence et du sacrifice. Et cela explique les audaces parfois violentes et heurtées de cette œuvre, pleine de symbolisme et d'idéal mystique, d'un sentiment magnifique mais un peu distant. C'est une immense peinture murale où sont représentées, d'un côté la faute et ses conséquences, de l'autre la rédemption par la mort sur le champ de bataille. Au milieu, le Père Éternel, dans sa grande robe blanche, terrible comme le dieu des légendes épiques, maudit, le poing fermé, le péché : Adam et Eve, tout à l'heure penchés l'un vers l'autre, dans un paradis peuplé de végétation malsaine et de serpents hideux, fuient à travers les ronces sous le glaive levé de l'ange. La scène se continue dans le panneau de gauche, à peine esquissé, par les conséquences de la faute : le meurtre d'Abel, le Déluge, et l'on voit, dans un ciel tragique, se détacher la croix du Calvaire. De l'autre côté, l'homme se rachète lui-même par le sacrifice de la vie dans la Grande Guerre : réveillés par les anges qui sonnent de la trompette, les morts se lèvent et montent à l'assaut du ciel, deux d'entre eux, une infirmière et un soldat, qui ont versé leur sang pour la France, sont déjà agenouillés auprès du Dieu terrible qui, de sa main gauche, bénit l'humanité régénérée. Cette œuvre d'un réalisme passionné et en même temps d'un symbolisme tout mystique, appelle le respect pour la pensée élevée qui l'inspire, mais déroute un peu. Certains détails, comme le Calvaire, sont d'admirables morceaux.

Cette initiation au péché dans les délices édéniques, puis le châtement, la fuite du Paradis fermé par le glaive de l'archange, le premier meurtre, et les nuées sinistres qui s'amoncellent pour le déluge. Là-bas, au-dessus des Saintes Femmes éplorées, se lèvent les trois croix du Calvaire. Cependant le Rédempteur continue son œuvre : et quand la guerre, non moins effroyable que le déluge, menace à nouveau d'ensevelir l'humanité coupable, le Christ sanglant et miséricordieux dresse au-dessus des combattants le drapeau de son Sacré-Cœur. Et les anges sonnent la Résurrection, et l'Homme, doublement racheté, puisqu'il s'est offert, lui aussi, à la mort, remonte avec la Femme vers la main accueillante de son Créateur.

Voilà donc la première grande œuvre religieuse, d'une vigueur et d'une originalité singulières, que la guerre ait inspirée. "Tout ce que nous avons vu jusqu'ici était, nous dit André Pératé, à deux ou trois exceptions près, d'une écœurante banalité. Qu'elle soit entièrement acceptable à un esprit formé dans la tradition latine, cela ne peut se concevoir tout à fait, rajoute-t-il. Une figure telle que nous apparaît, dans le rayonnement des orbes célestes, celle du Jéhovah aux bras étendus, fermant une main du côté du châtement, et ouvrant l'autre du côté du salut, ne nous rappelle rien qui soit proprement de notre art. Tout au contraire, elle nous rappelle de très près une des visions de cet anglais, William Blake, qui, avec des dons de peintre, illustra les prophéties bibliques et le livre de Job. Mais tout le vaste décor a jailli d'une source si douloureusement brûlante, il est pénétré d'un don de peintre où Delacroix, par-delà Gustave Moreau, a infusé si profondément sa fièvre sublime, que ceux-là même qui ont peine à comprendre ne peuvent se refuser à l'admiration et au respect".

Lorsqu'il parle d'art religieux avec le chanoine Petiot, il lui dit : "Il est évident que les Grecs ont atteint la perfection de l'art humain. Il leur manque le sens de la charité, que le Christ a apporté au monde. Leurs dieux et leurs déesses, leurs vierges et leurs athlètes d'une beauté impossible à surpasser, n'ont pas le souffle qui anime les statues de nos cathédrales. Les meilleurs artistes grecs expriment admirablement la force, la grandeur, la sérénité, la beauté. Ils parviennent à nous élever jusqu'au divin, et c'est quelque chose de considérable. Ils peuvent nous communiquer, par leurs temples, par leurs statues, un sentiment religieux; au delà, il y a tout le christianisme, toutes les richesses spirituelles qui alimentent l'art depuis vingt siècles, ce rayonnement de la charité qui nous attendrit qui unit notre cœur à Dieu... Oui, je le sais : on m'a reproché mes outrances. C'est que je veux frapper fort pour attirer l'attention de mes contemporains. L'impression vive qui se dégage d'un geste tragique, d'une scène violente, est comme un cri qui oblige le passant à s'arrêter, qui l'émeut peut-être et l'invite à réfléchir. A condition que le peintre ait du talent, naturellement... Je puis me tromper sur l'effet que j'attends de mes œuvres. Mais Léon Bloy n'a pas tenté autre chose par ses livres, et le succès lui donne raison. Il a fini non seulement parmi les incroyants, mais parmi les chrétiens tièdes... J'ai beaucoup aimé Léon Bloy. Il m'a envoyé jadis un de ses ouvrages avec une dédicace qui le présentait comme utile aux âmes qui ont besoin d'être suralimentés; Bloy est tout désigné pour eux. Il l'était en tout cas pour moi"...

## Rôle au sein des institutions artistiques

### Le Salon d'Automne

George Desvallières, sur les conseils de son ami Rouault, découvre le petit café de la place Blanche, où se réunissaient les peintres.

Le point de départ de ces réunions est le mécontentement. Le mécontentement légitime, sans doute, de quelques artistes qui se plaignent des jurys, des placeurs des Salons officiels et de la façon dont sont données les récompenses.

George Desvallières n'a aucunement à se plaindre des Salons en question où il a toujours été fort bien accueilli. Mais il est intéressé par ce qui se passe là, et constate que tout tend à façonner un règlement draconien où la chasse est faite à tout ce qui peut ressembler à un passe-droit, à un privilège. George Desvallières remarque que ses camarades, en élaborant ces règlements ne sont animés que d'une grande justice, mais cette dernière les absorbe tant, qu'ils en viennent à mettre l'art au second plan de leurs préoccupations.

Ivanohé Rambosson qui préside les séances, le sent, et voyant que les peintres piétinent, propose, pour en sortir, de leur présenter Frantz Jourdain.

Proposition acceptée : Frantz Jourdain arrive et tout change. Les règlements sont laissés en plan et l'on parle enfin de l'art et non plus des artistes.

"Et d'abord, dit Jourdain, j'amène avec moi Vuillard, Bonnard, Renoir et tout le mouvement impressionniste". C'est comme un éclair. Ils voient tous ce que pourrait être ce Salon auquel ils rêvent. Tant il ne s'agit plus de servir leurs propres intérêts mais de donner au public tout l'ensemble d'une production d'art qui compte de vrais maîtres que l'on a l'occasion de voir aux Indépendants, très peu fréquentés alors, ou encore dans les galeries privées.

Les intérêts particuliers balayés, le rôle social et moral d'un Salon mis en évidence, tels sont les fondements, avec l'art d'abord, de ce que va être, grâce à Frantz Jourdain, en 1903, le Salon d'Automne, ses principes de vie et la raison de son succès.

C'est par son rôle social et moral, en effet, que le Salon d'Automne tend la main aux débutants à qui on laisse, de préférence, les meilleures places. Des rétrospectives présentent au public, à la "foule", des maîtres inconnus d'elle et morts abandonnés.

C'est toujours pour son rôle moral et social, qu'à côté de la peinture et de la sculpture, le Salon d'Automne expose l'architecture, les arts décoratifs; qu'il présente les œuvres nouvelles des musiciens et les dernières trouvailles de la littérature car "ces éléments distincts de langage et d'extériorité, dit Jourdain, sont parfaitement unis par la célébrité, l'art étant un".

"Le rôle du Salon d'Automne, dit George Desvallières à Jourdain, c'est d'être excessif parce que le rôle des autres Salons est d'être le contraire".

La Société du Salon d'Automne répond comme le Salon de la Nationale, à la nécessité d'une représentation commerciale. Mais elle a aussi le souci de marquer sa volonté d'ouverture et de modernité, en faisant une place à de jeunes artistes et en associant les élites culturelles du moment aux décisions du jury.

Un dispositif compliqué tend à assurer la sélection des œuvres et en même temps à permettre la saisie des innovations, à éviter le blocage sur des positions corporatives, en ouvrant le jury à des personnalités attentives à l'actualité culturelle et qui ne sont pas des artistes. Seuls sont admis "les ouvrages n'ayant pas figuré dans les Salons de Paris", et les envois sont répartis en six sections (peinture, sculpture, architecture, gravure, arts décoratifs, dessin d'illustration).

Le Salon d'Automne apparaît particulièrement attentif à représenter l'actualité : ainsi en 1912, les membres d'honneur sont Jacques Doucet, Anatole France, Claude Debussy, Paul Gallimard, Louis Barthou, André Gide, Daniel de Monfreid, la comtesse de Noailles, Marcel Sembat, Emile Verhaeren, et parmi les sociétaires on trouve, à côté de Renoir, de Bonnard et de Bourdelle, des jeunes artistes comme Gleizes, la Fresnaye, Metzinger, Jacques Villon, Vlaminck et Picabia.

George Desvallières s'est jusqu'alors tenu assez confiné dans le milieu des artistes français, puis dans celui de la Société nationale où il a été entraîné par ses amis Ménard et Lucien Simon. Beaucoup oublient maintenant avec quelle mine d'innocence cet enfant terrible s'associe à la création du Salon d'Automne. Et quel rôle turbulent il joua dans les querelles de l'art moderne. L'idée même de sa création appartient à des artistes, dont la plupart sont révolutionnaires, refusés des Champs-Élysées ou du Champ de Mars, envers qui les sévérités du jury ne sont pas entièrement injustifiées. Mais ils offrent une trop belle occasion de se

produire à d'autres qui, rejetés comme eux des expositions officielles, se trouvent noyés dans la cohue des Indépendants. Ce sont d'une part, derrière Carrière et Frantz Jourdain, les derniers impressionnistes, Bonnard, Vuillard, Roussel, Marquet. D'autre part les cohortes bruyantes que Maurice Denis embrigade plus ou moins sous la bannière du synthétisme et que conduisent les disciples directs de Gustave Moreau. Les Guérin, les Matisse, les Piot, les Rouault, les Manguin. Comme toute société en formation, c'est cet élément vibrant et agissant qui l'emporte. Desvallières se trouve porté par ses nouveaux amis à une vice-présidence qu'il n'a ni désirée, ni recherchée. Il la doit à une sympathie qu'inspiré peut-être moins son œuvre propre que son caractère bienveillant et chevaleresque. Et surtout, comme l'a déjà très justement souligné Pierre Hepp dans l'article clairvoyant et substantiel qu'il a consacré à Desvallières : "il représentait dans ce Salon la finesse de son bon aloi, le choix sensitif et rare, le tact de vieille origine".

En 1935, il est élu président du Salon d'Automne, quelques mois après la mort de Frantz Jourdain.

Le Salon tire Desvallières de sa retraite volontaire et trouve en lui un ami plein d'accueil, qui n'a pas usé, au frottement de la vie, ses facultés de sympathie envers la nouveauté surgissante. Desvallières, d'ailleurs, examine de près les méthodes conductrices de la jeune génération et en applique pour son compte une bonne part. Un profond changement en résulte dans sa technique, sinon dans son esthétique. A dater de là, on voit son métier devenir de jour en jour plus simple, plus franc, plus solide et plus réfléchi, s'appuyer sur des idées plus nettes, plus positives, découvrir en soi une relation d'être, des motifs de méditation légitime et de perfectionnement séparé.

## Rôle au sein des institutions artistiques

### La Grande Revue

En 1907, Rouché achète à Labori la Revue du Palais devenue la Grande Revue, puis y joint les Pages Libres en 1909. Cette publication a pour vocation de promouvoir des auteurs jeunes ou inconnus. Elle imprime les premières œuvres de Giraudoux, de Duhamel, Péguy, elle fait connaître L'Annunzio aux français.

En ce qui concerne les arts plastiques, la Grande Revue devient l'organe du Salon d'Automne. Desvallières, vice-président du Salon, tient la page de critique artistique. Il y exprime sa conception de l'art, libre de toute hiérarchie.

Quand George Desvallières nous dit qu'il prend la plume pour défendre quelques camarades et les tendances qu'ils représentent, il minimise la portée des articles que publie La Grande Revue. C'est en fait sa propre conception de l'art qu'il expose et défend, et là, il n'y a plus de "camarade". Il s'en excuse : "j'ai eu quelque peine, quelque tristesse à formuler des critiques au sujet d'artistes que j'ai pu rencontrer, et qui n'ont jamais été que bienveillants à mon égard, mais est-ce une raison pour mentir à ma conscience ? Si je vois la démonstration possible d'une vérité, en analysant l'œuvre d'un de ceux-là, dois-je ne pas employer exclusivement dans cette démonstration les termes que notre politesse étriquée semble nous imposer pour mieux cacher ce que nous pensons, dois-je me taire ? Je ne l'ai pas cru" et il rajoute "je souhaite d'ailleurs que quelque jour un camarade ait aussi à parler de mes travaux, et je souhaite qu'il le fasse avec la franchise un peu brutale que j'ai employée ici; car j'affirme que si acerbes que puissent être ces critiques, elles ne pourront jamais dépasser l'opinion que moi-même je puis avoir de ce que je fais".

Bientôt il devient le plus ardent avocat de la jeune génération. Il n'est pas jusqu'aux Fauves, jusqu'aux Cubistes qui n'aient trouvé en lui un protagoniste désintéressé. Il est le Bon Samaritain des jeunes écoles. Non content de les défendre au Salon d'Automne, il les défend par la plume dans La Grande Revue, où sa collaboration remarquable prépare certainement les voies à une tentative presque directement issue du Salon d'Automne : celle que soutient Jacques Rouché pour la rénovation du décor scénique au théâtre des Arts.

Certes, il est facile de voir dans cette attitude un des exemples de son inépuisable charité. Mais il faut discerner aussi l'exercice de sa curiosité passionnée. Lorsqu'il entre dans ces milieux nouveaux, il est précisément las d'académie et de grammaire. Ne s'intéresse-t-il pas à l'art tendrement impressionné d'un Vuillard ou d'un Bonnard, et tout autant aux excès d'un Matisse ou d'un Priez "ces camarades ardents et effarants" qui ne redoutent rien pour atteindre le "geste expressif"?

Il apprend, en peu de temps, beaucoup. Il trouve, dans les œuvres de ces condisciples qu'il découvre seulement sur le tard, qu'il n'a jamais rencontrés chez Gustave Moreau, la solution de problèmes qu'il a en vain poursuivis dans une voie parallèle mais sans issue. Il connaît les maîtres qui ont contribué à leur désigner les yeux : Cézanne, Gauguin, Sérusier, Maurice Denis. Sans bouleverser rien dans ses méthodes de travail, ni dans sa technique, il laisse s'y introduire seulement plus de liberté, et d'audace. Dès lors, à l'inquiétude succède le calme et la certitude. Il sait désormais comment accorder les leçons qu'il a reçues d'Elie Delaunay et de Gustave Moreau, et qui non seulement se contredisaient entre elles, mais contredisaient aussi bien davantage les impulsions de son cœur.

Le but de son art se pose clairement devant lui : "Exprimer les besoins très mystérieux que les paroles ne peuvent dire et qui touchent à nos inspirations les plus élevées". Il ne voit plus d'embûche sur la route qui l'y conduit. A propos d'une image de communion peinte par Maurice Denis, il l'a trace lumineusement : "Où retrouver dans la vie le point communiant de l'image ? Quel modèle représente le Christ rouge ? et pourquoi ces êtres sont-ils introuvables autour de nous et pourquoi cependant sont-ils si vivants ? C'est que l'arabesque des lignes est bien trouvée sur la toile que copiée dans la nature. Ils vivent surtout, ces deux êtres, par les lignes ornementales, dont ils ont été le prétexte et par l'accord de tons qu'ils ont fait surgir de la sensibilité de l'artiste. En sorte que cette petite toile, c'est l'amour même rendu par cet autre amour qui est la réelle harmonie née de mille éléments divers, unis par la volonté passionnée d'un artiste - le balancement de la ligne des jambes de l'enfant, par rapport à la masse rouge du Dieu, est en vérité plastique à cause de sa justesse ornementale. Et une main,

l'œil, le visage dessinés le mieux du monde, malgré leur vérité de reproduction, seraient morts et sans expression s'ils ne portaient sur la toile cette vie ornementale sans laquelle l'âme de l'œuvre d'art ne saurait exister".

Rouché n'apprécie pas seulement chez Desvallières le courageux vice-président du Salon d'Automne et le critique d'art de La Grande Revue, mais aussi le peintre. Rouché lui passe de nombreuses commandes, il est son seul véritable mécène. En 1904, il fait le portrait de Monsieur Rouché, père. En 1906, les images de première communion de ses filles. En 1907 et 1908, il crée une frise de plusieurs mètres de long, qui court sur les quatre murs du salon de son hôtel particulier. Plus tard ce sont les toiles représentant la Grèce, Eros, la Vigne, Hercule au jardin des Hespérides. George Desvallières orne les murs du grand salon de musique d'une frise longue d'une trentaine de mètres qui est inspirée des Bucoliques du poète Virgile. Elle représente le Satyre Silène, précepteur de Bacchus, enseignant à deux bergers la formation de l'Univers. Cette composition est la première grande œuvre décorative de Desvallières.

La guerre de 1914 doit mettre un terme à ces commandes.

En 1922, Rouché décide de faire peindre la chapelle attenante à son château de Saint-Privat dans le Gard. Il demande à Desvallières de réaliser une œuvre dont le thème est le sacrifice de la guerre. Rouché est un humaniste plus qu'un spirituel, et, sauf pour la chapelle de son château, il ne passera plus jamais de commandes à Desvallières qui s'est spécialisé dans l'art religieux.

## Rôle au sein des institutions artistiques

### La genèse des Ateliers d'art Sacré

Pour que Desvallières sorte de l'impasse où il s'est engagé, il faut que sa vie intérieure soit modifiée de fond en comble. Il faut qu'un idéal, non plus factice et littéraire comme celui qu'il emprunte à Gustave Moreau, mais jailli de lui-même, l'oblige à renoncer à ces nombreux travaux pénibles, lui impose une expression spontanée, vivante, plus conforme à sa nature.

La foi produit ce miracle. Dès cette époque il faut considéré Desvallières comme avant tout un artiste chrétien. Désormais il a charge d'âmes. Sa peinture est un apostolat. C'est en exaltant par elle la Vie, qu'il touchera les âmes et remplira la mission charitable qu'il s'est imposée. Lui-même a exposé parfaitement ce "programme" dans une circulaire où il propose la création d'une "école d'art placée sous la protection de Notre-Dame de Paris".

"L'expression religieuse, y dit-il, est le but. Or le dogme chrétien ayant pour mission la surélévation de toutes nos facultés, afin d'arriver à la connaissance de Dieu, il s'en suit que ce dogme est l'exaltation même de la vie. C'est donc la vie qui sera la base même de notre éducation - la vie examinée, scrutée, surprise dans toute son intensité de misère et de grandeur, dans toute son intimité. Cette exploration quotidienne sera entreprise l'évangile à la main... les milieux les plus bas devront être visités les jours où l'esprit religieux sera le plus clair en nous, alors que la charité nous embrassera davantage... Idéaliser au sens chrétien ne veut pas dire atténuer certains défauts, les cacher. Les défauts, les vices même il faut au contraire les regarder bien en face et les disséquer jusqu'à ce qu'on y trouve le pain d'or sacré. C'est là tout l'effort de l'artiste".

A peine nécessaire d'insister sur le fossé qui sépare cette conception, de celle qui nous est habituelle lorsqu'on nous parle d'art chrétien.

Desvallières a encore écrit : "Dans l'art chrétien, ce n'est pas l'idéalisme que nous devons chercher, ce n'est pas la beauté d'abord qui doit nous hanter... Ce que nous devons donner, c'est ce que nous sommes, la vie". Il ne s'en tient pas à la théorie. Il illustre avec des études rapportées du Moulin-Rouge et des Souvenirs de Londres, où par des lignes d'une souple élégance, des chatoiements exquis de couleurs, il évoque les scènes des lieux de plaisirs mondains. Qu'il y a loin de cet art sensible, frémissant, jamais superficiel, d'ailleurs, à celui, si tendu, des tableaux précédents. Il a passé sur cette lyre comme un souffle attiédi, ce sont les cordes tendues qui résonnent. En Desvallières le romantisme s'éveille de plus en plus. Il s'exalte à la fréquentation du Moyen-Age chrétien dont les théories que nous citons plus haut sont directement inspirées. Il se complait à l'un des thèmes préférés de 1830 : la réhabilitation de la prostituée. Il illustre Rolla. Comme Constantin Guys, la beauté lui apparaît encore plus chargée d'attrait "avec tout ce qu'elle porte d'adorable et de respectable et aussi d'effarant, lorsqu'elle se développe sur une âme souillée par la vie". Dans son affiche pour l'Exposition de l'Art Chrétien, il se plaît à opposer au Christ, des trottins d'un chic très 1912. Toutefois cette recherche des oppositions absolues, il semble qu'il l'ait abandonnée beaucoup depuis. *Æternum transvertere*, depuis aussi le tableau qu'il esquissait en 1902 et où il montrait dans une salle de café concert de Londres d'élégantes demi-mondaines passant triomphantes, dans la lumière, à deux pas d'un Christ humilié dans l'ombre.

Cette dernière toile est toute empreinte encore de l'influence de Gustave Moreau. Le dégagement de Desvallières n'est complet que lorsqu'il prend contact avec des confrères plus jeunes, dont les œuvres l'amènent non pas à modifier, mais à libérer sa propre technique.

Dès 1918, il fonde L'Arche, société corporative d'artistes chrétiens. Puis, l'année suivante, revenant à son projet d'École d'art, élaboré en 1912, il ouvre avec Maurice Denis, rue Fürstenberg, dans la maison voisine de celle où avait travaillé Delacroix, les Ateliers d'Art Sacré, où l'on tentera de faire renaître, en pratiquant l'ornementation des églises, l'esprit d'équipe des artisans du Moyen-Age.

Les Ateliers sont donc fondés le samedi 15 novembre 1919, sur le modèle de la Schola Cantorum de Bordes et de Vincent d'Indy, leur but est d'être un centre de la vie catholique : leur programme cite à ce propos Michel-Ange : "J'estime qu'il est nécessaire à l'artiste de mener une vie très chrétienne ou même sainte s'il le pouvait afin que le Saint Esprit l'inspire".

Ils se définissent comme une "corporation qui forme les apprentis pour augmenter ses moyens de production". C'est le renouveau des ateliers du Moyen-Age : "L'élève redevient ce qu'il était



avant la Renaissance dans les boutiques de Toscane et d'Ombrie, en apprenti, puis en élève de maître". Il est en quelque sorte question de former un artisanat d'art.

Les cours obligatoires des ateliers sont : le dogme, la philosophie et la théologie de Saint Thomas, la liturgie, les messes corporatives et les conférences et prédications. L'esprit de la pré-renaissance de cette corporation entraîne donc la prédominance des relations collectives. Ainsi sur une échelle de valeur des métiers clairement définie. Le néophyte est ainsi tout d'abord "apprenti", puis après avoir fait ses preuves, il devient "compagnon et collaborateur rétribué".

L'enseignement des ateliers repose sur les principes clairement et fermement établis. Le but de l'art religieux, c'est de toucher les cœurs, de convertir les âmes. Il s'agit d'"employer la beauté à éclairer les uns, à consoler les autres".

"Ne doit-on pas surtout penser à convaincre les mécréants ? Et faut-il nous en vouloir si nous pensons d'abord à ceux qui sont perdus, nous qui avons été plus ou moins retrouvés ?".

Les moyens ? Soyez d'abord, dit-il à ses élèves, des convaincus. "Pour faire du bon travail chrétien, il faut être un chrétien passionné. C'est en servant Dieu que l'art a été le plus haut, que les artistes ont trouvé les formules plastiques les plus émouvantes et les plus inattendues".

La peinture sacrée de l'entre deux guerres est dominée et marquée par deux grandes figures incontournables : Le doux Maurice Denis et l'impétueux George Desvallières. Ces deux hommes ont pourtant décidé de fonder les Ateliers d'art sacré, car au sortir d'une guerre effroyablement meurtrière, il faut encore et toujours croire en l'homme et à son sens du sacré. Le conflit est vécu de manière différente par les deux hommes. Maurice Denis envie à Desvallières son panache : "Desvallières devenu pacifiste, écrit-il dans son journal en 1918, explique la guerre contre l'accomplissement d'une mission, d'un devoir, comme une abnégation. C'est vrai. Mais l'aurait-il aussi bien faite s'il n'avait cultivé son tempérament batailleur, son goût du risque et de l'aventure... et moi je déplorerai toujours d'avoir été élevé dans du coton". Les deux hommes se retrouveront dans le deuil. George Desvallières y perd un fils et Maurice Denis, Marthe, son épouse, son égérie, son réconfort.

Cette direction bicéphale des Ateliers d'art sacré où ils entraînent dès l'origine, Boulet, Couturier, Dubois, Hébert-Stevens, de Laboulaye, Lecoutey, de Maistre, Metschersky, Peugnier, Plessart, Vines est pour eux désormais leur raison de vivre. Les deux enseignements se retrouvent en parfaite symbiose chez certains de leurs élèves (Henri de Maistre et Valentine Reyre) tel qu'a pu être en son temps le résultat sur l'œuvre de Chassériau d'un équilibre parfait entre le dessin d'Ingres et la couleur de Delacroix.

C'est dans un esprit de publicité qu'il organise, au Salon d'Automne, à partir de 1922, une section d'art religieux et il se réjouit de voir cet exemple imité parfois par d'autres sociétés.

Qui aime Dieu doit aimer son prochain. Desvallières accomplit cette seconde partie du précepte en se montrant charitable et compréhensif, non seulement envers ses élèves, mais aussi envers tous les jeunes. Il s'en institue le défenseur, dans ses articles de La Grande Revue aussi bien que dans les expositions ou les jurys.

Le manifeste des Ateliers d'art sacré reprend à son compte, nous l'avons dit, le mot de Michel-Ange selon lequel il est nécessaire à l'artiste de mener une vie très chrétienne... afin que le Saint Esprit l'inspire. Pour le clergé, les œuvres d'artistes non-pratiquants, a fortiori non croyants, ne peuvent être acceptées en raison d'une carence de leur "esprit religieux". Le sacré des années trente sera donc restrictif.

"Le talent mis à part", affirmera le père Touzé, "nous exigeons tout d'abord qu'un bâtisseur d'église ait la foi en Dieu et en sa présence sous le toit qu'il doit lui édifier. Nul ne peut donner ce qu'il n'a pas". On est bien loin de la conception du Sacré formulée par Le Corbusier selon lequel "même sans foi, les grands artistes ont un sens métaphysique du mystère".

Ce débat se révèle, dans les faits et dans la pratique, plein d'ambiguïté. Des modernistes comme le père Régamey, rappelant l'université de l'Église et instaurant tout dans le Christ, admettent que celle-ci retrouve aussi sa figure dans l'Arche où quelques préservés échappent au déluge, tandis que des plus traditionnels comme Jacques Maritain demandent aux artistes chrétiens de "chercher à faire œuvre belle" sans forcément chercher justement "à faire chrétien". Tous, dans les années trente, se retrouvent dans cette dernière définition thomiste de l'art et de sa pratique.

A la lumière de Saint Thomas, on observera alors chez certains artistes catholiques, avec quelques amusements, des glissements de sujets du sacré vers le profane. Certains d'entre eux n'hésiteront pas, en effet, à produire des œuvres religieuses dans des bâtiments à vocation laïques.

## Conclusion

Son œuvre fut tout d'abord l'expression d'une sensibilité très fine, d'une mélancolie un peu grise, certifiée par des coups de pinceau enveloppants, égaux, dont le portrait de sa mère dénote un goût pour la peinture teinté d'une tendresse en demi-deuil, en même temps qu'une scolarité semi-opportuniste.

Ce furent ensuite les reflets de la "morbidesse" plastique de Gustave Moreau, de ses antiques amincis, de Mantegna décalcifiés.

Et enfin la guerre, les convulsions dans les ténèbres, sous l'éparpillement déchirant du métal, la guerre obsédante dévore George Desvallières.

La paix n'est plus en lui.

Son symbolisme romantique s'échevèle, ses coups de pinceau se font âpres, ils grêlent et griffent les plus douces figures, les mettent en lambeaux. Les saints, ensanglantés avec les hommes, surgissent des fils de fer barbelés, comme si la couronne d'épines s'étirait jusqu'à nous.

Desvallières offre à Dieu un holocauste d'écorchés.

Telle pourrait, avec peu de retouches, se définir l'esthétique de Desvallières. On ne sera, dès lors, point surpris que la majeure partie de ses efforts, il l'ait consacrée à des œuvres spécialement décoratives : ainsi aux panneaux qu'il a peint pour l'Hôtel Rouché. Si l'on en considère les sujets, ils semblent exécutés par un panthéiste, célébrant avec une volupté païenne les joyeux aspects des corps humains, des fruits et des aspects de la nature. Desvallières estime que tout cela est de la Vie, et qu'en exaltant la Vie, il ne cesse d'exalter l'œuvre de Dieu. Si l'on s'arrête à leur composition, on y retrouvera appliqués tous les principes énoncés plus haut, lignes et valeurs sont soumises à une volonté plastique souveraine. Toutefois, aucune ne heurte la nature. C'est au modèle que l'artiste a demandé de réaliser la plastique de ces courbes surprenantes, mais expressives. A peine s'il schématise : du style, toujours, de la stylisation, point. Ce n'est pas lui qui, dans la poursuite du décor, appauvrira le vivant aspect des choses.

Ses peintures religieuses ne diffèrent des précédentes que par le sujet. La composition en est tout aussi autoritaire. Mais on peut involontairement, devant elles, y voir le christianisme tout de même singulier de Huysmans et de Léon Bloy. Tantôt il évoque la charité sous ses aspects les plus modernes, tantôt il s'acharne aux dramatiques aspects de la Flagellation, de la Crucifixion, de la Mort du bon larron. Un rien de distinction en moins le ferait tomber dans la sensiblerie des images de piété ou la facile horreur des ensanglantements. Ce rien ne fait jamais défaut...

"Delaunay, disait-il, m'a donné le souci du dessin, de la composition, mais Gustave Moreau, c'est le flambeau qu'il m'a transmis".

Si l'on a été dérouté par l'aspect tumultueux, le coloris farouche, l'inachèvement de certaines parties, l'ascétisme des figures anguleuses et hâves, la laideur même, si l'on entend par là l'oubli de la beauté des formes en valeur d'une recherche forcenée de l'expression, il y a dans ces compositions une sorte d'union d'un néo-médiévisme et des procédés "ultra-modernes" qui peut sembler discordante. Mais plus on examine l'œuvre de Desvallières, plus on y découvre de quoi l'aimer. Elle s'impose à l'esprit et elle subjugue le cœur par l'intensité de la foi qu'elle révèle, par l'exaltation de l'humanisme catholique, par la vibration d'une nature éloquente, brûlante de sincérité, éperdue de douleur et pourtant magnifiée par la prière et la haute compréhension du sacrifice. Cette nature domine de très haut notre époque de virtuoses stérilisés par "la peinture pour la peinture", habiles, sceptiques, confondant l'originalité vraie avec l'excentricité et le "non-vu".

Il y a chez Desvallières cette générosité physique qui a fait tout ensemble les défauts et la grandeur de ce Delacroix qu'il est seul aujourd'hui à rappeler. Il y a une flamme. Il s'exprime fiévreusement, avec des qualités de coloris et de composition qui sont d'un maître, et qui imposent, malgré la nervosité, l'inégalité, la confusion et l'impression d'esquisses, le sentiment d'une troublante et hautaine poésie, d'un regard profond sur la misère et l'espérance humaines. Desvallières, entre diverses formes de courage, a celui de maintenir la tradition de l'art catholique en le liant aux recherches actuelles qu'il connaît et encourage tenacement. Il forme des apprentis et des élèves. Tout cela suffit à expliquer le respect voué par les jeunes les plus turbulents à ce fier et original créateur, dont l'âge ne ralentit pas la production,

n'éteint pas la fougue, et dont l'œuvre sombre et passionnée s'illumine d'un idéalisme confirmé par le désintéressement, le dédain des modes, l'intégrité artistique et morale, l'enthousiasme chevaleresque qui honorent l'homme.

## Repères biographiques

1861 : 14 mars : naissance de George-Olivier Desvallières à Paris, 14, rue Saint-Marc, dans le 2e arrondissement.

1878 : Il fait ses études artistiques sous la direction d'Elie Delaunay, peintre académique, professeur aux Beaux-Arts, à qui il doit son goût du dessin vigoureux et de la composition. Celui-ci le présente à son ami le peintre symboliste Gustave Moreau. C'est un romantique lyrique comme lui. Il devient son disciple spirituel. Il en reçoit les conseils sans jamais être son élève.

1882 : Excursion en Italie : Venise.

1883 : Première exposition au Salon des Artistes Français où sa toile Portrait de jeune fille est remarquée.

1884 : Voyage en Italie : Rome, Florence.

1889 : Mariage de George et de Mademoiselle Margueritte Lefebvre.

1891 : 22 février : naissance de sa fille Sabine (suivront Richard, Daniel et trois autres filles).

1895 : Voyage en Italie : séjour à Naples.

1898 : Mort de Gustave Moreau. C'est une période d'isolement et de recherche pour George Desvallières. Il peint soit des portraits mondains qui lui valent quelques succès, soit des compositions compliquées teintées d'ésothérisme à la manière de Gustave Moreau. Les sujets de ses grandes compositions sont issus de la mythologie et de l'Antiquité.

1900 : Il expose les Joueurs de balles, un grand pastel à l'Exposition Universelle.

1901 : Premier Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Il peint *Æternum transvertere*, une grande composition dans le style antique.

1902 : Premier Salon d'Automne. Orphée est son dernier tableau où l'on sent l'influence de Moreau.

1903 : Il décide de partir pour Londres pour y trouver une nouvelle source d'inspiration. Il fréquente surtout le demi-monde londonien. Il découvre et lit *Les Fleurs du mal* de Baudelaire qui font grande impression sur lui. Il ne reste que trois mois à Londres mais les toiles qu'il rapporte de ce séjour sont d'une toute autre facture. On sent qu'après cette longue période de tâtonnements, il devient enfin vraiment lui-même. A son retour de Londres, il sort de son isolement et fréquente de jeunes artistes, comme Rouault, Matisse, Marquet et, avec eux, crée le Premier Salon d'Automne en 1903, et y expose sa toile *Retour de Londres* ou *L'attente* qui a un vif succès.

1904 : Il illustre *Rolla* d'Alfred de Musset, c'est en fait le premier chapitre des *Confessions* d'un enfant du siècle.

1906 : Jacques Rouché, critique musical, lui commande une grande composition pour le salon de musique de son hôtel particulier de la plaine Monceau. Il consacre un an à ce travail, de 1907 à 1908.

1907 : Avec Maurice Denis, Desvallières tient la chronique artistique de *La Grande Revue* que vient de reprendre Jacques Rouché.

1910 : Au printemps : voyage en Italie : Assise : rencontre avec Flandrin. - 10 juin : admission à la Société de Saint-Jean sur présentation de Maurice Denis et de Paul-Hippolyte Flandrin. Il réalise à la demande de Jacques Rouché une série de tableaux sur des thèmes

mythologiques qui viennent compléter la frise du salon de musique. Ce seront ses dernières toiles d'inspiration mythologique.

1911 : Voyage en Algérie. - Jacques Rouché prend la direction du théâtre des Arts et avec un grand nombre d'artistes, dont Desvallières, rénove la mise en scène, les décors et les costumes.

1912 : Manifeste pour une École d'Art Sacré.

1913 : Voyage en Espagne. - Admission au Tiers-ordre de Saint-Dominique, à la Fraternité du Faubourg Saint-Honoré. Desvallières expose au Salon d'Automne la maquette des décors et costumes d'Orphée de Gluck, représenté au théâtre des Arts, et celle pour le ballet d'Istar de Vincent d'Indy, dansé au théâtre du Châtelet par la troupe russe de la Trouhanova. - Il illustre La princesse lointaine d'Edmond Rostand.

1914 : Il s'engage volontairement dans l'armée, et est capitaine de réserve.

1915 : Mort au champ d'honneur de son fils Daniel Desvallières. - Lui-même, durant un combat plus dur que les autres, fait vœu de se consacrer entièrement à l'art sacré s'il en revient et il tient parole.

1918 : Chef de bataillon, commandant le 6ème bataillon de chasseurs alpins, Chevalier de la Légion d'honneur, Croix de Guerre, trois citations.

1919 : A partir de cette époque, il fait un retour fervent à la foi catholique et ses sujets sont exclusivement religieux. Sa peinture devient un apostolat. Il crée avec son ami Maurice Denis Les Ateliers d'Art Sacré. Il enseigne à de nombreux élèves et donnent une impulsion et un renouveau à l'art religieux en France.

1925 : Exposition d'ensemble au pavillon de Marsan. - Jacques Rouché lui demande de décorer la chapelle de son château de Saint-Privât près d'Avignon. Il y peint de grandes fresques à la gloire des soldats morts au champ de bataille.

1926 : 20 septembre : prise de voile de Sabine Desvallières au Monastère des Clarisses de Mazamet (Albi). - Décoration de l'église de Pawtucket aux États Unis.

1927 : Préparation des cartons pour les vitraux de l'Ossuaire de Douaumont. - Décoration de l'église du Saint-Esprit à Paris.

1930 : 31 mai : élection à l'Académie des Beaux-Arts (désistement de Maurice Denis).

1935 : 16 février : mort de sœur Marie de la Grâce (Sabine Desvallières).

1937 : Toute une salle lui est consacrée à l'exposition des Maîtres de l'Art Indépendant au Petit Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

1950 : Il meurt à 89 ans et est enterré à Seine-Port où il s'était retiré dans sa maison familiale.