



A. LOCATELLI-MILESI  
L'OEUVRE DE  
GIOVANNI  
SEGANTINI

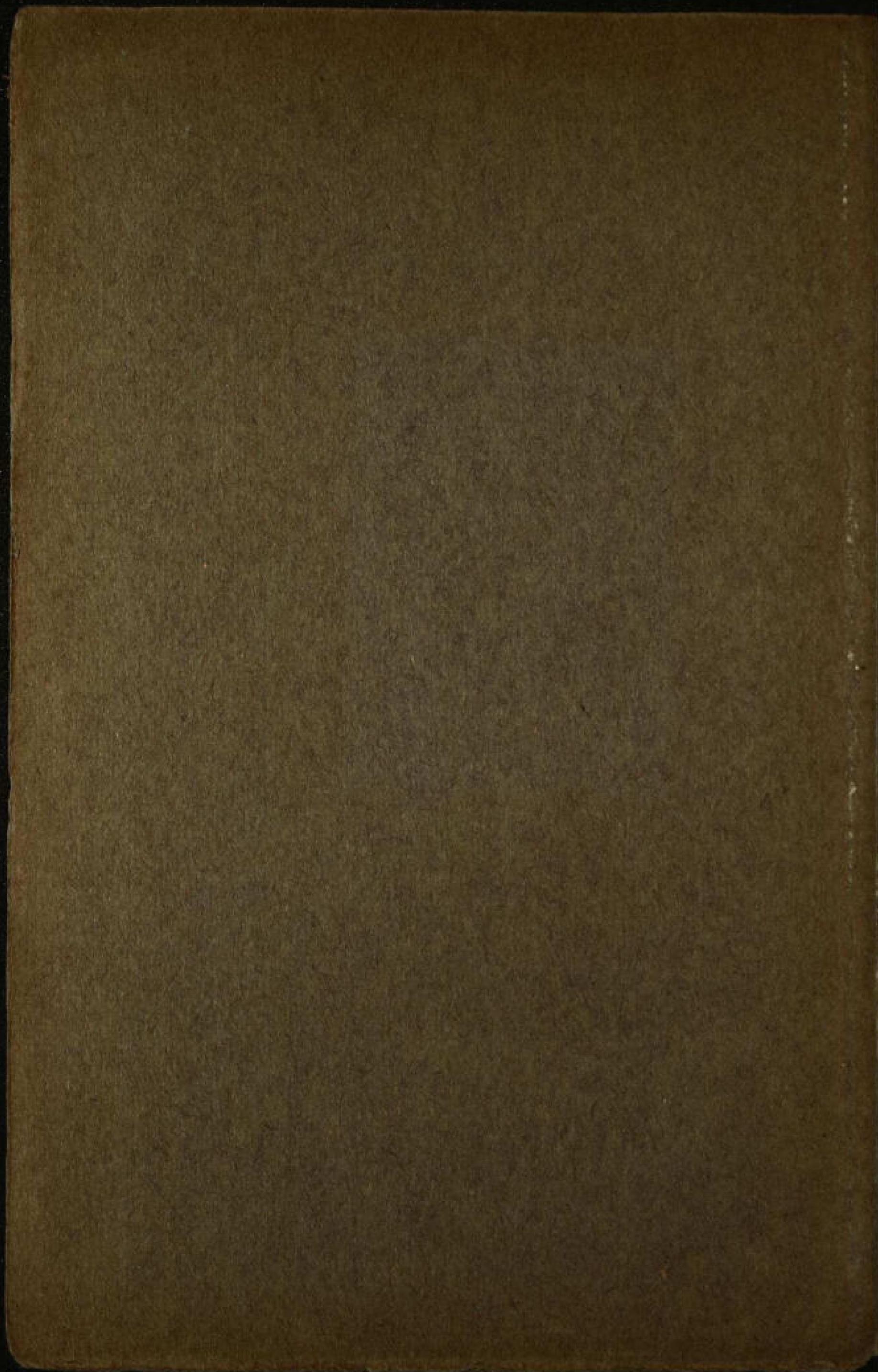


SOCIETE DANTE  
ALIGHIERI ■■■  
PARIS ■■■■■  
MCMVII ■■■■■

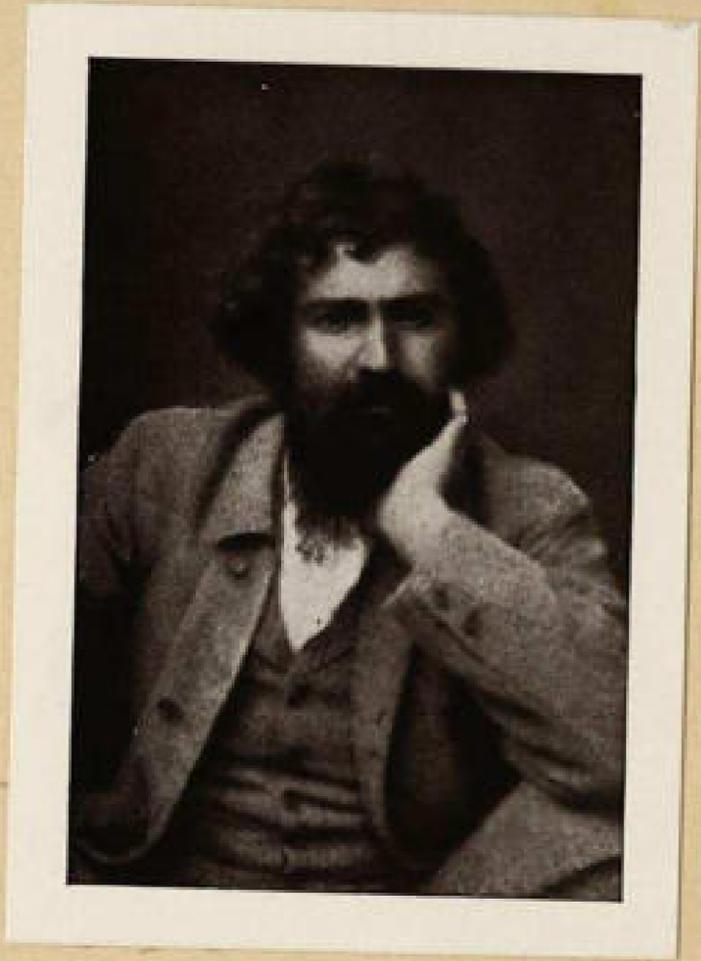
B. EMBERT

/S/

IND



1/10  
6.1



FA  
T  
9401

BS/  
SEGANTINI  
55

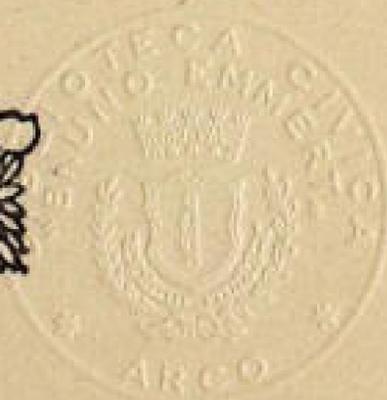
Kd629589  
D 2145870

ACHILLE LOCATELLI-MILESI

L'ŒUVRE

DE

GIOVANNI SEGANTINI



PARIS

SOCIÉTÉ DANTE ALIGHIERI

29, AVENUE MARIGNY, 29

—  
1907



**G**IOVANNI SEGANTINI était âgé de vingt-quatre ans lorsqu'en 1880 il quitta Milan et se réfugia dans les campagnes de la Brianza, afin de consacrer toute son énergie à l'étude de la nature, loin de toute influence académique.

L'esprit du jeune homme était imbu du sentimentalisme romantique que Tranquillo Cremona et Mosé Bianchi exprimaient alors dans leurs tableaux; et c'est pour cela — ainsi qu'il l'écrivait plus tard — qu'il se sentit emporté spécialement « à tâcher de reproduire des sentiments éprouvés après le coucher du soleil, lorsque l'âme se dispose à de suaves mélancolies ». De tels mots expriment nettement quelle était à cette époque la façon de sentir de Segantini, et par quel esprit il se trouvait prédisposé à observer la nature.

Les premiers ouvrages, cependant, nous démontrent immédiatement que ce sentimentalisme, natu-

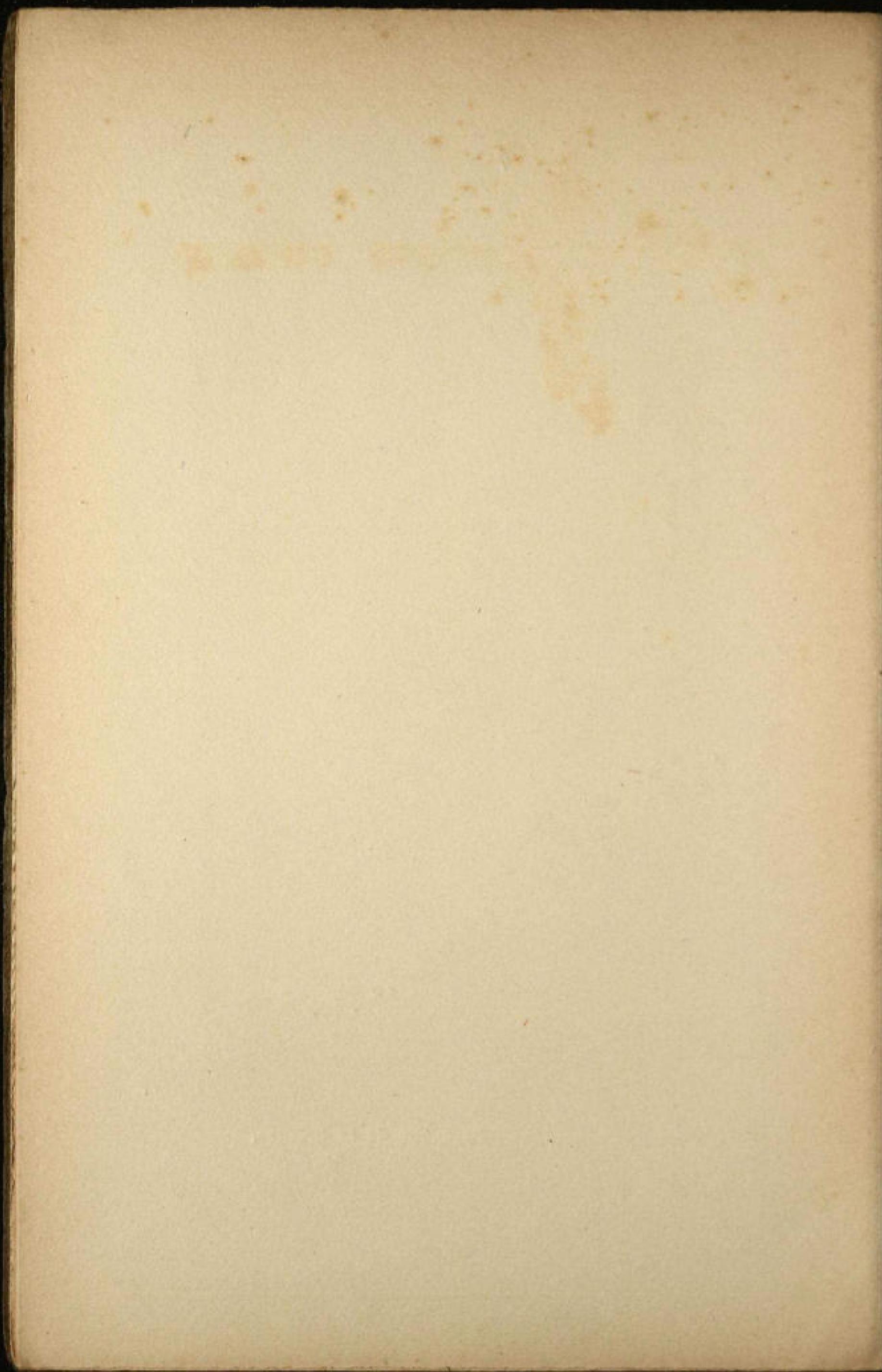
rel et assez commun chez un jeune homme, ne prenait pas chez Segantini le caractère insipide qu'on remarque le plus souvent dans les tableaux des artistes au tempérament superficiel, et auxquels on doit un nombre infini d'ouvrages conventionnels. Au contraire, ce sentimentalisme était chez lui une conséquence naturelle d'un sentiment amoureux profond et sincère, qui s'était épanoui d'une manière exquise parmi les douleurs de sa triste jeunesse, sentiment qui le poussa à s'éloigner de tout ce qui aurait pu être un obstacle à la sincérité de sa vision, et à fuir le péril que créent les sensations déjà reçues indirectement, et rendues, par conséquent, trop vagues et trop peu spontanées. Segantini se mit ainsi en contact avec des sources primitives, afin d'en retirer des sensations plus pures et plus directes.

Segantini acheva, dans la Brianza, maints tableaux et dessins inspirés à des scènes champêtres et pastorales, d'un caractère idyllique, qui s'harmonisaient avec les mélancolies simples et amoureuses de son âme ; il observa ces scènes en nature, en les étudiant toujours avec la plus grande sincérité et avec la préoccupation constante de reproduire l'ambiance, dans sa physionomie caractéristique, et dans son expression poétique.

« Le transport sentimental pour les effets de coucher de soleil et de crépuscule » (ce sont ses



*Paysanne de la Brianza.*



paroles) l'amena aussitôt, et tout naturellement, à simplifier sa vision pittoresque, à résumer purement le clair-obscur, à donner aux profils la plus grande valeur ; et par suite à la forme générale et au mouvement d'ensemble — de manière que sa vision se fit rapidement large et synthétique, et ses tableaux acquirent une grande efficacité représentative ainsi qu'une puissance suggestive peu commune.

Par la force synthétique du dessin et de la couleur, et par l'intensité de l'expression, les *Deux Mères*, le *Dernier travail du jour*, les *Orphelins* suffiraient à montrer comment, dès ce temps, il se présentait avec toutes les allures d'un maître. Par le tableau des *Orphelins* spécialement, outre l'acquisition du maximum de l'expression humaine, par la reproduction fidèle d'une scène réelle, il se démontra un innovateur d'une composition de ligne tout à fait moderne.

*L'Ave Maria à trasbordo* est l'ouvrage le plus connu de la première période de la production ségantinienne ; et il est aussi celui qui résume le mieux l'intention morale de cette même période. Un bateau glisse sur le lac paisible. Dans l'esquif une famille est réunie à un petit troupeau. La douceur de l'heure touche les hommes, les animaux et les choses. Un sens religieux d'amour tremble dans l'air rayonnant. La femme se penche près de l'en-

fant, l'homme laisse tomber les avirons, les brebis se pressent l'une contre l'autre, et la prière monte, presque visible, vers la bénédiction du soleil d'or qui descend derrière le clocher.

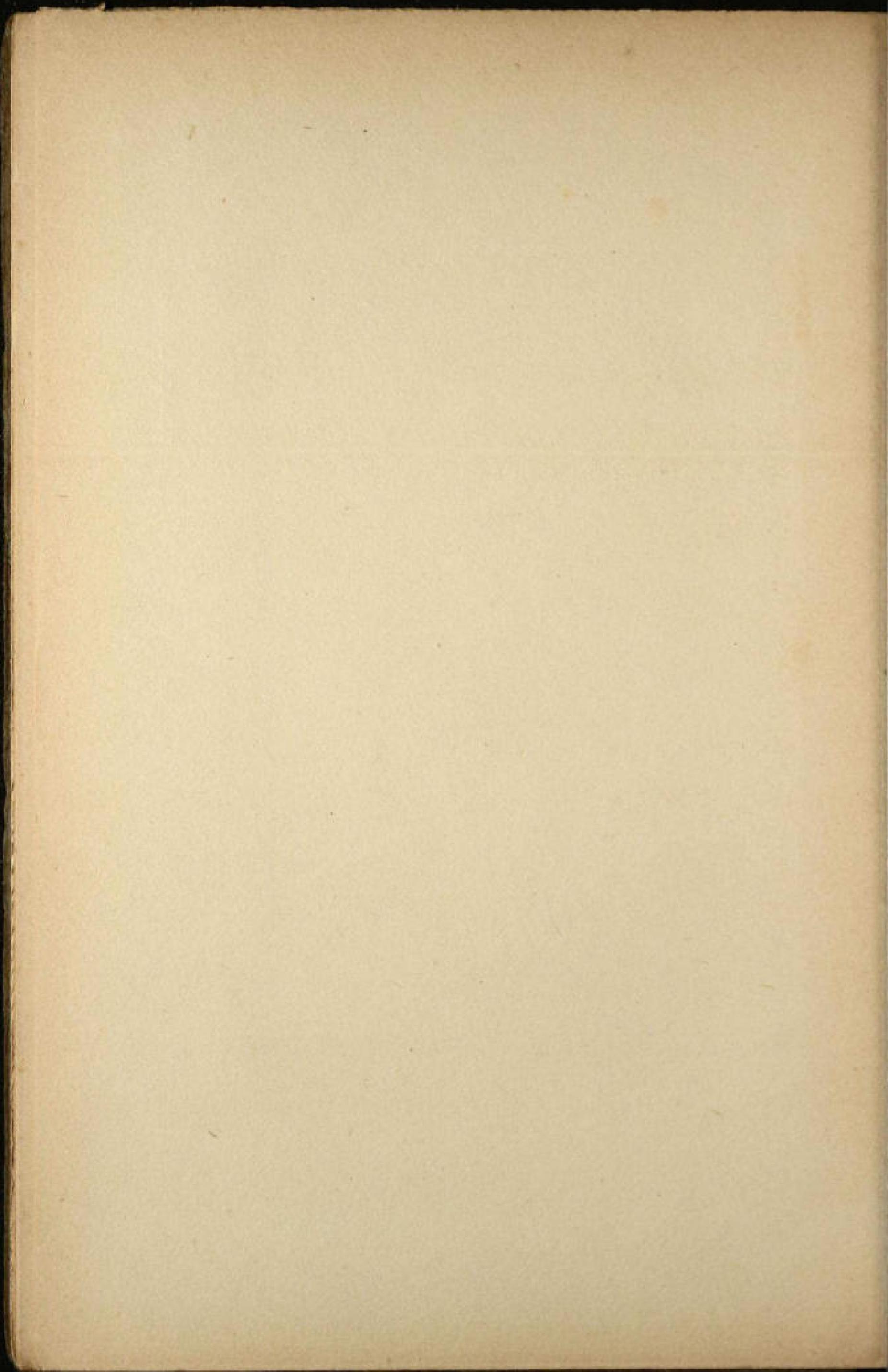
Par ce tableau, Segantini s'est placé parmi les plus puissants coloristes de l'époque, entre les maîtres du plein-air, et il a obtenu à l'Exposition d'Amsterdam (1883) la grande médaille d'or.

L'étude ininterrompue de la nature inspirait au jeune homme un enthousiasme toujours croissant. Il fut alors séduit par l'idée de reproduire la nature avec la plus grande vérité et la plus grande puissance qu'on puisse obtenir avec la peinture. Impatient de mesurer ses propres forces dans une lutte ouverte et tenace contre les difficultés matérielles, il se dépouilla de toute préoccupation sentimentale, afin de se convaincre lui-même de ses qualités de peintre et de la sûreté de sa vision objective.

A cette période appartiennent les tableaux suivants, d'une inspiration simple, mais profondément réelle: *La Récolte des boisseaux*, *La Rente du pasteur*, *Les Joueurs de chalumeau*, *La Tonte des brebis*, *A la Première messe*. Le bref cycle est achevé par ce tableau puissant : *Alla stanga*, qui se trouve à présent dans le Musée d'art moderne à Rome, et qui étonna par l'équilibre extraordinaire de la vision, ainsi que par la science exceptionnelle de la technique. Le



Tête de Chèvre.



caractère du terrain y est dessiné d'une manière incisive, comme par un burineur merveilleux, et l'ambiance y est traduite dans ses accords atmosphériques et chromatiques les plus riches et les plus délicats.

Ainsi fortifié, Segantini sentait des voix qui l'appelaient à des batailles gigantesques. Les douceurs du paysage de la Brianza ne suffisaient plus à sa nouvelle conscience d'artiste.

La nature garde des sensations fortes et pénétrantes pour les initiés. Une grande sérénité se fit dans son esprit; les mélancolies légères qui l'avaient occupé s'évanouirent comme des brouillards. Il eut une grande intimité avec la terre, il sentit la transfusion de son âme dans l'âme immense de la nature. Et, pour sa domination, il voulut un paysage plus vierge, plus tragique et plus désert. Il monta sur les Alpes, s'établissant à Savognino (Grisons). Là, seul en face des montagnes, il travailla avec un emportement sauvage; et sa grande personnalité s'épanouit comme une fleur féerique.

Sur les Grisons, Segantini se trouva vis-à-vis d'un paysage sis dans des conditions de terrain et de lumière bien différentes de celui qu'il avait quitté. Dans l'atmosphère très limpide, dans la lumière vibrante et diffuse, tout détail de l'ambiance apparaissait avec une évidence marquée; les formes se profi-

laient avec une précision incomparable, l'herbe maigre laissait entrevoir l'ossature rocheuse et les vertèbres immenses des montagnes. Dans les aspérités de la pierre, dans les courbes de la montagne tourmentée, les couleurs se décomposaient en mille scintillements.

La technique habituelle lui parut tout de suite impuissante à rendre cette intensité de couleur et cette transparence de lumière que les vieux paysagistes n'avaient pas connues. Dans la puissance glorieuse qui l'enthousiasmait, par la couleur pure, non affaiblie par des empâtements, il pouvait enfin espérer d'arriver à des résultats positifs. Une ébauche menue, qui privait tout le modelé et incidait le dessin, devait être substituée à la touche large et molle, car sans cela on aurait perdu tout ce qu'il y avait de plus caractéristique dans l'ambiance.

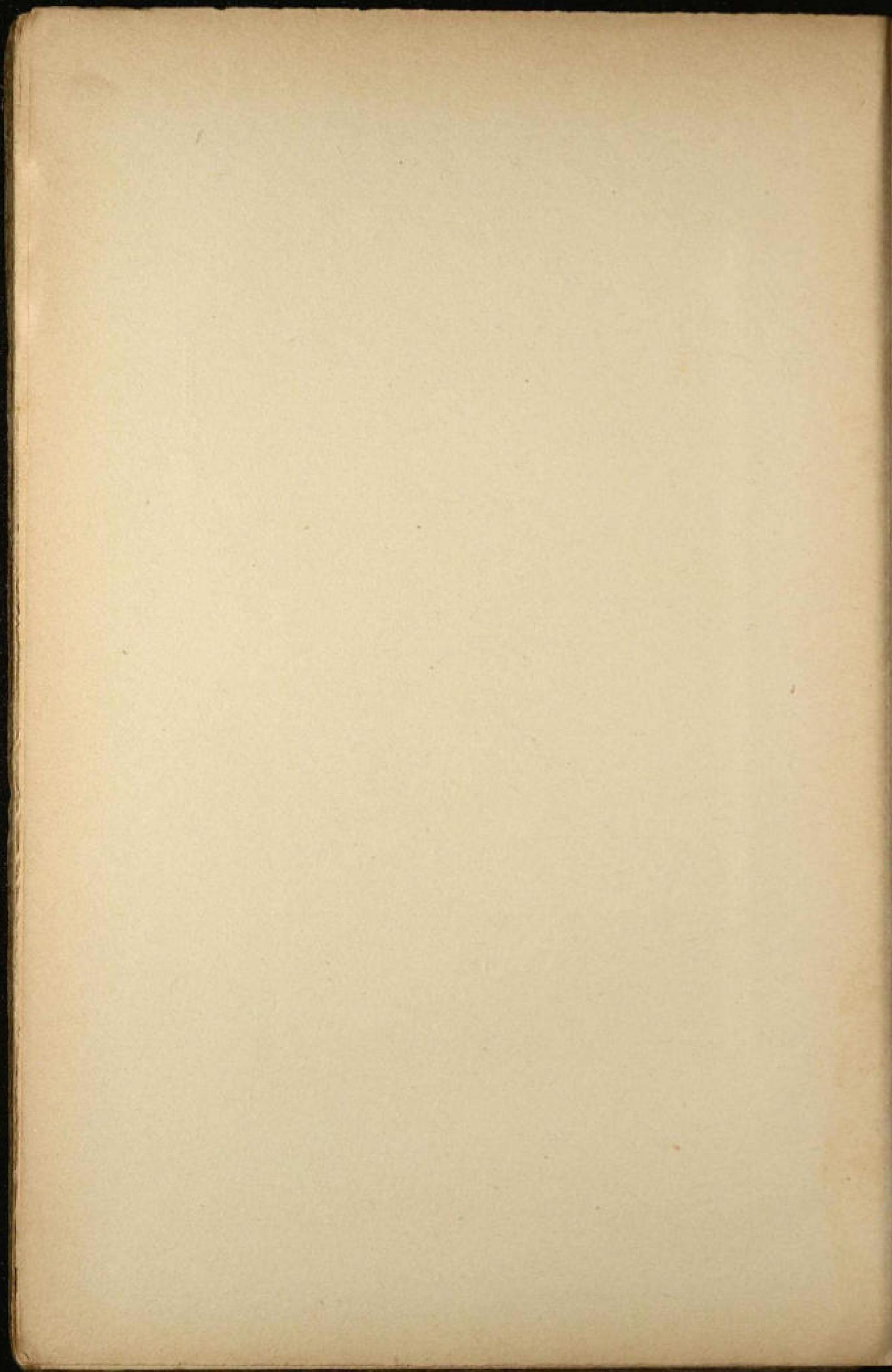
Segantini commença à user naturellement de la technique divisionniste; cette technique que l'observation profonde et personnelle de la nature lui avait imposée comme une chose nécessaire.

Maître d'un moyen mécanique qui ne trahissait pas ses intentions, il put peindre des tableaux organiques, qui furent l'expression directe de sa manière de sentir.

Ce procédé analytique l'aidait dans son étude très détaillée, pendant que l'esprit compréhensif et la



*Mère affectueuse.*



volonté toujours enflammée donnaient à la représentation la cohésion synthétique.

Il obtint ainsi des résultats qu'on n'avait jamais atteints ; et ses œuvres réussirent complètes en toute partie et propres à donner, grâce à l'équilibre savant des détails, une impression puissante de vérité et de grandeur.

Dans les tableaux de Segantini tout contribue à l'expression totale, sans perdre sa valeur particulière ; et tandis que les tableaux des autres paysagistes ne peuvent donner qu'une impression seule et bien définie, les paysages de Segantini peuvent être, comme les spectacles de la nature, la source de mille pensées et de mille sensations. Cela parce qu'il étudiait, et il peignait avec le même amour, le brin d'herbe de la prairie et le rocher de la montagne, l'homme et le troupeau ; et il écoutait dans le silence les voix des choses muettes et immobiles : ainsi, toutes les énergies naturelles furent célébrées par lui.

*Le Labourage dans l'Engadine* fut un des premiers tableaux qui apportèrent dans les expositions l'impression de la haute montagne, avec l'atmosphère cristalline, les clartés du soleil, les délicatesses candides des neiges sur les sommets. Dans ce tableau est exprimé, comme en tous les ouvrages de Segantini, le labeur commun des hommes et des animaux pour arracher à la terre, plus dure et plus

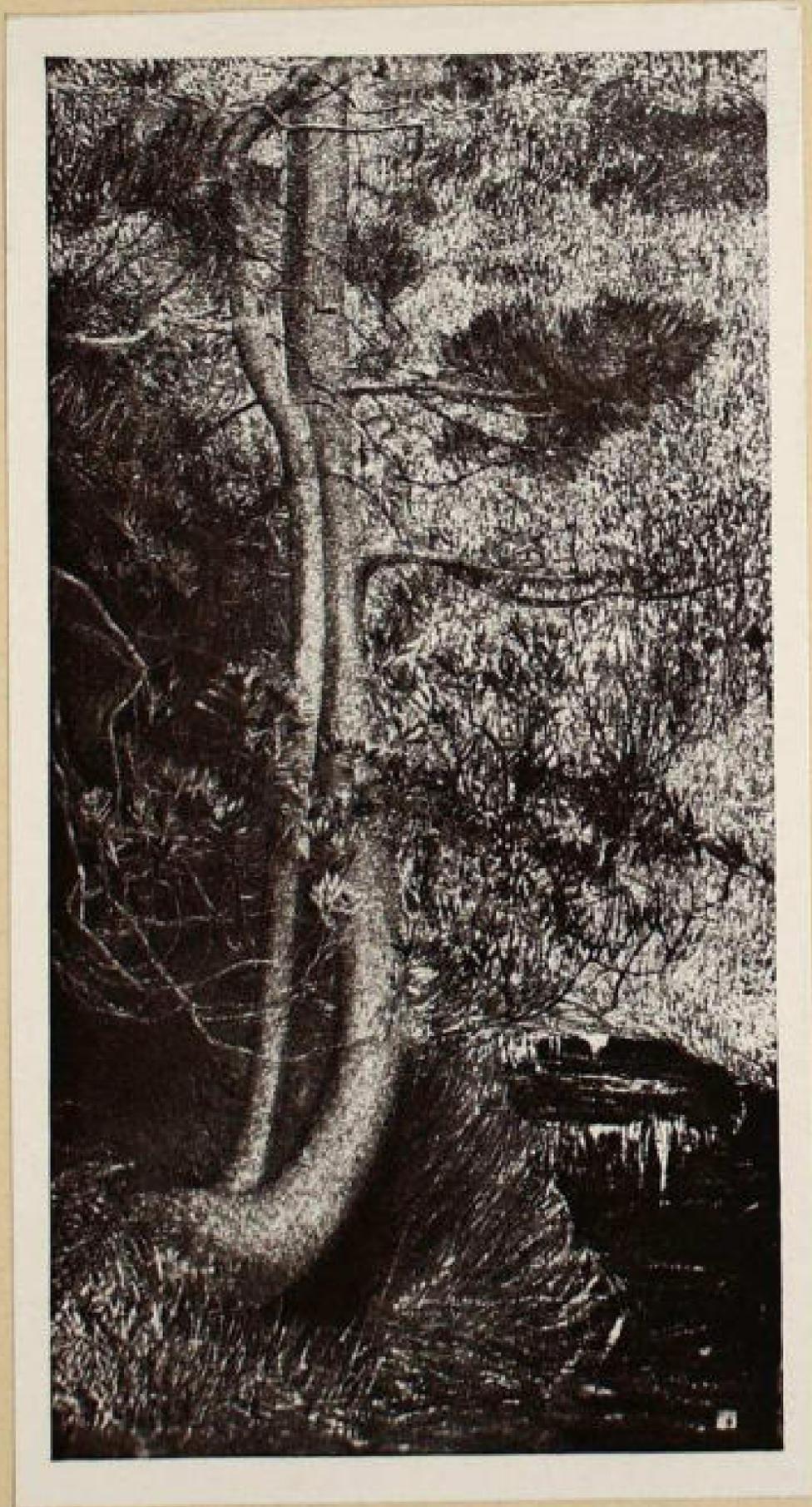
ingrate là-bas qu'ailleurs, les éléments nécessaires à la vie. Les deux chevaux qui traînent la charrue, dessinés avec une simplicité singulière — telle que n'importe quel animalier peut l'envier — ont, dans l'effort conscient, une expression presque humaine, et paraissent avoir la volonté même des hommes qui les guident.

Cette communion amoureuse touchait le peintre, qui écrivit des mots dignes d'un grand lyrique :

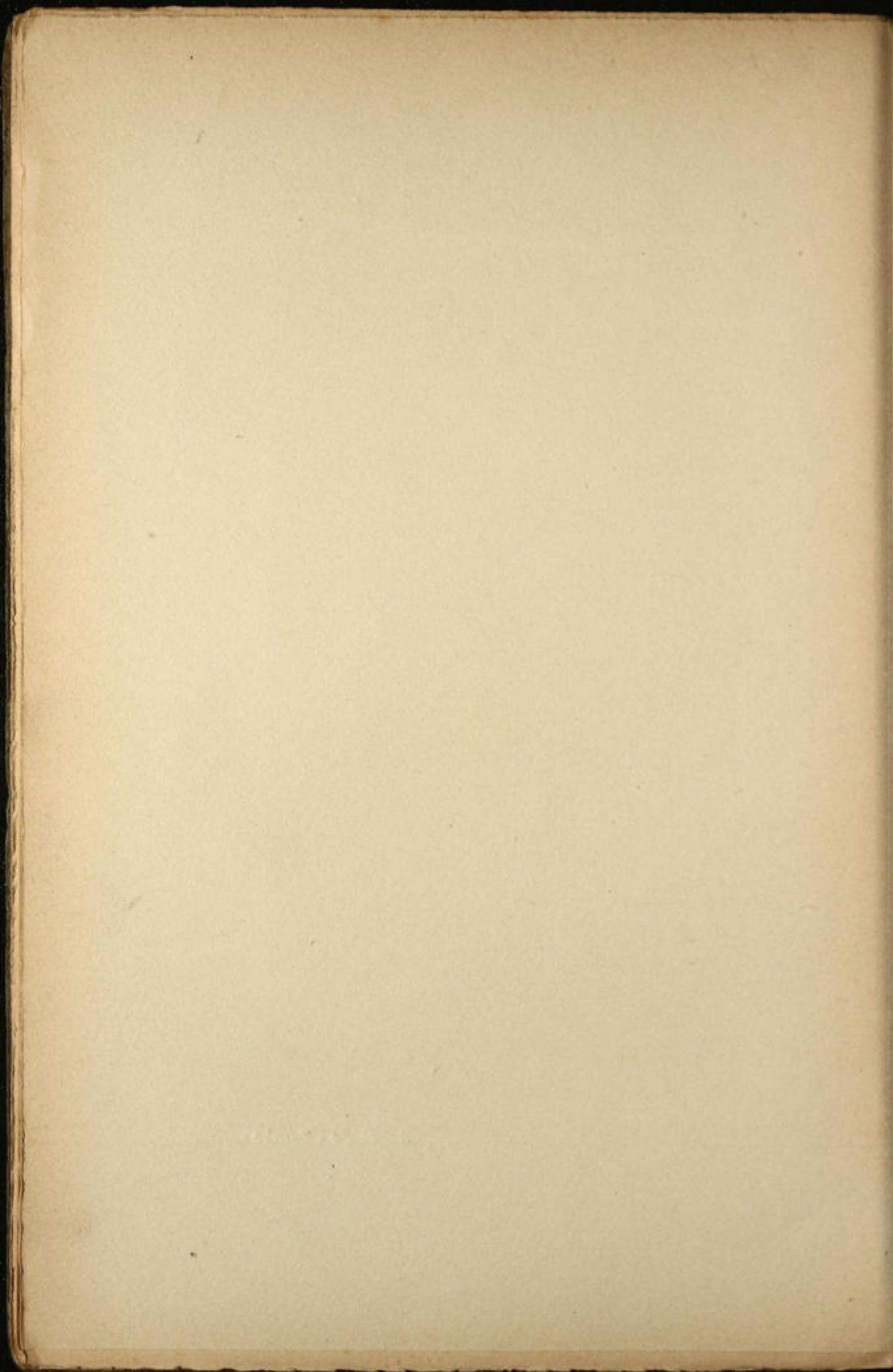
« Je veux que les hommes aiment les bons animaux à qui ils prennent le lait, les chairs et les peaux ; ainsi je peins *Les Deux Mères*, et le bon cheval sous la charrue qui travaille avec l'homme et pour l'homme, et le repos après le travail, et partout j'ai reproduit les animaux aux yeux pleins de douceur. Ce sont eux qui donnent tout aux hommes : leur force, leurs fils, leurs chairs, leurs peaux, et en échange ils sont frappés et maltraités. Les hommes néanmoins aiment davantage les animaux que leurs semblables ».

Le sentiment de l'amour maternel — le plus naturel et le plus fort des sentiments — était pour Segantini une source inépuisée d'inspiration. Et il a peint à plusieurs reprises les êtres humains, et les animaux, dans la noble tendresse de cette affection qui les rend égaux en face de la terre.

A Savognino, il a peint *Les Deux Mères* qui, exposées à Milan en 1891, éveillèrent, avec *la Mater-*



*Arbre de « Zambo ».*



nité de Gaetano Previati, des discussions infinies dans le champ artistique. Sans avoir eu aucun rapport entre eux, sans presque même se connaître, Segantini et Previati étaient arrivés simultanément, par un chemin différent, mais poussés par un besoin identique, à la division de la couleur; et, pour un singulier hasard, les deux premiers ouvrages qu'ils achevèrent d'après cette technique, se trouvèrent face à face dans le même salon.

Peu de tableaux, même parmi les antiques, peuvent égaler *Les Deux Mères*, en ce qui est vérisme intime et profond; peut-être, seulement ceux de Rembrandt égalent ce tableau par la beauté et par la richesse de la couleur. La composition de la lumière, la puissance du clair-obscur, la saveur du dessin, concourent à faire de ce tableau un des plus grands chefs-d'œuvre de la peinture de tous les siècles.

Dans *Le Retour du bois*, Segantini a peint un effet de neige au crépuscule, en vainquant des difficultés pittoresques qui paraissaient infranchissables. Une autre harmonie crépusculaire est donnée par *Le Retour au bercail*; des intérieurs rustiques, d'un merveilleux effet de lumière artificielle, sont : *Au dévidoir*, *Mes modèles*, *Au bercail*. Pages magistrales de la vie montagnarde, *La bergère*, *Automne*, *Vache brune*, *Couple de vaches*, *La Montagnarde*, *Midi sur les Alpes*, *Jour de pluie*, *Midi*, *Repos à l'ombre*, *Vaches*

*tachées, Au balcon.* Superbes symphonies chromatiques : *La Récolte du foin, Pâturages alpins, Alpes en mai*, où la beauté de la forme et de la couleur se joint à la perfection.

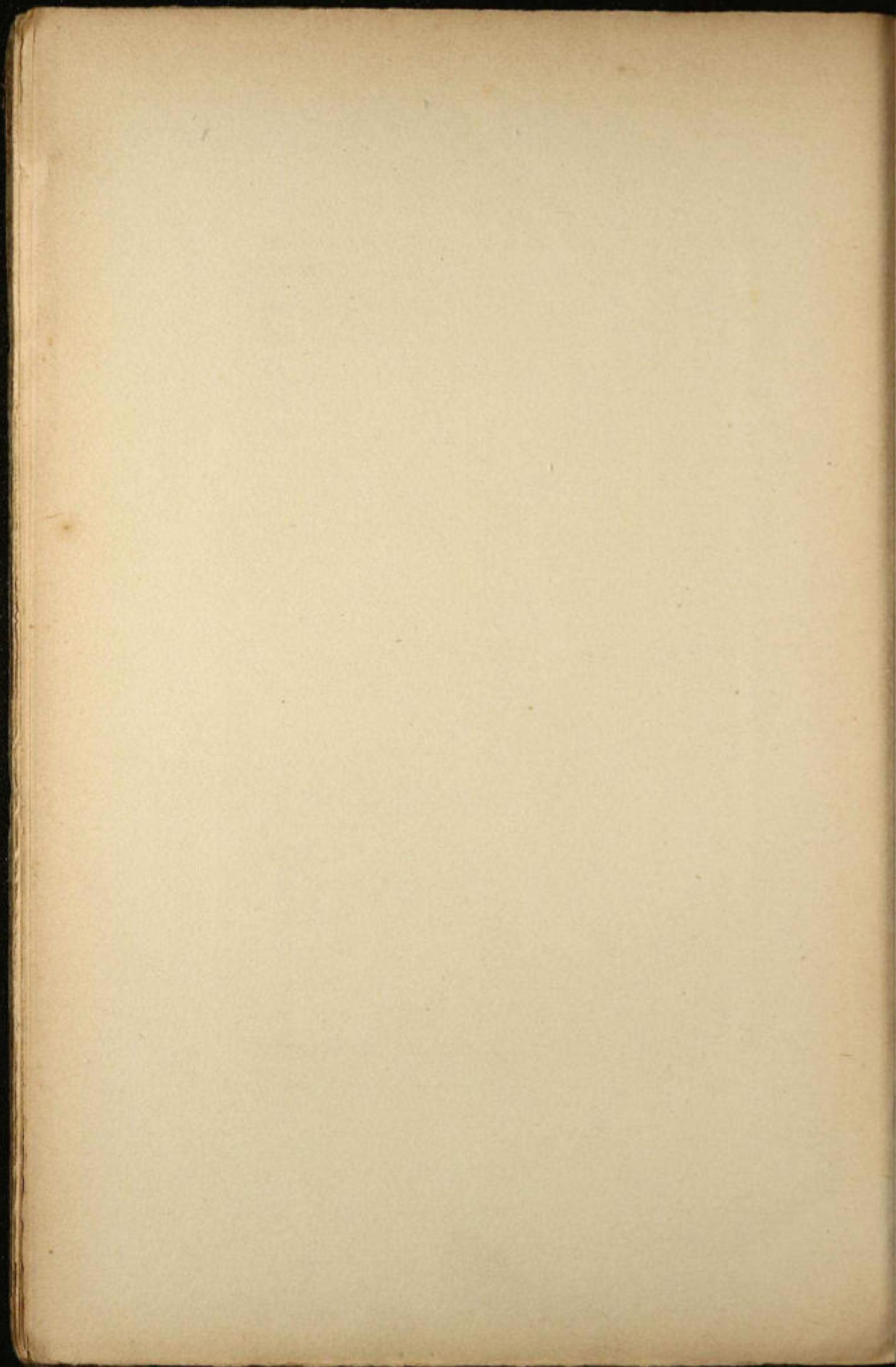
La fièvre du travail secouait sans cesse le peintre, séduit par les tentatives les plus hardies, par les difficultés que personne n'avait jamais vaincues. Et il était toujours vainqueur. En 1894, il laissa Savognino, où il avait peint une centaine de tableaux, pour monter encore plus haut sur les montagnes, en quête de sujets encore plus vierges et plus formidables.

Dans les neiges des hivers presque polaires, sur le Maloia (Haute-Engadine), il peignait pendant de longues journées, en plein air, sans s'inquiéter du froid qui gelait la couleur sur la toile. Et quelle sérénité dans l'esprit ! Les images de la Vie et de la Mort se présentaient au peintre avec une simplicité solennelle, dans la demeure austère des neiges immaculées. Dans la grandeur tragique du paysage, le geste simple des rares hommes assumait l'importance d'un acte éternel, auquel participaient silencieusement les choses environnantes.

La douleur des humbles, qui ont le glacier et le bois pour spectateurs, se répand et grandit dans le désert infini. Cette douleur ne porte aucun masque, elle ne connaît ni le mensonge conventionnel, ni la pose théâtrale : vérité grande et unique d'après



*Idylle.*



laquelle la douleur se montre dans les villes avec les apparences ridicules d'un théâtre de marionnettes. Voyez le *Retour au pays natal*. Un char passe, avec la petite bière de l'enfant mort loin de la mère qui sanglote sur le cercueil, et du père qui avance, la tête basse et découverte. L'herbe atténue le pas cadencé du cheval ; et le triste convoi marche dans la pénombre, tandis que dans le ciel et sur les sommets flamboie un doré coucher de soleil.

Voyez *La Douleur réconfortée par la Foi*. Un homme et une femme pleurent sur un tombeau. Leur pose est naturelle et sévère : il y a dans cette douleur une noblesse plus que princière. Au delà de la petite grille, quelques personnes s'éloignent sur la neige, lentement. En haut, dans le ciel très pur, l'enfant monte, dans les bras des anges.

Pendant la période du Maloia, Segantini a touché le plus haut degré de la perfection pittoresque, soit pour la pureté et la solidité de la forme, soit pour la conquête définitive de la lumière. Et il a peint alors deux symphonies printanières : *Pâturages alpins au printemps* et *Printemps sur les Alpes* ; paysages qui resteront comme les spécimens les plus beaux et les plus parfaits, où le maximum de luminosité est obtenu sans le contraste des ombres.

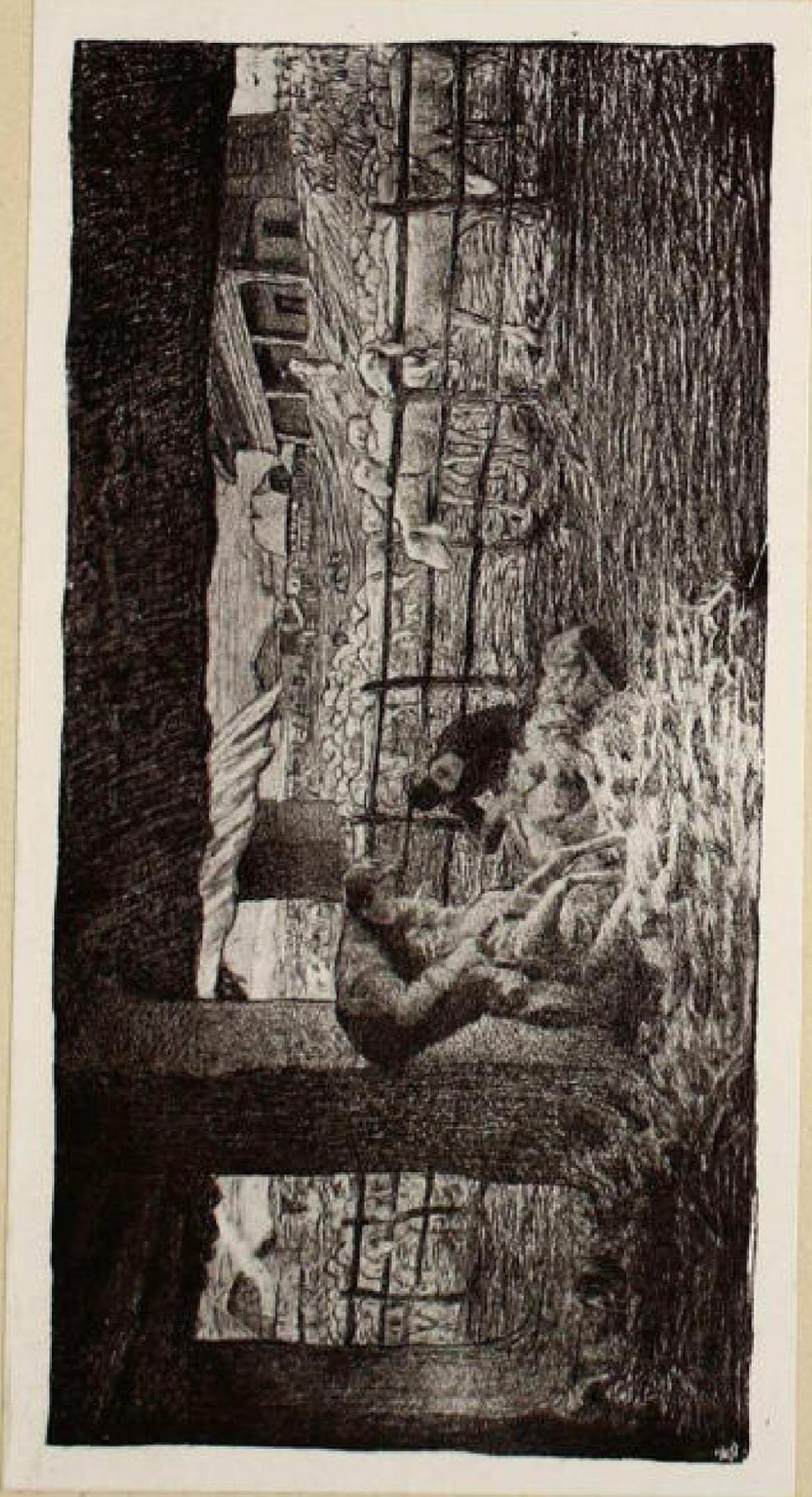
*Le Printemps sur les Alpes* est un tableau démonstratif, fait d'éléments naturels, qui atteint la puissance

synthétique du symbole. Au premier plan, une femme droite et forte avance en régissant par le mors deux chevaux qu'elle vient d'abreuver ; plus loin un homme répand dans le sillon la semence nouvelle. Sur les prés clairs, sur les montagnes couvertes par la dernière neige, sur les maisonnettes du petit village joyeux, passe le frisson doux du réveil mêlé à la caresse du printemps.

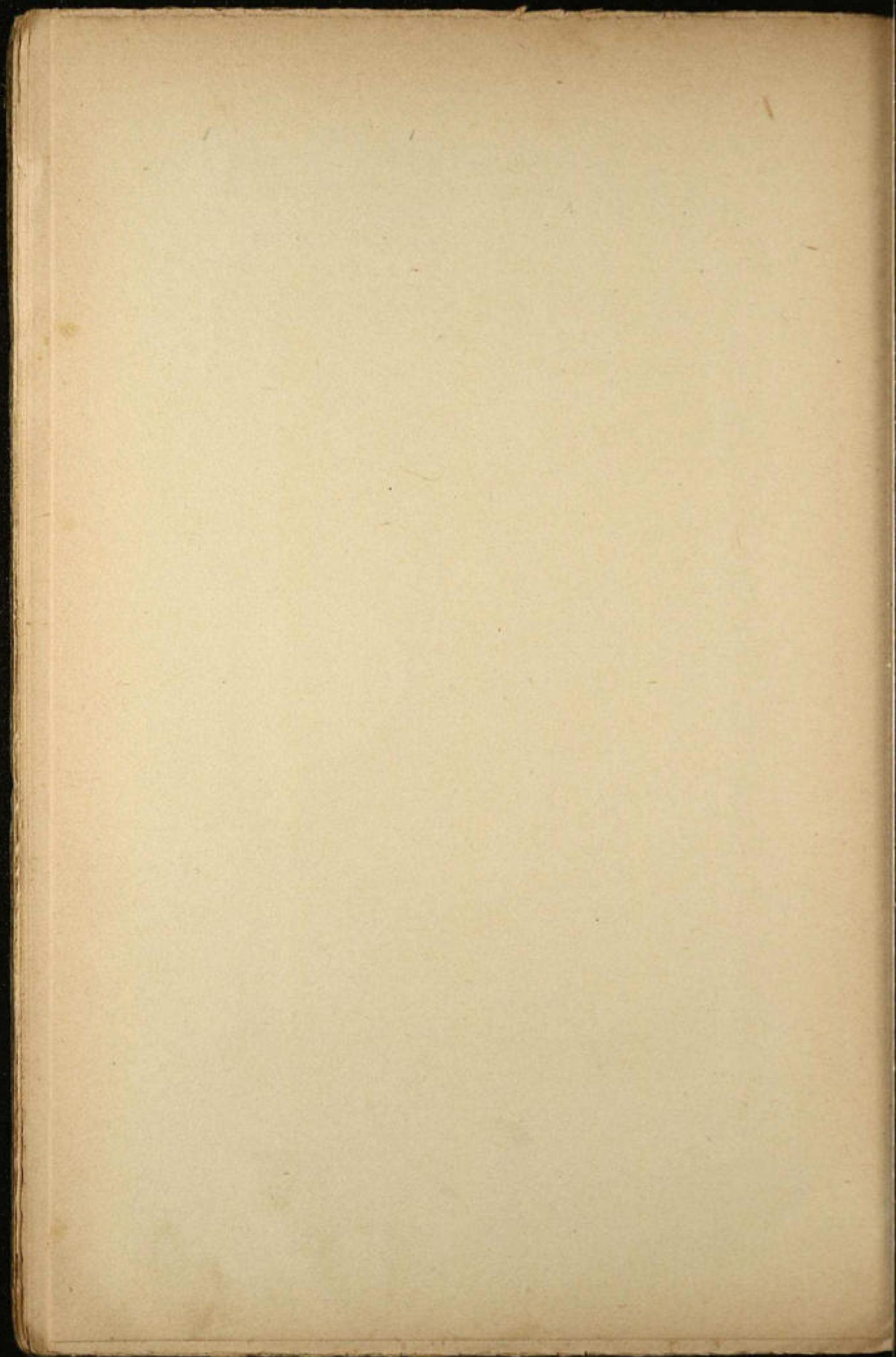
Mais Segantini aurait voulu renfermer dans un seul ouvrage tout le sens de la vie, embrasser l'infini d'un seul regard. Et il imagina ce tryptique de *La Nature*, qui est une figuration presque divine, mais que la mort envieuse ne lui permit pas d'achever.

Le panneau dit de la *Vie* est le seul achevé. C'est un tableau plein de bonheur et d'espérance. Dans la prairie d'un vert intense et brillant — merveille de couleur — sous les montagnes neigeuses, des troupeaux paissent, des personnes descendent des coteaux. Au pied d'un grand pin, une femme allaite un enfant, et les très hautes branches protègent l'acte maternel, en montant vers le ciel qui consacre, au dessus de toutes choses, la religion de l'acte maternel.

Le panneau central la *Nature* représente un coucher de soleil d'un éclat unique. Le soleil, tombant derrière la grande chaîne, se répand par faisceaux de lumière dans le ciel, dont la clarté occupe les trois quarts du tableau. Sur le premier plan se déploie



La Tonte.



une superbe symphonie de tons verts et bleus. C'est d'un effet éblouissant. L'artiste qui s'est rapproché davantage de la lumière du soleil, avec les couleurs de la palette, est bien Giovanni Segantini !

Le panneau de la *Mort* est un peu plus qu'ébauché ; toutefois, la grande plaine ensevelie sous la neige donne déjà une sensation inoubliable de grandeur et de désolation. Dans les glaciers des sommets, le soleil allume des scintillations de diamants. Une bière, portée avec peine par deux hommes, sort d'une hutte. Peu de personnes — *taches brunes* sur le fond candide — regardent le mort qui va s'en aller, sur le traîneau, dans le silence désolé de la neige. La composition du petit groupe est d'un tragique intense, violent, qui rappelle les scènes des tableaux du Belge Eugène Laermans, qui a été cependant surpassé par Segantini, car celui-ci est plus vrai, plus décoratif et moins caricaturiste.

Le triptyque, destiné à l'Exposition de Paris de 1900, devait être garni de trois lunettes et de six médailles, encadrées au-dessus de chaque panneau avec un goût décoratif digne d'un maître de la Renaissance, et dont il nous reste des cartons superbes. Mais la mort frappa d'une façon foudroyante l'artiste qui trop souvent l'avait interrogée dans ses retraites les plus redoutables.

A 41 ans, le 28 septembre 1899, sur le sommet du

Schafberg, Giovanni Segantini expira dans une nuit criblée d'étoiles.

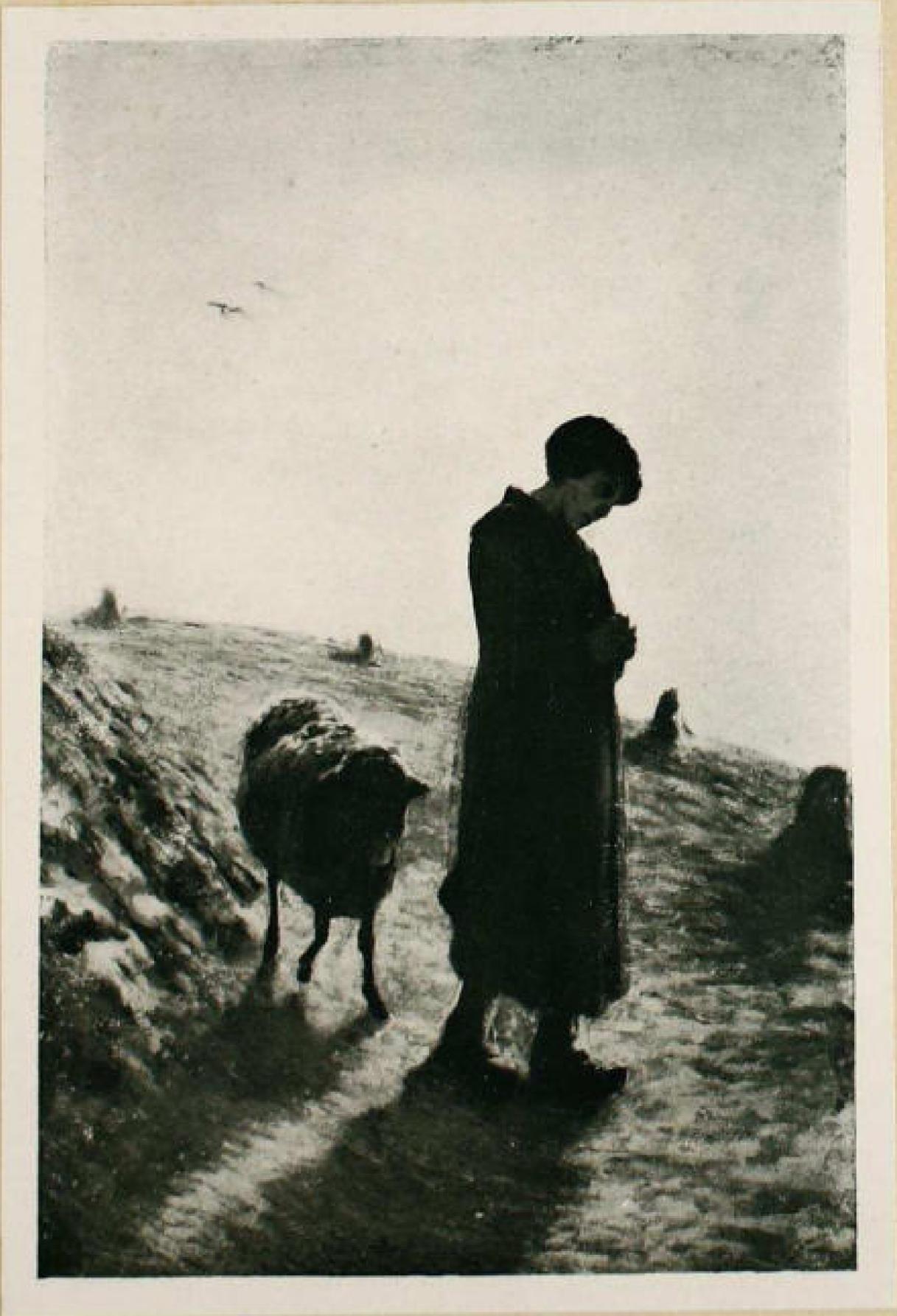
\* \* \*

Pendant la période de Savognino, et pendant celle du Maloia, Segantini peignit plusieurs tableaux symboliques : *Le Fruit de l'amour*, *Le Châtiment de la luxure*, *Les Mauvaises Mères*, *L'Ange de la vie*, *La Source du mal*.

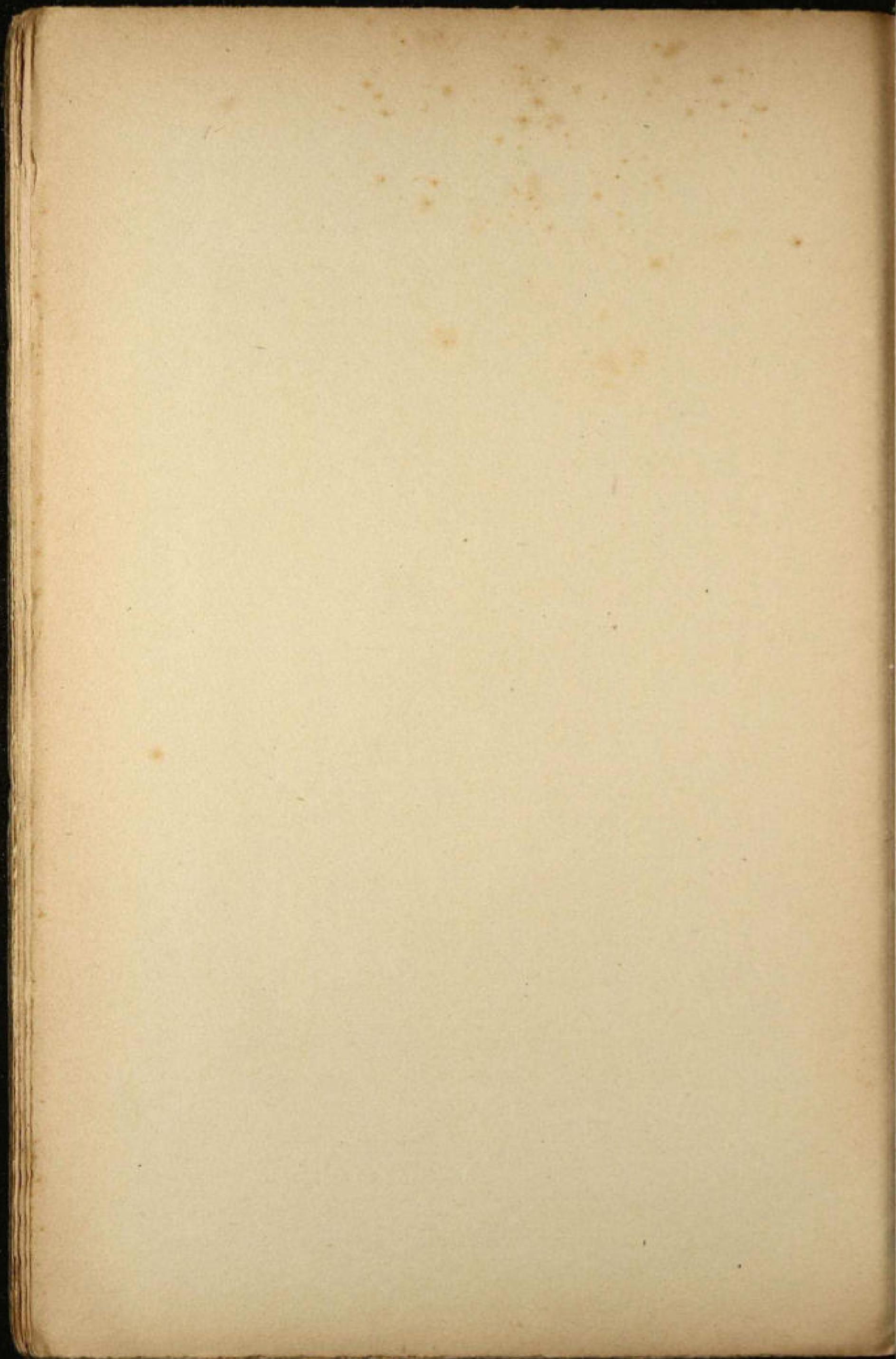
On doit noter, d'abord, que ces ouvrages n'ont rien de commun avec ceux de maints peintres symbolistes contemporains, dont la production est la conséquence d'un mysticisme excessif et borné à la compréhension de peu d'artistes faisant de la littérature. Ces symbolistes se basent presque toujours sur une sensation exceptionnelle, souvent acquise en dehors de la nature.

Cette sensation éveille chez eux des idées peu précises, n'ayant du réalisme qu'un rapport basé sur d'autres sensations éloignées, et transformées par un spiritualisme tout à fait subjectif, ou morbide. Des idées semblables ont, avec la réalité, des analogies qui peuvent être remarquées seulement par des personnes possédant une culture spéciale et un tempérament particulier.

Sous l'influence de ces idées, qui sont pour eux d'autant plus suggestives qu'elles sont moins définies, ces symbolistes peignent un tableau, dont la signifi-



*Ave Maria en montagne.*



cation est très vague, et renferme en soi, le plus souvent, des rappels à des motifs sentimentaux que l'observateur peut développer librement, suivant son intelligence et suivant les termes de comparaison que sa culture lui fournit.

Ce genre d'art, établissant un rapport de collaboration entre l'observateur et l'artiste, n'agit pas sur l'esprit d'une manière immédiate, et en vertu de formes réellement exprimées, mais il reste naturellement fermé à ceux qui ne sont pas initiés. Le symbolisme de Segantini est au contraire le produit d'une pénétration directe du sens des choses réelles. Segantini, par un travail de confrontation et de synthèse, a su découvrir les biens éternels et universels existant entre les divers aspects de la nature et l'âme de l'homme. Du reste, les tableaux naturalistes de Segantini, comme ils représentent la nature plutôt que des paysages, et l'humanité plus que les hommes, ne sont pas moins symboliques que ses tableaux définis par ce qualificatif.

Les figures symboliques de Segantini sont des personnifications d'idées éthiques, stables et générales, suggérées par des aspects naturels aussi stables que généraux : donc, des idées simples, religieuses, spontanées communiquées immédiatement et directement à l'observateur. Ayant un but moral bien défini, Segantini se préoccupa, avant tout, d'être

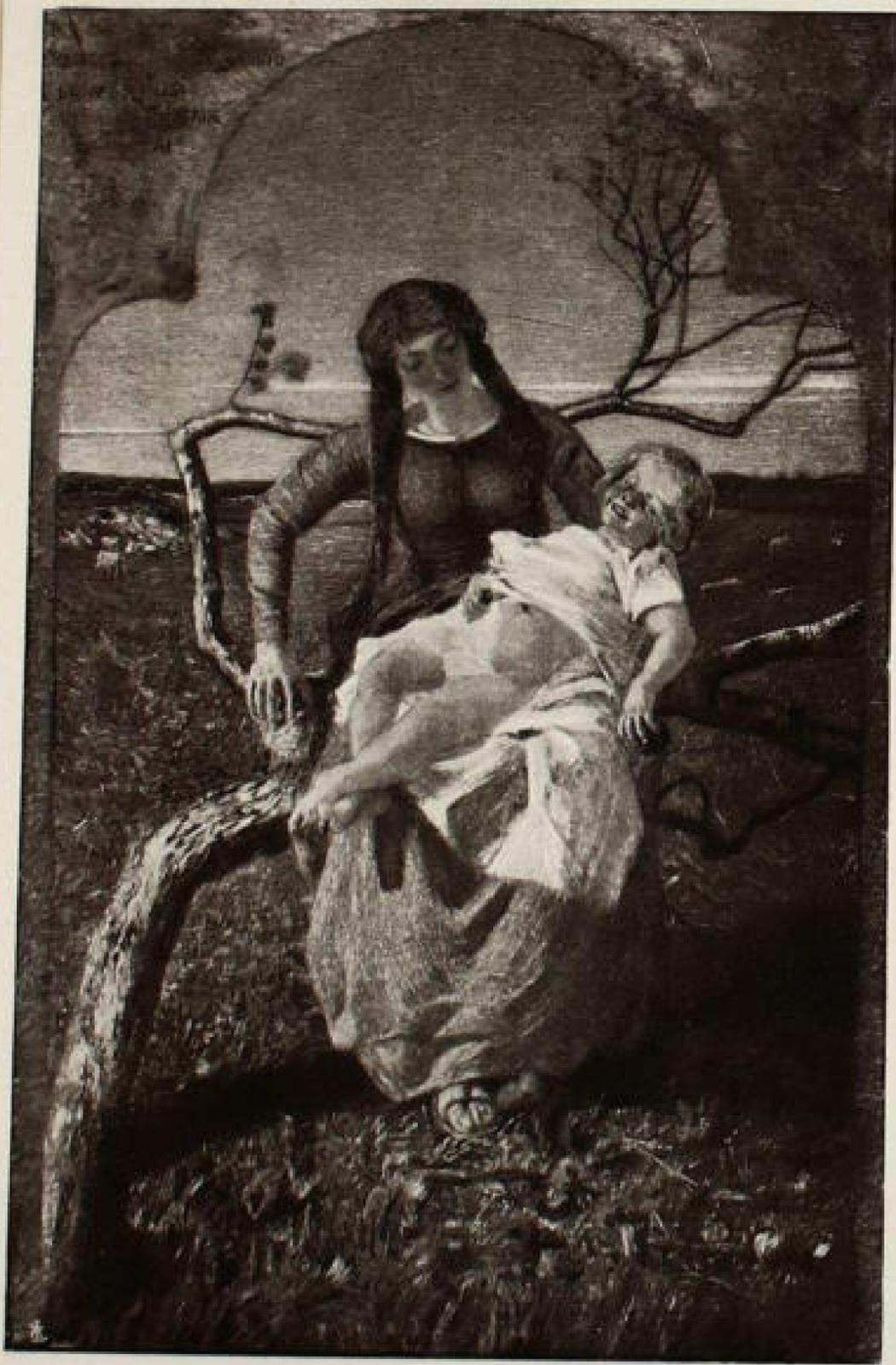
compris par le plus grand nombre d'hommes, et simplifia toujours davantage ses figurations. Cela apparaît évident par le passage des *Mauvaises mères*, et du *Châtiment des luxurieuses*, à la *Source du mal* et à l'*Amour à la source de la vie*.

Dans l'âme du peintre-philosophe grandissait l'idée de la maternité, de l'amour dans sa pureté simple, du mariage fécond et sacré. C'est autour de ces idées que tournent toujours les conceptions symboliques de Segantini. La rigidité cruelle de l'hiver, pendant que la Nature étouffe les fruits de ses entrailles, lui suggère la pensée des mères dénaturées qui tuent leurs créatures. Il imagine pour elles un supplice « à l'instar du purgatoire », et fait le tableau des *Mères mauvaises*, avec les femmes scélérates errantes dans un désert de glace, au sommet des montagnes, secouées par des aquilons, et saisies aux cheveux par des branches d'arbres qui sortent de la neige.

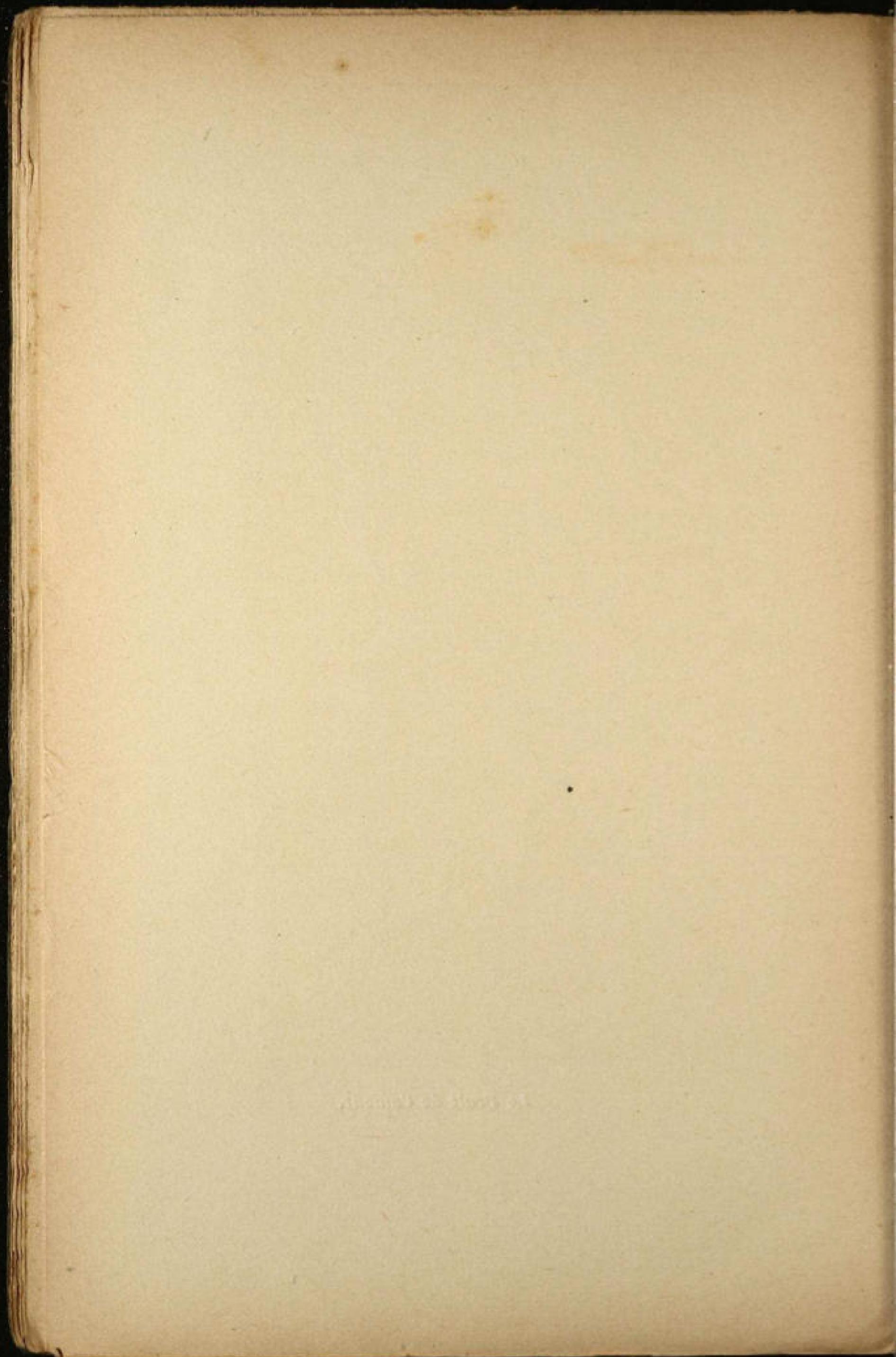
Afin de comprendre parfaitement ce chef-d'œuvre d'une grandeur vraiment dantesque, il faut connaître le fragment suivant du poème indien *Pandjavalli*, où l'on décrit, suivant l'idée bouddhiste, la torture de la mère coupable.

Le morceau, tombé sous les yeux de Segantini, l'aïda dans la représentation :

« Là-haut, dans l'espace azur et infini, — Nirvâna rayonne !  
Là, derrière les monts âpres et les rochers gris — Nirvâna brille !



*Le Fruit de l'amour.*



Là, tout est azur et éternel, tout rit et chante! — Là est Nirvâna!  
Là, les grandes espérances des hommes montent — où est Nirvâna,  
et celui qui a souffert et celui qui a péché a la paix et l'oubli. —

Tel est Nirvâna,

Oh, qu'elle est humaine cette foi qui oublie et qui pardonne!  
Cependant celui qui a péché, avant ce doux sourire de Lumière,  
doit souffrir les angoisses de la Nature — et pleurer avec Elle.  
Les choses ont des larmes comme les hommes — ainsi que les

crimes.

Ainsi, la Mère mauvaise est chassée, dans une vallée livide — à  
travers les glaces éternelles

Où l'arbre ne verdoie pas, et où la fleur ne s'épanouit pas:

Ton fils n'eut pas un sourire, un seul baiser — ô mère en vain?

L'âme n'a pas donné les fruits de tes baisers — ô mère en vain?

Ainsi la rafale du silence — te pousse,

ô fantôme glacé, avec des larmes dans les yeux — des larmes de  
glace!

Voyez-la! elle erre désespérément — comme la feuille tombée!

Autour de sa douleur tout est silence; — les choses se taisent.

Or, voilà qu'au dehors de la vallée livide — les arbres apparaissent!

Chaque branche est une âme qui appelle, — une âme qui souffre  
et qui aime;

et le silence est vaincu par la voix très humaine qui dit:

« Viens à moi, ô mère! Viens et donne-moi — le sein, la vie,  
Viens, mère! J'ai pardonné!... »

A ce doux cri, le fantôme,

vole désireux et tend à la branche tremblante — le sein, l'âme.

O miracle! — Regardez! la branche palpite! — La branche vit!

Voilà! C'est un visage d'enfant, qui suce le sein — et l'embrasse!

Et, après, l'arbre gris laisse tomber — la mère et le fils liés!...

Là-haut Nirvâna rayonne! Là-haut le fils — traîne avec lui

la Mère pardonnée... Les deux fantômes — gravissent les mon-  
tagnes!

Ils gravissent l'angoisse des nuages et ils volent — où est Nirvâna.

Oh, combien est humaine cette foi qui oublie — et qui pardonne!

Dans le *Châtiment des luxurieuses*, les femmes  
qui se consumèrent en d'inutiles lascivités sont aussi  
entraînées par la rafale sur des montagnes épou-  
vantables, aux rochers aigus.

Dans ce tableau, l'arbre symbolique — cet arbre est une sorte de *leit-motive* qui apparaît en toutes les créations symboliques-naturalistes de Segantini — entortille inutilement ses branches sèches. Pour les stériles pécheresses, Segantini eut la vision d'une scène encore plus tragique et plus désolante que celle réservée aux mauvaises mères, auxquelles est au moins réservée la voix du pardon et l'espérance de la paix rayonnante d'en haut.

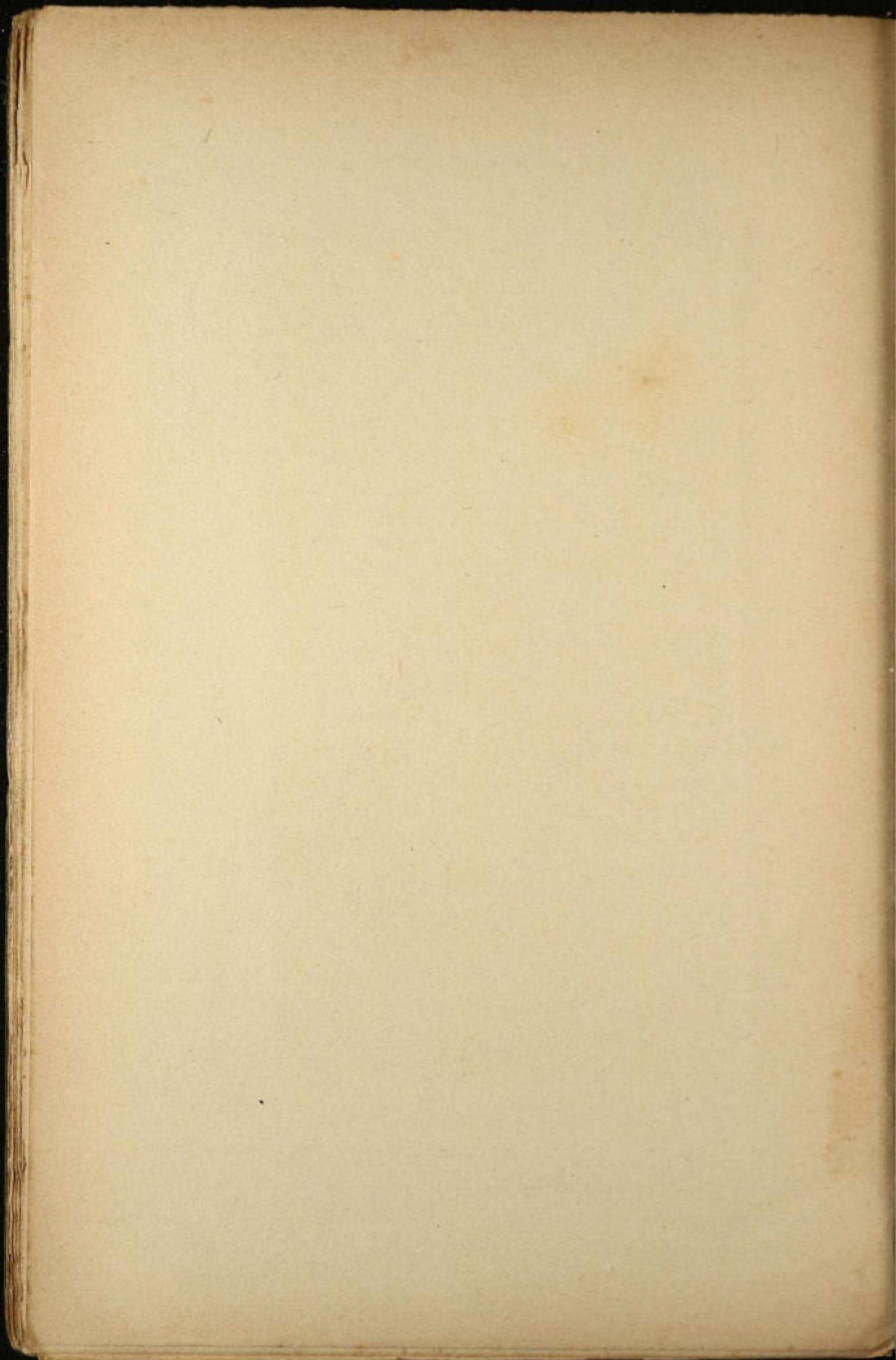
Dans le *Fruit de l'amour*, l'arbre de la vie, vigoureux et verdoyant grâce à la bonté du soleil, accueille la mère qui exulte, tenant dans ses bras la créature blonde et rosée, dans une claire et joyeuse harmonie de tons d'or et de nacre. Dans l'*Ange de la vie*, le même arbre soulève amoureuxment la mère au ciel, où elle apparaît spiritualisée et divine, comme la Madone d'un maître du treizième siècle.

Et voici l'*Amour à la source de la vie*, le poème du mariage béni par la Beauté et consacré par la Nature. La montagne heureuse est toute fleurie dans la clarté d'un matin d'été.

L'eau jaillit d'un rocher, sous les ailes de l'ange ; les rhododendrons vermeils claironnent dans l'herbe lucide. Les amants symboliques arrivent dans leurs robes blanches, beaux comme les statues de la Grèce ; et, enlacés, forment une espèce de lys merveilleux. Et ils procèdent se fixant dans les yeux, comme celui



Les Deux Mères.



qui connaît son chemin et qui sent la terre fleurir sous ses pas. Ne parsèment-ils pas le sentier de bijoux? Ne montrent-ils — inconscients et prédestinés — la Sagesse aux philosophes, et la Beauté aux poètes? N'est-ce donc pas pour eux que la terre et le ciel sourient? Et lorsqu'ils se penchent sur la source, ne voyons-nous tous les astres dans l'espace et tous les siècles dans l'éternité ?

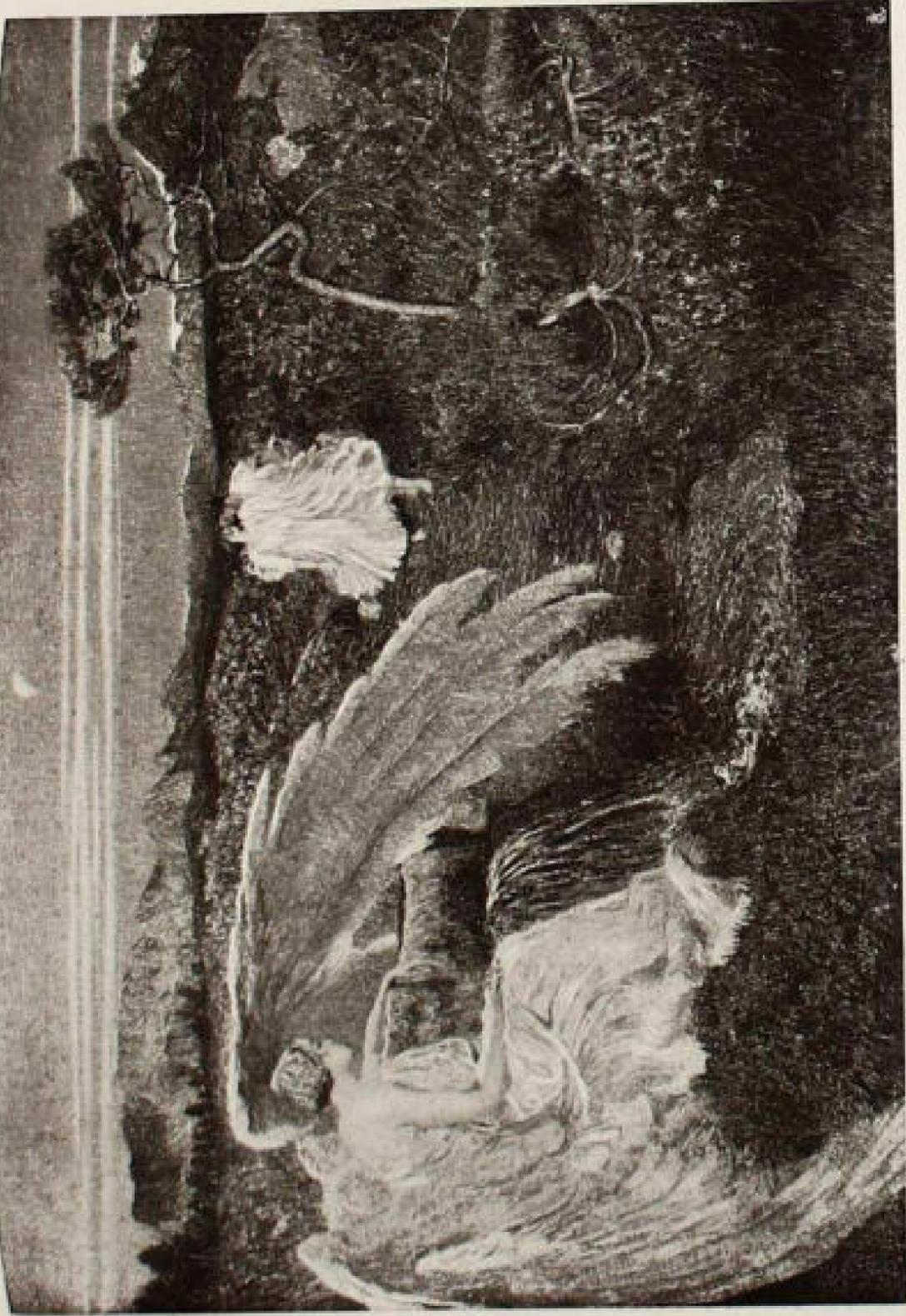
Voilà ce que Giovanni Segantini, par l'harmonie de la ligne, par la splendeur de la lumière, par la beauté de la forme, a su exprimer dans son *Amour à la source de la vie*. Au moyen d'éléments naturels et précis, il a chanté l'Amour, la Beauté, la Vie et l'Éternité, mieux que n'importe quel artiste qui aurait tourmenté son imagination pour trouver un symbole graphique, exprimant l'infini entrevu dans le rêve et dans le désir.

De la même façon qu'une source, gazouillante dans un paysage clair et verdoyant, avait donné au peintre l'idée précise de la Source de la vie, un étang sombre et insidieux, ouvert comme un mauvais œil dans le rocher froid et poli, lui communiqua l'idée de la *Source du mal*. Et il vit une femme se mirer dans la mare, et se complaire de sa nudité élégante et fluette. La force évocatrice du paysage fut si puissante pour lui, qu'il ajouta la figure avec une homogénéité telle qu'on peut la rencontrer seulement dans une scène réelle.

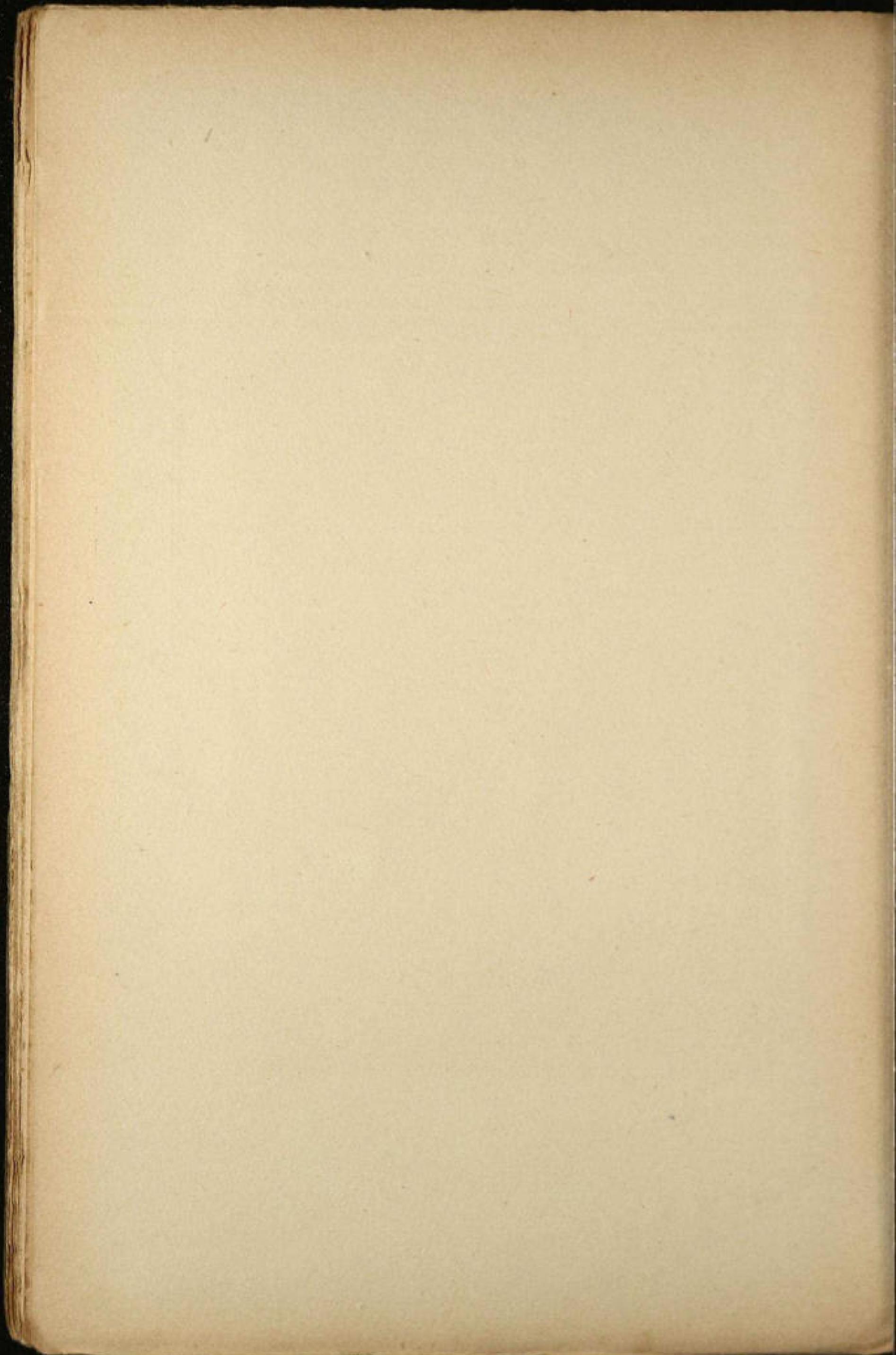
Segantini a donc voulu rendre, par ses ouvrages symboliques, des idées, et non pas seulement des sensations, ainsi que le font le plus grand nombre des *symbolistes*, qui sont une espèce d'impressionnistes intellectuels. Pour obtenir cela, il a rarement recouru à des figures symboliques, et il l'a fait seulement lorsqu'il a cru pouvoir exprimer avec une précision définitive une conception morale ; autrement il s'en est servi en commentaire explicite, comme par exemple dans la partie supérieure du tableau *La Douleur réconfortée par la Foi* et dans les lunettes des panneaux du triptyque de la *Vie* et de la *Mort*.

Le but vraiment chrétien par lequel il essaya le symbole est précisé par Segantini dans un de ses écrits : « Quand j'ai voulu adoucir aux parents la perte de leur enfant, j'ai peint *La Douleur réconfortée par la Foi* ; pour consacrer le lien d'amour de deux jeunes gens, j'ai peint *L'Amour à la source de la vie* ; pour faire sentir toute la douceur de l'amour maternel, j'ai peint *Le Fruit de l'amour* et *l'Ange de la vie* ; quand j'ai voulu châtier les mauvaises mères, les tristes et stériles luxurieuses, j'ai imaginé des supplices à l'instar du purgatoire, et quand j'ai voulu représenter la source de tout les maux, j'ai peint la *Vanité*. »

Il est certain que, pendant les quelques années qui



*L'Amour aux sources de la vie.*



précédèrent l'affirmation artistique de Giovanni Segantini, les peintres français, entraînés par la nécessité d'étudier la Nature en plein air, et préoccupés par l'idée de reproduire le plus rapidement possible les effets changeants du soleil, ont abandonné la peinture pour s'adonner à l'empâtement ; et ils ont commencé à peindre en appliquant sur la toile la couleur à petites touches, ce qui donnait un mouvement chromatique qui s'approchait du tremblement de la lumière. Or, comme l'impression la plus immédiate que les ouvrages de Segantini produisent sur l'observateur, est une intense luminosité acquise par la savante application de la théorie divisionniste, il arriva que quelques écrivains d'art voulurent trouver l'origine de la personnalité du peintre italien dans les tableaux des artistes du groupe français.

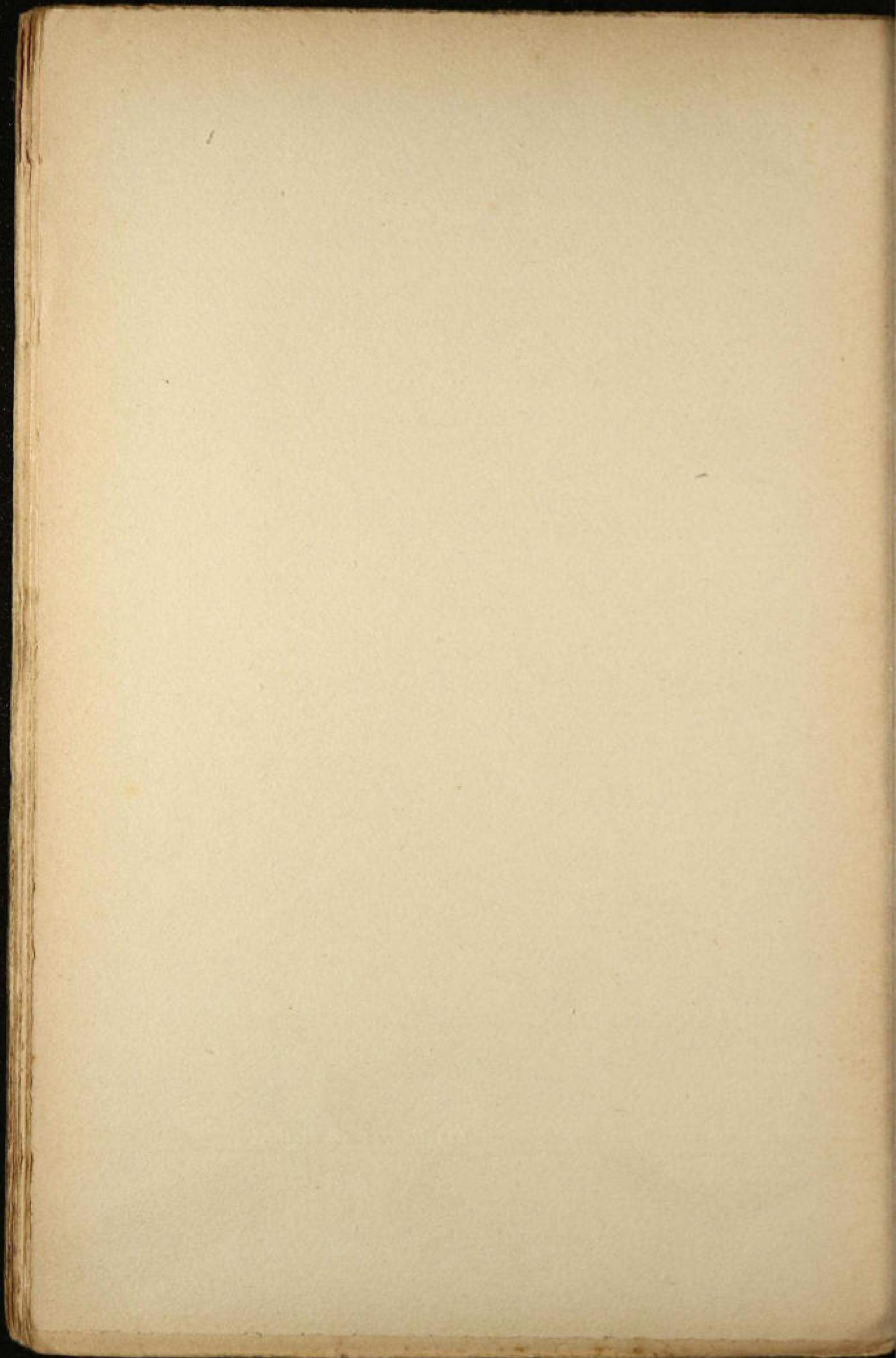
Il suffit, pour faire tomber cette affirmation, de rappeler que Segantini a décomposé la couleur de son premier tableau, — *Le Chœur de l'église de Saint-Antoine* — peint à Milan, lorsqu'il était presque un enfant, et ne pouvait pas connaître l'œuvre des *pointillistes*. Se trouvant en présence d'un effet de lumière vibrante, Segantini eut l'intuition de la décomposition de la lumière. Plus tard, en Engadine, il développa et perfectionna sa technique ; mais il le fit toujours à la suite d'observations personnelles.

En parlant de la nature du phénomène lumineux, qui exige l'application du divisionnisme, il écrivit : « Aujourd'hui, ce fait est démontré par la science, et maints peintres de tous les temps et de tous les pays en avaient déjà eu une connaissance directe avant moi. Le premier fut Beato Angelico. Je n'ai fait que démontrer sa complète logique, par une étude amoureuse et diligente de la nature sincère. Pour moi, cette manière de peindre fut une nécessité absolument personnelle et spontanée. »

D'ailleurs une comparaison, même sommaire, entre l'œuvre de Segantini et celle des *pointillistes*, nous montre immédiatement une grande différence de tempérament artistique. Segantini n'était pas du tout un impressionniste. Il eut toujours comme but le développement et l'exaltation de tous les caractères de beauté de la nature ; et il groupa dans ses tableaux la plus grande quantité possible d'éléments esthétiques, afin que la représentation réussisse complète et définitive. La technique divisionniste lui servit, non seulement à rendre la vibration lumineuse, mais aussi à enrichir la couleur par des accords nouveaux et intenses, à graver et styler la forme, de manière à obtenir la plus grande évidence naturelle en même temps que le plus grand intérêt décoratif, parce que Segantini fut un des décorateurs les plus aristocratiques de son époque. Son style a la noblesse simple



*Les Heures du matin.*



et large de la ligne grecque, jointe à des finesses aptes à séduire les chercheurs les plus raffinés des « bysantinismes » décoratifs.

Segantini a été un peintre insupérable des symphonies chromatiques les plus riches ; mais il aima aussi les accords délicats de coloris, et donna des chefs-d'œuvre de la demi-teinte. Cela est prouvé par le triptyque au pastel dédié à la mémoire de Gaetan Donizzetti ; triptyque plein de poésie romantique ; et par la *Déesse de l'amour*, nudité classique, faite avec un accord en or, en rubis et en nacre.

\* \* \*

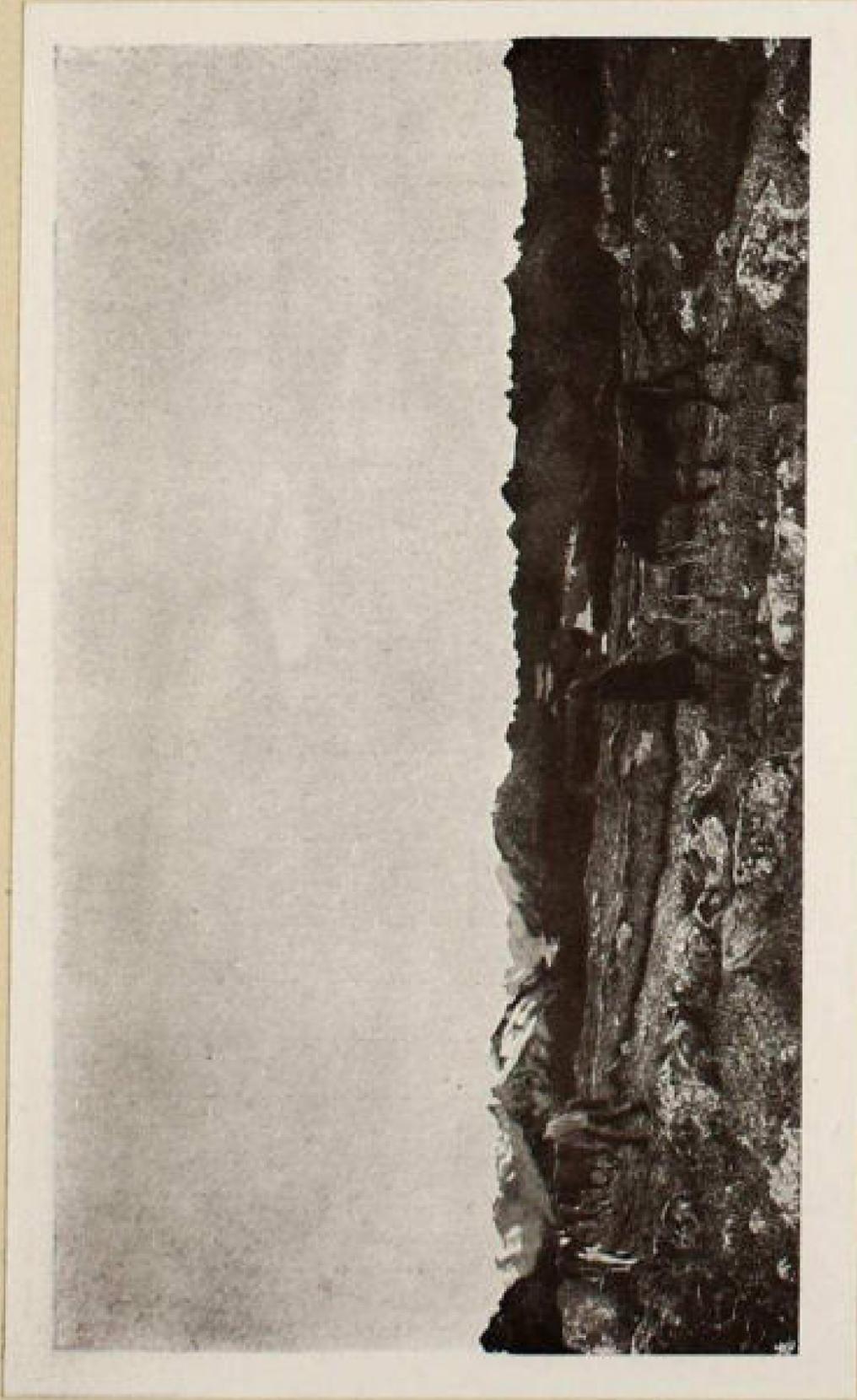
« Je devrais dire que le beau en nature n'existe que comme une idée qui nous est propre. Tous les jours nous voyons des personnes qui passent devant les mêmes beautés naturelles, et en restant très différemment impressionnées. Nous pourrions trouver dans ces impressions une échelle d'infinies gradations, de l'horreur au dégoût, du plaisir à l'extase. Nous pouvons en déduire que le beau existe en nature, parce que nous le voyons et nous le sentons ; et la manière et la mesure de le sentir sont en rapport avec notre capacité spirituelle. L'œuvre d'art, étant une interprétation de la nature, renferme d'autant plus des éléments spirituels, reproduits avec sentiment et noblesse dans la forme, qu'elle s'éloigne de

la conception du vulgaire. Elle n'est appréciée que par les gens qui, grâce à un amour long et patient, ont pu élever leur esprit à la perception et à l'assimilation de ces éléments spirituels... »

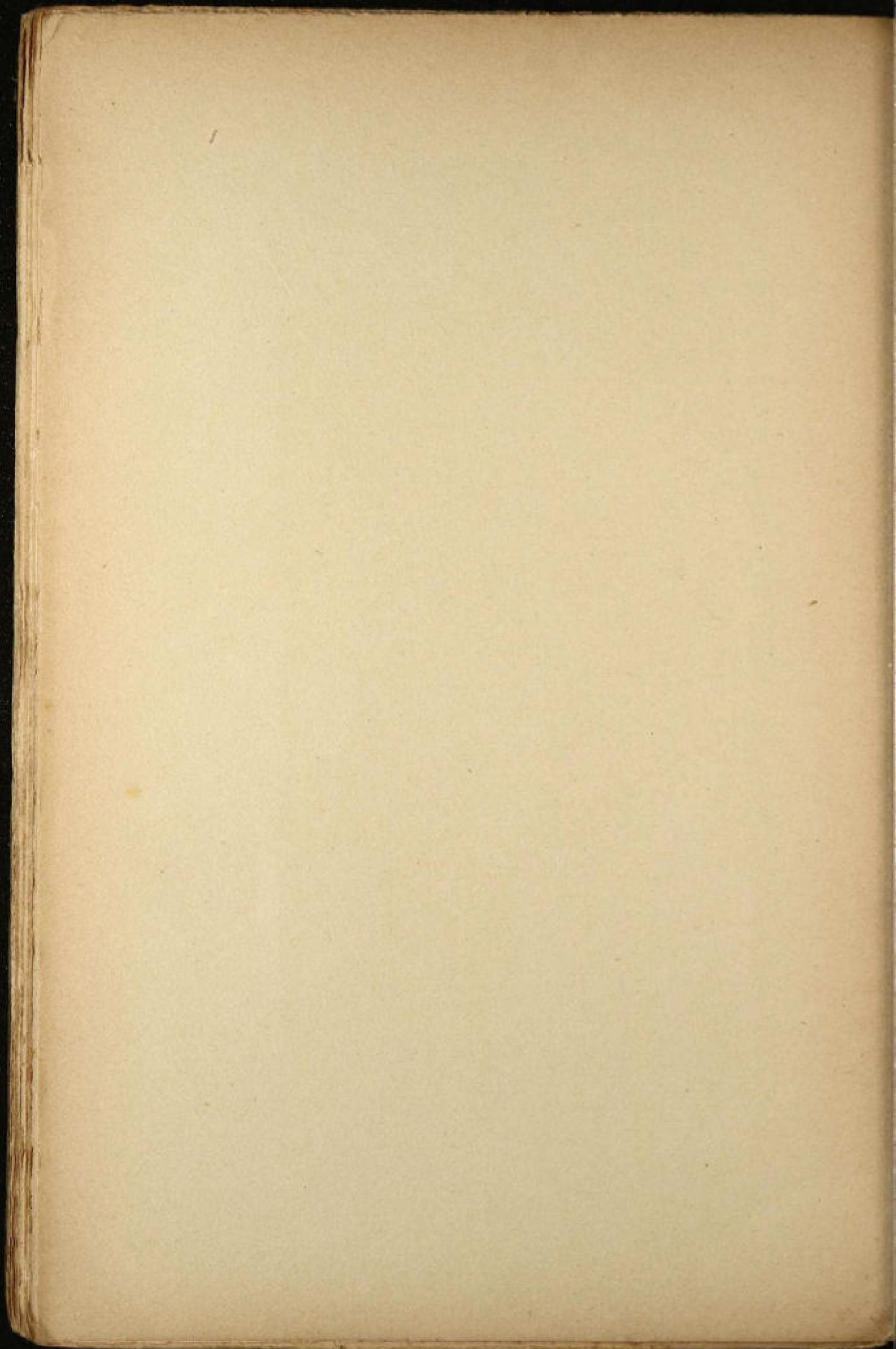
Ceci est un fragment d'une lettre de Segantini, datée de Savognino (janvier 1891), et publiée dans la revue *Cronaca d'Arte*. Je crois que ces lignes résument la définition la plus complète et la plus générale de ce qu'est le *vrai* en fait d'art.

En effet, chacun observe la nature suivant sa propre intelligence. Un *vrai* absolu n'existe pas réellement ; il existe seulement pour les observateurs superficiels, pour ceux qui n'ont pas la force et les qualités d'observation d'un esprit personnel. Croire que tout le monde peut copier la nature sans une préparation intellectuelle longue et propre serait une erreur grossière ; il en est de même pour ceux qui proclament que la perception commune et acceptée est la seule perception juste de la nature ; ainsi que pour ceux qui sont frappés seulement par les caractères les plus banals et les plus photographiques ; et pour les autres qui en face de la nature ne ressentent que des sensations rudimentaires ou conventionnelles.

La nature est là, comme un grand livre ouvert où chacun peut lire ce qu'il est susceptible d'assimiler et de comprendre.



**La Nature.**



Plus l'esprit de l'observateur sera habitué aux recherches profondes, plus il sera obligé d'observer la nature dans une sphère supérieure et d'en cueillir les caractères les moins accessibles au vulgaire. Il pourra ainsi concevoir l'œuvre d'art personnelle — l'œuvre d'art véritable.

« L'art doit révéler des sensations nouvelles à l'esprit de l'initié; l'art qui laisse indifférent l'observateur n'a pas sa raison d'être. La suggestion d'un ouvrage artistique est proportionnée à la force avec laquelle il fut *senti* par l'artiste au moment de la conception, et cette force est proportionnée à la finesse, à la pureté de ses sens.

« Grâce à cette suggestion, les impressions les plus légères et fuyantes s'intensifient et se fixent dans le cerveau, en frappant et en fécondant l'esprit supérieur qui les synthétise; l'artiste arrive ainsi à l'élaboration qui traduit en forme vivante l'idéal artistique.

« Pour garder ce mirage idéal pendant l'exécution de l'ouvrage, l'artiste doit user de toutes ses forces pour obtenir que l'activité et l'énergie initiales persistent; c'est toute une vibration de ses nerfs, destinée à alimenter le feu, à maintenir vif le mirage de l'évocation continue, pour que l'idée qui doit prendre corps et vie sur la toile ne se dissolve, et pour qu'il parvienne à créer ainsi l'œuvre qui sera spirituelle-

ment personnelle et matériellement réelle. Je dis réelle; non pas de cette réalité extérieure, superficielle ou conventionnelle, qui est le cachet de l'art vulgaire, mais bien de cette vérité qui, surpassant les barrières de la superficialité des lignes et des tons, sait donner vie à la forme et lumière à la couleur. »

Voilà tout l'esprit de la production ségantinienne : renfermer dans les formes apparentes le sens le plus secret et le plus éternel de la vie.

Et qui donc aurait pu faire cela mieux que ne le fit Giovanni Segantini ? Quel autre artiste s'est-il jamais trouvé en des conditions aussi favorables pour affiner et purifier ses sens ?

Dans la solitude des hauteurs, en face des lignes puissantes des Alpes, ayant pour inspiratrice la nature vierge dans son aspect le plus immanent de force et de grandeur, il eut une seule pensée dans sa vie solitaire : produire l'œuvre d'art où il allait mettre l'éternité qu'il sentait planer à l'horizon, au-dessus des montagnes inébranlables.

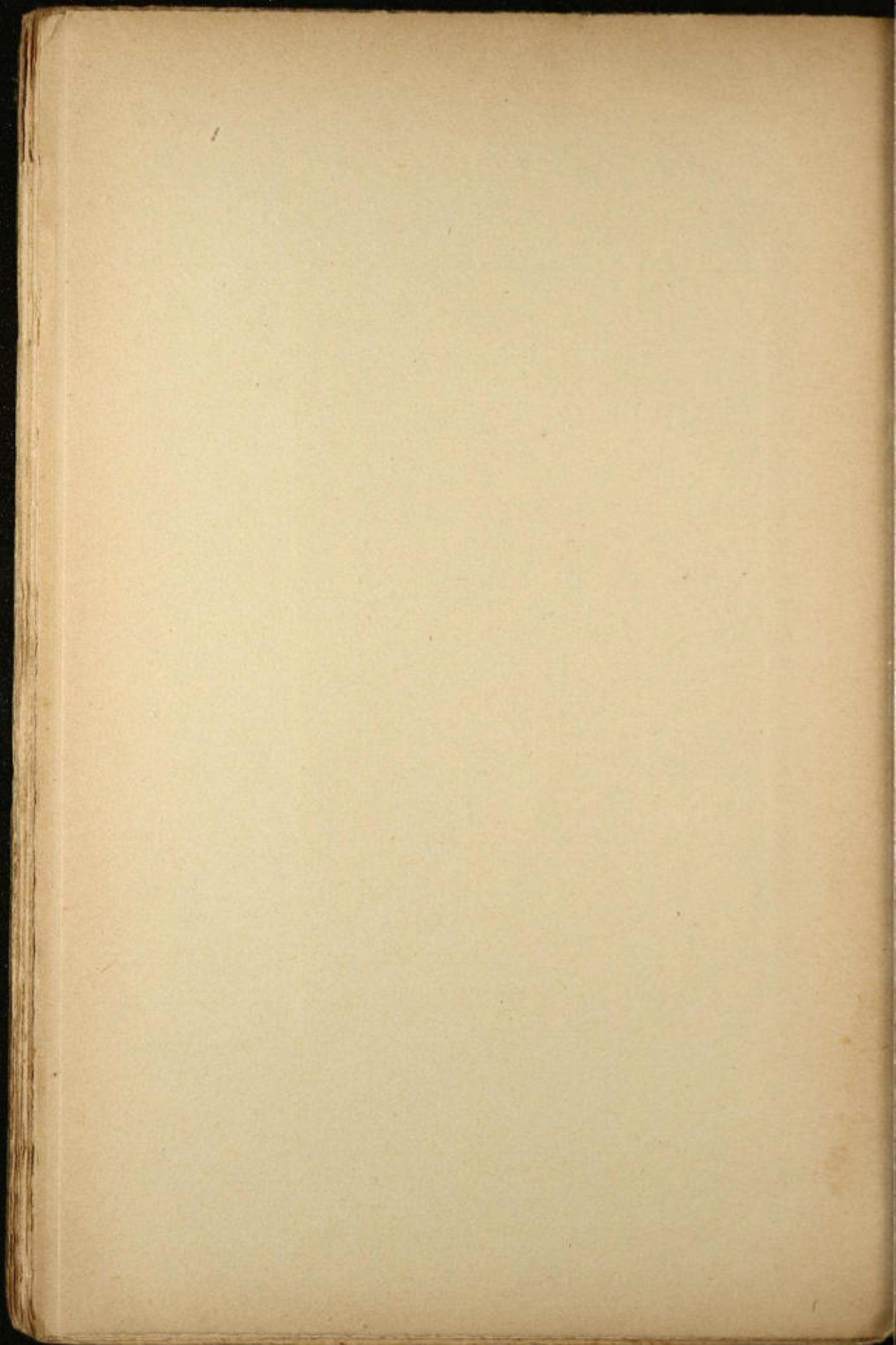
Et il eut des pensées vastes et sereines comme les lignes du paysage environnant.

Dans le silence, son âme percevait le sens de la vie avec une sûreté merveilleuse, comme ne le peuvent faire les hommes vivant dans les villes bruyantes.

Le sens tragique qui est dans les paysages alpins



**La Vie.**



de Giovanni Segantini me rappelle une page de Maurice Mæterlinck :

« Il s'agirait de montrer ce qu'il y a d'étonnant dans le seul fait de vivre ; il s'agirait de montrer l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive... »

Cela a été, si je ne me trompe pas, réalisé par Segantini. Dans ses tableaux, il a fait sentir le rapport intime qui existe entre l'homme et la nature, entre l'âme et l'éternité.

Les montagnards, que le peintre a placés dans les prés, et sur les coteaux des montagnes, sont des personnages typiques d'une tragédie profonde et générale. Au-dessus de leur tête, au-dessus des montagnes, le destin déploie des ailes qui ne se ferment pas.

Segantini a été exclusivement un peintre de la haute montagne ; il ne fut pas simplement l'artiste qui, comme Robert de la Sizeranne l'a écrit, « restitua la Suisse à l'art ». Son œuvre a une valeur morale égale à celle des ouvrages des grands tragiques ; il est merveilleux d'examiner comment ce jeune homme, qui a gravi la première fois les contreforts alpins, simple et presque illettré, a su cueillir de la Nature, comme d'une mère amoureuse, la révélation des secrets éternels de la vie et de la mort.

Ce serait chose mesquine et inutile que de tâcher

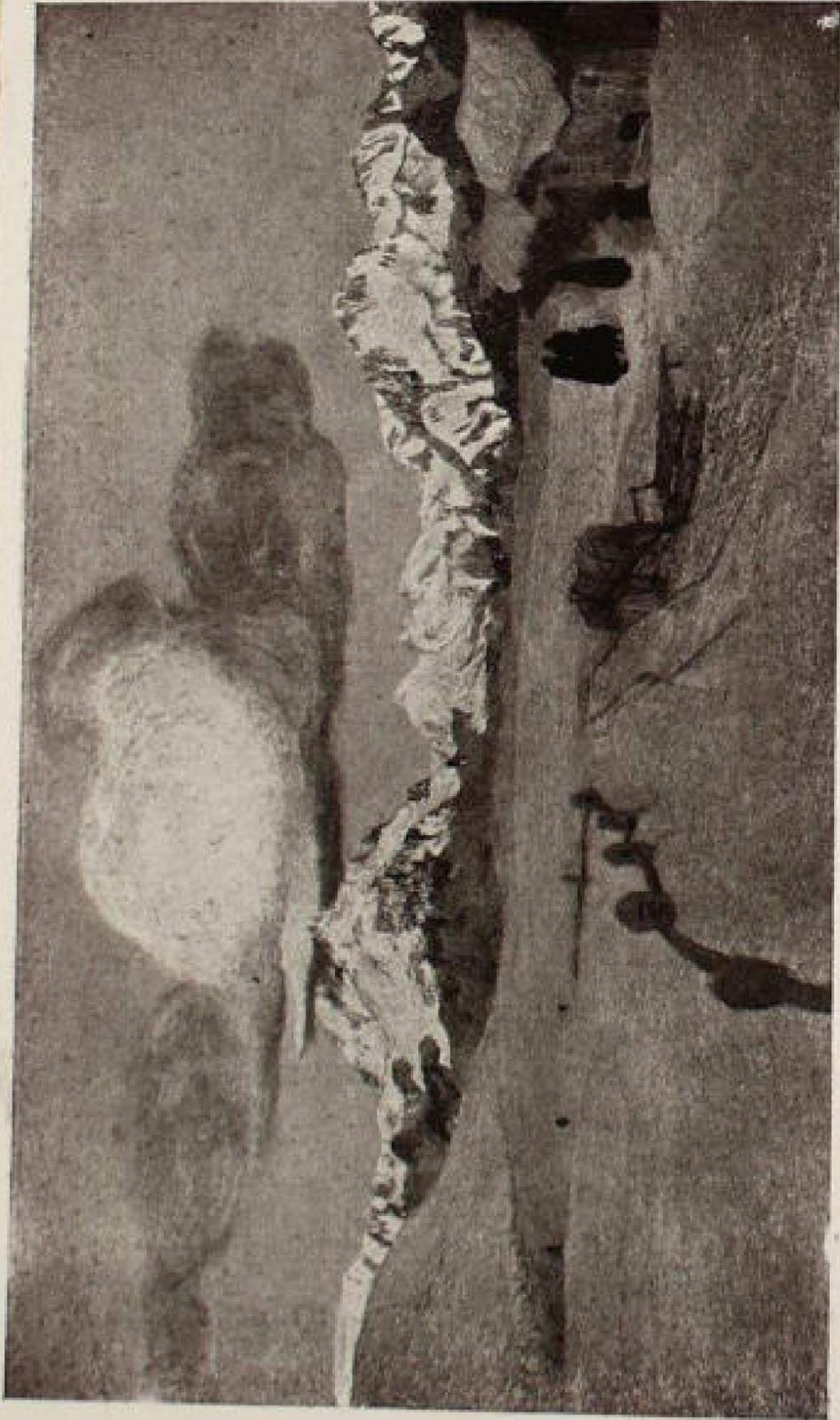
de renfermer l'art de Segantini dans une définition académique, ou de chercher, dans les œuvres des artistes qui l'ont précédé, une préparation à son œuvre.

Segantini fut un homme qui se trouva en relation symbolique avec la beauté universelle; il fut une de ces grandes énergies créatrices qui, par un pouvoir surnaturel, réalisent la somme des aspirations et des besoins d'une race. Toutes les formes de la beauté furent réunies en lui, et exprimées par lui, avec les perfections éparses et divisées des grands maîtres de tout temps.

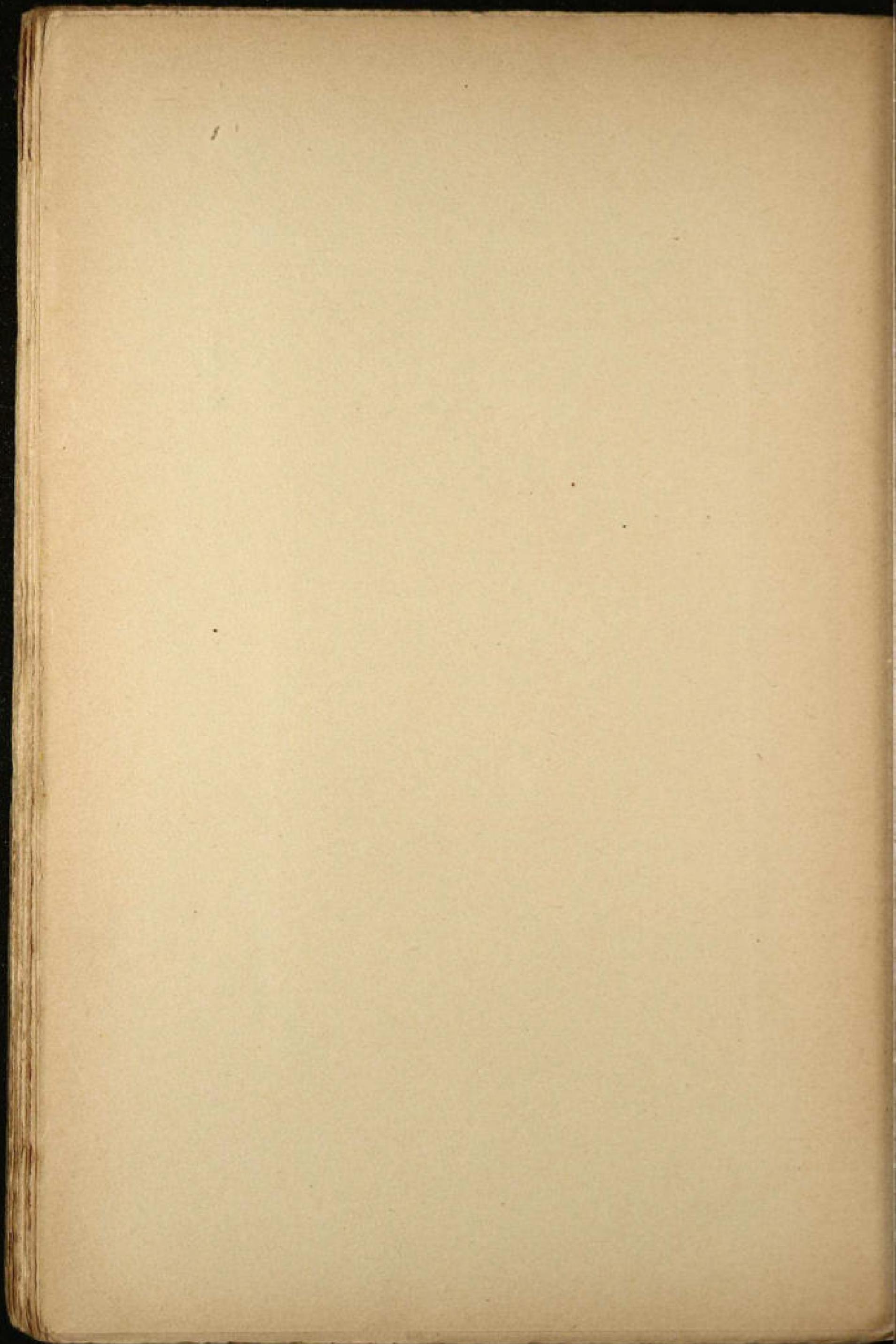
Dans les portraits qu'il a laissés, nous trouvons la recherche de la plus grande puissance représentative des antiques. Dans ses figures nues, il y a l'aspiration vers la suprême beauté de la forme.

Comme il se rendait compte d'avoir une grande mission à accomplir, il chercha, comme un héros, l'exaltation de la force dans le désert, il écouta la voix de l'éternité dans le silence. Sa vie et ses œuvres furent liées et tendues par une volonté invincible vers un but certain. Son âme embrassa toutes les choses belles, toutes les choses bonnes, toutes les choses qui nous semblent terribles et qui sont nécessaires.

Il porta dans ses mains toutes les révélations divines.



*La Mort.*



« J'ai vécu longtemps avec les animaux afin de comprendre leurs passions, leurs douleurs et leurs joies — écrivait-il. — J'ai observé les rochers, les neiges, les grandes chaînes des montagnes, les brins d'herbe et les torrents, et j'ai cherché dans mon âme la pensée de toutes ces choses.

« J'ai demandé à la fleur ce qu'était la beauté universelle, et la fleur a répondu en parfumant mon âme d'amour ».

Il était naturel qu'une âme si débordante de foi trouvât le moyen d'expression le plus parfait. Il était naturel que tout ce qu'il interrogeait avec tant d'amour lui révélât son secret.

A mesure qu'il avançait dans l'œuvre, le besoin de recueillir dans ses créations toutes les formes et toutes les expressions augmentait. Il a voulu que rien n'allât perdu, il a craint que toute révélation non communiquée à tous les hommes fût vaine.

Et dernièrement, lorsque la Nature n'avait plus pour lui qu'une voix seule, composée de mille et mille voix distinctes, il se prépara à décrire dans son œuvre plus grande, le triptyque merveilleux, tous les aspects de la vie et de la mort.

Et le triptyque restera parmi les œuvres religieuses et de célébration les plus puissantes que le génie de l'homme ait jamais enfanté ; cette œuvre demeura-

rera le monument impérissable de l'âme de ce grand ;  
âme dans laquelle, comme le chanta notre grand  
poète Gabriele d'Annunzio,

« l'ombre et la lumière, la vie et la mort  
furent comme une seule prière —  
et la mélodie du ruisseau et le beuglement du troupeau  
et le tonnerre de la tempête et le cri de l'aigle  
et le gémissement de l'homme  
furent comme une seule parole —  
et toutes les choses furent comme une seule chose,  
que sa puissance silencieuse embrassait, comme fait l'air. »



6384



---

---

IMPRIMERIE DE VAUGIRARD  
152, RUE DE VAUGIRARD — PARIS  
H.-L. MOTTI — DIRECTEUR

---

---





BIBLIOTECA CIVICA

S

Clas.



Al.

N.

