

PHILOSOPHIE

DU

SALON DE 1857

PAR

CASTAGNARY



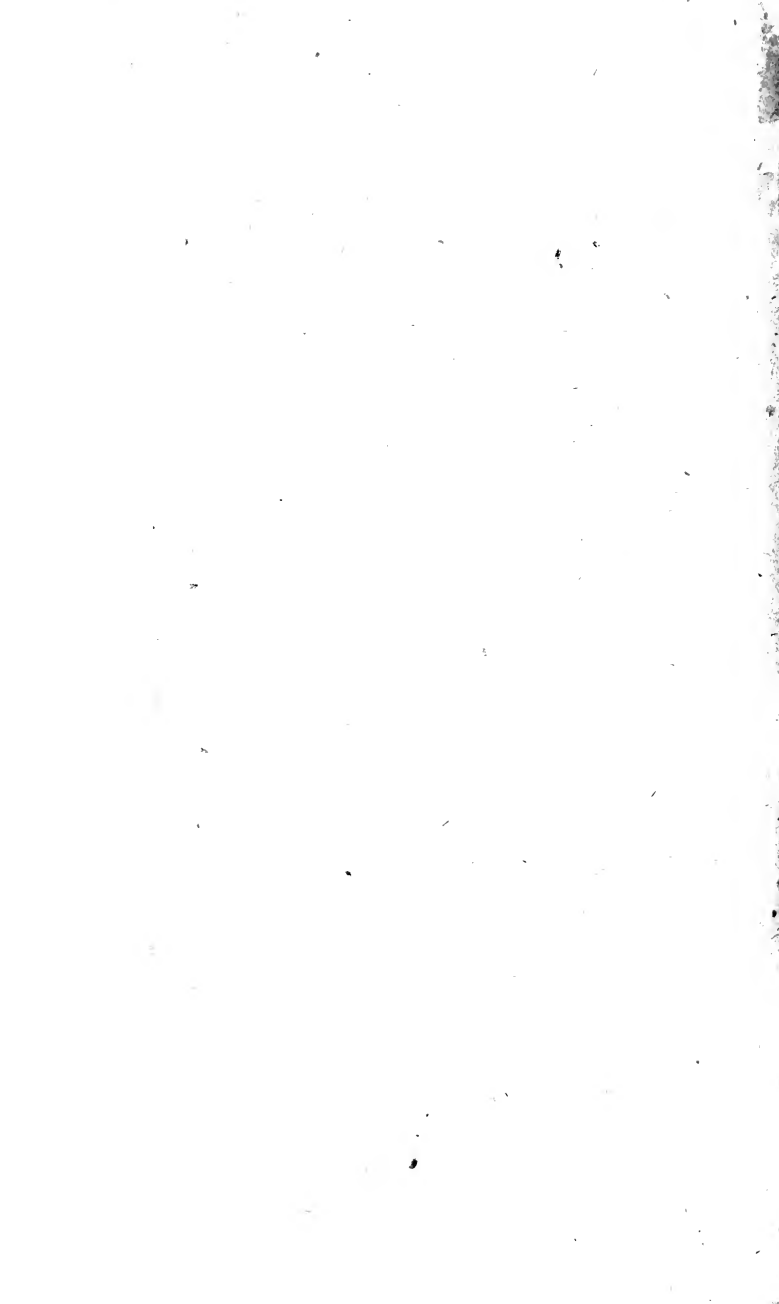
PARIS

POULET-MALASSIS ET DE BROÏSE

LIBRAIRES-ÉDITEURS

9, rue des Beaux-Arts

—
1858



PHILOSOPHIE

DU

SALON DE 1857

Les Éditeurs de cet Ouvrage se réservent le droit de le faire traduire dans toutes les langues. Ils poursuivront, en vertu des Lois, Décrets et Traités internationaux, toutes contrefaçons et toutes traductions faites au mépris de leurs droits.

Toutes les formalités prescrites par les traités ont été remplies dans les divers Etats avec lesquels la France a conclu des conventions littéraires.

PHILOSOPHIE

DU

PAR

CASTAGNARY

PARIS

LIBRAIRES-ÉDITEURS

9, rue des Beaux-Arts

—

1858

PRÉFACE



Les questions qui agitent l'Espèce et intéressent le problème de la Destinée, s'attachent à l'Homme et le suivent dans les projections infinies de sa redoutable activité. Antérieures et supérieures à l'être individuel, toujours attaquées et jamais résolues par lui, elles reviennent, comme une provocation éternelle du philosophe ou de l'artiste, se poser d'elles-mêmes et se reproduire, toutes et entières, dans cha-

cun des ordres de la connaissance humaine, quelque distincts et séparés qu'ils apparaissent. Que l'homme spécule ou réalise, il les retrouve invinciblement sous ses pas, et il n'est le maître ni de les éluder jamais, ni de les agiter en partie : une seule soulevée, toutes les autres se mettent en mouvement.

La raison en est simple.

Les divers ordres de la connaissance sont comme autant de rameaux embranchés sur le même tronc, l'esprit humain. Or, dans le domaine physique, toute secousse imprimée au tronc se communique aux rameaux ; toute pression exercée sur un rameau revient au tronc et de là se propage à la masse entière. Pareillement, dans le monde moral, une affirmation quelle qu'elle soit, produite dans l'un quelconque des ordres de la connaissance, loin d'y rester localisée, le dépasse et réagit sur tous les autres ordres, impliquant en chacun d'eux une affirmation similaire ou parallèle : l'esprit est identique à lui-même, et ses manifestations sont solidaires entre elles. Il

suit de là qu'une théorie peut être à volonté, ou restreinte à son objet spécial, ou transportée d'un domaine dans un autre. Sa certitude est en raison directe de sa puissance expansive.

Dans ce livre, il n'est question que de Beaux-Arts. Mais, en vertu de ce qui vient d'être dit, nier ou affirmer en matière d'art, c'est argumenter et conclure non-seulement pour l'Esthétique, mais encore pour la Religion, la Philosophie, la Morale, la Politique et le reste : la partie est aussi grande que le tout.



PHILOSOPHIE DU SALON

DE 1857

INTRODUCTION

I

LE salon de 1857 accuse avec franchise et netteté la tendance des esprits de ce temps. A ce point de vue, sa donnée générale est plus accessible et son enseignement plus clair que ceux de l'Exposition Universelle de 1855.

Cette dernière, en effet, en exhumant et en rassemblant, à un moment donné, les œuvres d'un demi-siècle éparpillées en tous lieux, semble n'avoir eu d'autre résultat que d'attester l'anarchie des idées et le trouble intellectuel de nos trente dernières années. Écoles, théories, genres et manières, s'y heurtaient et s'y contredisaient à chaque pas. La confusion était telle, que la Critique aurait

perdu la tête, rien qu'en cherchant à dégager la loi de ces manifestations multiples et divergentes. Aussi s'en garda-t-elle avec soin. En présence de ce concours unique dans l'histoire, où il s'agissait bien moins de ressasser des opinions vingt fois formulées que de juger une époque de l'art et d'en déterminer le sens, elle ne trouva rien de mieux que de rassembler et remettre en ordre ses feuillets d'autrefois, et se mit bravement à faire, elle aussi, l'Exposition Universelle de ses produits passés. Elle vit donc arriver, sans le saluer d'une parole nouvelle, ce Salon mémorable, résurrection à la fois douloureuse et charmante de nos premières joies et de nos jeunes enthousiasmes ; elle laissa passer ce convoi de la jeunesse du siècle, sans trouver une épitaphe immortelle à lui jeter en guise de couronne.

Cette année, au contraire, malgré la multiplicité des œuvres exposées (près de trois mille pour la peinture seulement), l'unité de tendance est manifeste. Elle éclate avec une évidence qui ne permet plus de doute.

Mais constatons d'abord les faits.

La peinture religieuse a disparu du salon ou n'y figure que pour ordre. — La peinture historique occupe bien encore quelque place ; mais il appert, à la voir ainsi produire des œuvres trop directement inspirées par les événements politiques de notre temps, qu'elle a perdu la notion claire de son domaine et qu'elle s'aventure sur un terrain qui lui est étranger. — La majorité, et une majorité compacte, appartient aux tableaux de genre. Scènes d'intérieur, paysages, portraits, presque toute l'Exposition est là : c'est le côté humain de l'art qui se substitue au côté

héroïque et divin, et qui s'affirme à la fois avec la puissance du nombre et l'autorité du talent. Presque plus de grandes toiles, presque plus de vieux noms : des tableaux de chevalet, une foule de noms inconnus.

C'est une chose remarquable, que cette abstention des grands maîtres de l'art contemporain, Eugène Delacroix. Ary Scheffer, Ingres. Sont-ils fatigués de la lutte? Dédaignent-ils des hommages qui leur sont acquis d'avance? Ou sentent-ils vaguement le courant de l'inspiration chercher de nouvelles voies, et demander d'autres interprètes? Pour l'une ou l'autre de ces raisons, ils n'ont point paru dans l'arène : ils ont laissé le champ libre à cette jeunesse peut-être trop turbulente, mais écho plus voisin et plus fidèle des temps nouveaux. Leur absence, et ceci est un éloge pour eux, laisse dans l'air de ces salles du calme et de la paix. La physionomie du salon n'est point troublée par leur personnalité hautaine, leur subjectivisme à outrance. L'intelligence de l'ensemble en devient plus facile, et l'unité de direction, que j'essaye de saisir et de déterminer, éclate plus librement.

Aussi ce petit Salon de 1857, qui ne renferme peut-être pas une œuvre de génie, mais où le talent à tous degrés surabonde, présente-t-il cette particularité, qu'il montre, visible pour ainsi dire et toute dégagée, la loi évolutive de l'art même, loi simple dans sa formule, impérative dans sa teneur, et qui associe complètement l'art au mouvement général de l'humanité.

A ce sujet, et avant que j'entre dans l'examen individuel des meilleurs ouvrages aujourd'hui soumis au public, je crois devoir établir quelques considérations générales,

qui fourniront au lecteur un point de vue, sinon une méthode de critique, et qui seront pour moi des jalons nécessaires au milieu de la prodigieuse multiplicité des œuvres.

II

Quoi qu'il tente ou quoi qu'il réalise, qu'il exprime l'idée pure par le verbe ou qu'il la concrète dans la matière, ce que l'artiste met dans son œuvre, c'est lui, c'est son entendement, c'est son cœur.

Pour ne parler que des arts plastiques, l'œuvre réalisée est tout à la fois, par l'idée qu'elle contient et par la forme qu'elle revêt, non pas une copie, une reproduction, même partielle, de la nature, mais un produit éminemment subjectif, le résultat et l'expression d'une conception purement personnelle.

La nature, sorte de matière première de l'art, ne fournit à l'artiste que des images, des représentations. Par une opération toute intellectuelle, toute psychique, l'artiste en dégage la forme pure, la beauté; car la beauté, en tant qu'idée, n'existe que dans l'entendement. Puis cette abstraction effectuée, l'artiste concrète sa conception de la beauté, la matérialise selon les formes spéciales de son art, et en revêt, comme d'une enveloppe impénétrable et subtile, toutes les œuvres qui sortent de ses mains.

L'art est donc avant tout une expression du moi humain sollicité par le monde extérieur; expression réalisée, sous

le concept suprême de Beauté, dans l'infinie variété des types fournis par la nature. Il en résulte que l'art est un des plus hauts actes de la personnalité humaine, une véritable création seconde.

Mais cette conception de la beauté par le moi, comme forme pure du vrai, et sa réalisation par les arts plastiques, n'est point dans l'humanité un acte isolé et insulaire du reste des manifestations humaines. Quelle que soit la vigueur de son individualité, l'artiste est toujours, non l'expression, mais le dernier terme de la société antérieure à lui. Il hérite *ab intestat* du capital intellectuel accumulé par les générations précédentes; c'est dans ce capital qu'il trouve les matériaux de son éducation; c'est en les élaborant, en se les assimilant, qu'il développe son originalité propre, et qu'il en arrive tout à la fois à résumer la société antérieure, et à se trouver supérieur à elle. — Il la résume parce que, né dans son sein, instruit par elle et de sa substance, il la sait, croit ses croyances, aspire ses aspirations; — il est supérieur à elle, parce que, venu après elle, il est la société, plus lui-même.

Or, après cela, qu'importe que la tradition n'existe pas, à proprement parler, pour les choses de l'art, hormis la période d'apprentissage? Qu'importe que la création soit toujours individuelle, spontanée, et que sa nécessité se renouvelle avec chaque artiste qui se présente? Il n'en reste pas moins vrai que, par son élément générateur, je veux dire l'entendement, l'art se trouve lié au mouvement général de l'humanité et ne saurait s'en abstraire.

Telle donc la marche de l'humanité, telle la marche de l'art.

Voyons l'histoire :

Aux termes de la légende sacrée, lorsque Dieu, créateur et conservateur de toutes choses, eût surpris l'homme en flagrant délit de révolte, il le chassa du Jardin de délices, en plaçant à la porte, pour lui en défendre à jamais l'entrée, un archange tenant en main une épée flamboyante.

L'homme a pris une longue et éclatante revanche de cette proscription ancienne.

Durant six mille ans, lutteur de plus en plus affermi, il a mis ses efforts et son honneur à repousser de son cerveau, de son cœur, de la cité, de la face du monde, Dieu, l'oppresseur des premiers âges. A travers l'esclavage et la misère, les bouleversements sans nombre, le massacre et la ruine, il a poursuivi sans relâche, au prix de sa liberté, de sa vie et de la vie des siens, ce duel gigantesque qui emplit toute l'histoire du monde. Il s'est dit : — « A l'origine des âges, ignorant de moi-même et de l'univers, frappé d'épouvante à l'aspect d'un monde où tout m'était nouveau et me semblait surhumain, j'ai laissé s'enraciner en moi des croyances qui obsèdent aujourd'hui ma raison et neutralisent mon élan. Je me suis incliné devant le prêtre, représentant social de Dieu, et le prêtre tient dans ses mains la liberté de mon âme et la liberté de mon corps. Mais je briserai le cercle de fer de mes conceptions premières. L'autorité est une de mes créations : je m'affirmerai contre moi-même. A côté de l'Eden divin d'où l'on m'a chassé, je me construirai un Eden nouveau que je peuplerai de ma personne. Je placerai à l'entrée Progrès, sentinelle invisible ; je lui mettrai en main l'épée flamboyante et il dira à Dieu : — « Tu n'entreras pas ! »

Et l'homme s'est mis à construire la cité humaine.

Qui pourrait dire dans combien de larmes et de sang a été détrempe le ciment qui en fait les joints sacrés? Qui pourrait dire combien de générations sont tombées avant même que les murs aient pu sortir de terre. Mais sang de martyrs, semence de révoltés! L'édifice de la liberté humaine est maintenant hors d'atteinte, et chaque jour y ajoute une nouvelle assise.

Ceci n'est que la première partie du drame.

Durant le cours de cette longue lutte, le prêtre, fuyant devant l'homme, avait jeté au guerrier, au chef temporel, une part de l'indivisible souveraineté : « A moi les âmes, à toi les corps! » La lutte se compliqua, se mélangea, devint obscure et confuse. Des empires croulèrent, des civilisations disparurent. Mais l'esclave fut affranchi, le serf libéré, l'égalité fondée. Et aujourd'hui encore, à cette distance, parmi cette poussière et ces ruines, on distingue, comme un grand sillon lumineux dans l'histoire, la trace de l'homme, poursuivant à travers tout et contre tous, au spirituel et au temporel, son développement intégral. l'épanouissement de son être dans la plénitude de sa puissance.

Ainsi les collectivités mystiques opérées par l'esprit religieux, les collectivités politiques opérées par l'esclavage et la guerre ont toutes été brisées, pour n'avoir su créer qu'une unité violente et factice entraînant la suppression de l'individu. L'homme en grandissant a fait éclater ces terribles murailles, et l'individualisme s'est échappé par toutes les fissures.

Donc, dans l'humanité, négation continue de la religion

et de l'autorité traditionnelle, affirmation et affranchissement progressif de la personnalité humaine.

L'histoire de l'art ne fournit pas d'autres conclusions.

La peinture religieuse et la peinture historique ou héroïque se sont graduellement affaiblies, à mesure que s'affaiblissaient comme organismes sociaux la théocratie et la monarchie auxquelles elles se réfèrent; leur élimination, à peu près complète aujourd'hui, amène la domination absolue du genre, du paysage, du portrait, qui relèvent de l'individualisme : dans l'art comme dans la société, l'homme devient de plus en plus homme.

Tant que la religion a tenu la tutelle de la société et a protégé sa lente formation; tant que la foi, circulant dans le corps social comme la sève dans les rameaux, a fait verdoyer et fleurir chaque civilisation naissante, l'art a été divin, exclusivement divin. Imbu de la superstition du ciel, l'artiste a cherché ses sujets hors de l'homme, qui lui semblait misérable et laid; hors de la nature, où il ne sentait pas sourdre et vivre l'âme universelle. Il a demandé à la religion de figurer ses dogmes, de représenter ses dieux. Les dieux du paganisme, les dieux du christianisme, personnifications radieuses de l'immortelle beauté ou du suprême amour, ont épuisé les épanchements de son ardeur mystique. Consacrer à d'autres qu'à eux son marbre ou sa toile eût été une profanation.

Mais aujourd'hui, nous ne croyons plus. Les dieux du paganisme se sont écroulés sous les ruines d'un monde; les dieux du christianisme, sous l'analyse moderne, s'évanouissent en abstractions. L'esprit divin est remonté aux

cieux ; le dernier des vieux dogmes agonise. Il avait élu la peinture pour organe, comme le polythéisme avait choisi la statuaire. La foi disparue, la peinture religieuse pouvait-elle survivre ?

Non. La peinture religieuse est morte ; elle est morte, mais comme la religion même, en nous léguant pour testament de vie des œuvres immortelles.

On pleure sur cette mort et l'on crie à la décadence. Ce n'est pas raisonnable. De même que dans la vie sociale, la disparition de la religion implique un agrandissement de l'individu, de même la disparition de la peinture religieuse doit se résoudre pour l'art en un accroissement de puissance : l'art va quitter un ciel désormais désert, pour prendre solennellement possession de la nature et de l'homme.

Que chercherait-il encore dans la légende chrétienne ?

L'étoile, qui guidait les Mages, ne brille plus à l'horizon. L'enfant Jésus ne sommeille plus sur les genoux de la Vierge Mère. La paille de l'étable, dispersée par le monde, foulée aux pieds des incrédules, n'est plus qu'un fumier infécond. L'étable elle-même, lézardée en tous sens, a croulé de vétusté ; et les bœufs pacifiques, qui, allongeant leurs mufles noirs vers le Dieu nouveau-né, regardaient curieusement la brume de leurs naseaux se changer en auréole autour de son front, ont rompu la crèche sainte et se sont enfuis vers les grandes plaines, pour y mugir à l'aise, loin de ces hommes qui ont toujours besoin d'un rédempteur.

La mère des sept douleurs, la femme au cœur transpercé de sept glaives, a été ravie au ciel en un jour de

triomphe. Mais elle en est bien vite redescendue, et laissant là-haut sa couronne d'étoiles, elle est revenue ici-bas se faire l'ange de la misère, la consolatrice des affligés. En chapeau de dentelles ou en cornette blanche, elle se promène dans nos villes, marche dans les campagnes, s'aventure dans les camps. Et on l'a toujours vue, mère héroïque, sœur dévouée, partout où une plaie se montre, partout où un cri s'élève, fermer de sa douce main la bouche qui maudit, répandre sa bourse aux affamés, sa sollicitude aux meurtris, son cœur aux inconsolés.

Les apôtres, ces va-nu-pieds sublimes, ces ardents vulgarisateurs de l'éloquence, ont déserté le martyre et laissé le Verbe s'échapper de leur sein enflammé. Rentrés aujourd'hui dans la vie commune, ils ne remuent plus les masses par la passion, ils ne les enchaînent plus par le miracle. Ils ont abdiqué leur double puissance en faveur des journalistes et des magnétiseurs.

Ainsi, les allégories divines, par une dégradation insensible, se convertissent en réalités humaines.

Le ciel recule, recule devant nous.

Entre le ciel et la terre sont les héros, les demi-dieux ; la légende de la guerre et l'histoire des nations. L'art, comme il l'avait fait pour la religion, s'est mis au service de l'héroïsme. Il a figuré les récits des batailles, les types des grands capitaines et des rois malheureux ; il a raconté l'infortune des dynasties, les rigueurs de l'inexorable destin. Mais à mesure que la société s'organise sur l'équilibration de ses propres forces, l'âpre nationalisme des races anciennes s'efface, les grandes querelles s'apaisent, le côté épique de l'humanité s'amoindrit. Aujourd'hui la grandeur

et la décadence des peuples ne s'expliquent plus par des raisons tirées de l'ordre politique, mais bien par les déductions de la science sociale. L'histoire, par le mouvement du temps, se convertit en économie politique.

La peinture historique n'a donc plus qu'à faire son acte de contrition et se préparer à la mort. Et de même que dans la vie sociale, l'absorption de l'autorité implique un agrandissement de l'individu, de même la disparition de la peinture historique se résoudra pour l'art en un accroissement de puissance.

« J'ai chassé Dieu, va crier l'artiste, et je renie l'histoire. Ah! si le ciel s'éloigne, que du moins la terre ne s'amoindrisse pas! Formes calmes et sereines de la divinité, images véhémentes des passions épiques, qu'avez-vous donc fait pour n'être plus aux yeux de la société qui m'entoure qu'artifice et convention? elle ne vous comprend plus, et vous délaisse. Vous partis, que me reste-t-il? que reste-t-il à l'art éperdu? »

Ce qu'il te reste, artiste? Ce qu'il reste à ton génie? Il te reste l'Homme et la Nature, c'est-à-dire tout ce qui est. — Les dieux sont partis! mais crois-tu donc que Jupiter ait emporté avec lui la Puissance, et Minerve la Sagesse, et Vénus l'immortelle Beauté, et Jésus l'éternel Amour? Non, l'Amour, la Beauté, la Sagesse, la Puissance étaient en toi. Tu t'en étais un moment dépouillé pour en parer tes dieux, voulant les faire grands et rester petit, les faire beaux et demeurer laid. Mais eux disparus, toutes les vertus et toutes les grâces dont tu les avais doués et qui sont ton bien, te reviennent; tu hérites de tes dieux morts, et tu

grandis de tout leur néant — Les héros sont partis ! mais crois-tu qu'ils aient emporté avec eux l'amour et la haine, la vengeance et le pardon, l'adultère et le meurtre, les forfaits éclatants et les dévouements farouches ? Non, toutes ces choses étaient aussi ton partage et te reviennent. Comme tu as hérité de tes dieux, tu hérites de tes héros. Les passions bonnes ou mauvaises dont ils ont été les incarnations passagères demeurent en toi et pour toujours afin que tu apprennes, dans leurs luttes et leurs combats, à épurer ton cœur et élever ton âme ; car c'est en travaillant sans relâche à l'exaltation de ton être, et par suite à l'apothéose de l'homme, que tu justifieras la moralité de l'art.

Marche donc désormais sans regret et sans cainte : tu es dès à présent dans la voie. Ce ne sont plus des dieux et des déesses, des héros et des récits épiques que ton art fortuné va configurer et traduire, c'est toi-même, ce sont les scènes de ta vie, c'est la nature qui t'enveloppe. Là est toute vérité, là est toute poésie. Laisse dire ceux qui, te voyant aller, parlent d'amoindrissement et de décadence : la plus belle conquête de l'homme, c'est l'homme, et je n'en sais pas qui ait été à la fois plus providentielle et plus héroïque, ni qui ait coûté à l'homme plus de pleurs et de sang. Entre donc dans le vaste champ qui s'ouvre à ton activité rajeunie, dans ce champ où tu es à toi-même ton dieu et ton héros. Regarde l'homme que tu ne connais pas : il n'y a rien de plus beau, de plus grand que l'homme sur la terre. Regarde la nature, que tu connais à peine : il n'y a rien de plus grand, de plus beau que la nature sous le ciel. La nature et l'homme, le paysage, le portrait et le tableau de genre, voilà tout l'avenir de l'art. N'y a-

t-il pas encore là plus qu'il n'en faut pour surpasser les anciens et les vaincre ?

III

La théorie que je viens d'émettre tend à établir que l'art, par un mouvement qui lui est propre, se modifie à la fois dans son sujet et dans son objet : — dans son sujet, en ce que l'esprit traditionnel s'efface peu à peu devant la libre inspiration de l'individu ; — dans son objet, en ce que l'interprétation de l'homme et de la nature se substitue lentement aux mythes divins et aux épopées historiques.

Il me reste, pour épuiser les généralités, à dire comment et pour quelle part le Salon de 1857 rentre dans cette théorie, à déterminer le sens de ce Salon, et à lui assigner sa valeur légitime.

Je n'ai point à avertir le lecteur que je ne fais ici ni réclame ni diatribe. En fait d'artistes, je ne connais personne ; en fait d'œuvres, je ne recherche que celles qui me paraissent relever d'un ordre esthétique quelconque. Quant au reste, je ne m'en inquiète pas. Libre au peintre et au statuaire de transformer leur art en une simple spécialité de la vie industrielle ; libre à eux d'avoir pour suprême inquiétude la production rapide et le débouché

certain ; je ne chercherai point à nuire à leur commerce : je n'ai rien à démêler avec eux.

Le Salon de 1857 contient beaucoup d'œuvres où le talent éclate à des degrés divers, mais en réalité très-peu qui soient véritablement hors ligne, et en ce sens dignes d'un examen sérieux. Dès qu'on veut aborder les détails, on s'aperçoit bien vite que de nombreuses éliminations sont à faire. Il faut laisser au catalogue, d'abord tout ce qui procède directement des anciennes écoles, scènes religieuses, historiques, mythologiques : question de pastiche ; — ensuite toute la peinture militaire, campements, batailles, vues, où l'artiste se borne à déployer l'aptitude d'un ingénieur des ponts et chaussées : question de géométrie ; — puis toute la peinture de mode, facile d'exécution, agréable à l'œil, que les salons et les boudoirs payent largement : question d'industrie ; — enfin, toutes les productions, dans tous les genres, qui, désintéressées de la pensée et du sentiment, brillent exclusivement par le côté technique et matériel, et ce sont les plus nombreuses : question de doigté. Ces diverses éliminations faites, c'est à peine s'il reste cinquante toiles dont l'art ait à se préoccuper. Le surplus est nul, absolument nul, au point de vue du beau.

Mais cette insuffisance esthétique ne saurait diminuer la portée de ce Salon. Sa signification spéciale demeure entière, parce que, malgré tout, il marque le point précis qui sépare une période écoulée d'une période naissante ; et, à ce titre, il comporte un progrès qui va nous donner la mesure de sa valeur. En quoi consiste ce progrès ? Je vais essayer de le dire : ce sera comme une première application des idées précédemment émises.

Déjà, et contrairement aux docteurs qui, attardés dans la contemplation des vieilles écoles, négligent de suivre les transformations de l'idée, et tiennent pour incontestable la décadence actuelle de l'art, j'ai cherché à montrer par quelle solidarité intime et profonde l'évolution artistique se relie au mouvement de la société même : de telle sorte que, si le progrès existe pour cette dernière, ce qui paraît universellement admis, il existe aussi pour l'art, et par les mêmes raisons.

Cette conclusion est légitime en thèse générale ; mais appliquée spécialement au Salon de cette année, elle doit être entendue avec certains tempéraments que je me hâte d'indiquer.

Assurément l'art contemporain, — le paysage à part, — n'a rien produit encore, et j'accorde même qu'il ne produira de longtemps rien qui puisse être mis en ligne avec les œuvres si justement admirées des écoles italienne, espagnole, flamande. Mais ce n'est pas dans la comparaison des œuvres de deux époques que l'on doit chercher des raisons de préséance et de supériorité, c'est dans l'examen de l'idée mère, du point de vue suprême en vertu duquel chaque époque produit. A ce compte, la recherche de l'homme, qui est le but plus ou moins défini de l'art en notre temps, but qui entre précisément en évidence par le salon de 1857, me paraît relever d'une conception esthétique plus large et mieux entendue que celle qui a inspiré les produits des siècles antérieurs. Il y a donc, à mon sens, progrès. Ce progrès, il est vrai, ne se manifeste pas encore dans les œuvres produites, et je tâcherai tout à l'heure d'en indiquer la raison. Mais il se

montre dans l'idée inspiratrice, toute inconsciente encore et irraisonnée qu'elle soit, idée en vertu de laquelle déjà l'homme se cherche, se poursuit, et s'étreint de plus près dans l'art. Il y a dans ce fait, en apparence si simple, toute une révolution. L'artiste comprend, à la fin, comme le poète l'a compris avant lui, que ce qui fait la valeur d'une œuvre, n'est point l'importance des personnages qui y figurent, dieux ou héros, mais la grandeur de la passion, la profondeur du sentiment, le pittoresque de la ligne. Il a acquis cette conviction qu'un mendiant sous un rayon de soleil est dans des conditions de beauté plus vraies qu'un roi sur son trône ; qu'un attelage marchant au labour sous le ciel clair et froid du matin, vaut, comme solennité religieuse, Jésus prêchant sur la montagne ; que trois paysannes courbées, glanant dans un champ moissonné, tandis qu'à l'horizon les charrettes du maître gémissent sous le poids des gerbes, étreignent le cœur plus douloureusement que tout l'appareil des tortures s'acharnant sur un martyr.

C'est à ce nouvel ordre de sentiments que le Salon actuel doit sa valeur. L'art y a fait, dans le sens de la détermination de son objet, un pas immense. Après avoir cherché si longtemps son idéal loin de la terre, il a fini par le demander à l'humanité même. Aujourd'hui il ne veut plus entendre parler de ses anciennes adorations : tout ce qui ne touche pas à l'homme lui est étranger.

Ici une question se pose. Cette évolution est-elle bien définitive ?

Un retour vers l'interprétation religieuse ou héroïque n'est-il plus possible ? L'humanité en a-t-elle fini avec ces

deux sources d'inspiration ? Je le crois. Les religions de l'avenir, si l'avenir nous en réserve, me paraissent devoir être, venant à l'âge mûr de l'humanité, trop unitaires, pour présenter au ciseau des types aussi divers et aussi beaux que ceux des dieux de l'Olympe, dont chacun est une statue achevée ; trop abstraites, pour fournir au pinceau des motifs aussi frais et aussi jeunes, aussi pleins d'une poésie intime et pénétrante, que ceux qui s'échelonnent dans la légende chrétienne et dont chacun est un tableau tout fait, depuis l'épisode naïf et doux de l'étable à bœufs, jusqu'au drame éloquent et douloureux du Calvaire. — Quant à l'héroïsme, je ne crois pas certes qu'il soit dans sa destinée de désertir un jour le cœur de l'homme ; mais il se transformera si bien par le progrès, que la peinture historique ne le reconnaîtra plus comme sien. Devenu tout intérieur, ému seulement en nous par le jeu harmonieux de nos passions, ou l'explosion radieuse de nos puissances morales, l'héroïsme de l'avenir ne saurait fournir à l'art des épopées d'un même ordre que l'héroïsme tout extérieur, tout physique des temps anciens, qui n'a laissé dans l'histoire qu'une traînée de tumulte et de sang.

Hâtons-nous, concluons :

Jeté dans l'infini de la durée, entre les ruines de genres disparus et les tentatives confuses de genres en formation, le Salon de 1857 se présente à nous comme le berceau d'un art nouveau : l'art humanitaire. Il marque la date glorieuse de l'avènement de l'homme comme objet de l'art. Il inaugure une période définitive et qui doit fournir une carrière sans limites. Le mouvement dont il est le point de

départ ne saurait s'arrêter que quand le thème aura été épuisé, c'est-à-dire l'humanité disparue.

Un dernier point.

S'il y a ainsi progrès dans le dégagement de la loi qui préside aux destinées du beau, d'où vient que ce progrès n'éclate pas dans les œuvres de nos artistes ? Pourquoi, au contraire, chez eux, ces hésitations, ces tâtonnements, cette faiblesse, cette nihilité esthétique ?

Il faut bien soulever à notre tour cette question que les critiques ont agitée récemment, et qu'ils n'ont point résolue, faute d'avoir su la poser. Ils ont accusé le mercantilisme de l'époque ; ils se sont inquiétés sur l'état de l'imagination en France ; ils ont évoqué la petitesse des appartements, l'étroitesse des boudoirs et autres joyusetés, comme s'il était besoin de dix mètres carrés de toile pour faire un chef-d'œuvre. La cause cherchée n'est pas aussi lointaine. Avec les explications précédemment fournies, le point s'éclaire et la solution devient facile. Quelques mots me suffiront pour l'indiquer.

Une nouvelle période de l'art commence avec un objet nouveau, l'homme ; c'est un fait acquis maintenant. N'est-il pas évident dès lors que le concept de beauté qui a servi aux peintres des temps passés et qui leur a fourni tant de chefs-d'œuvre religieux et historiques, ne saurait plus convenir aux peintres chargés d'étudier la vie humaine et d'en figurer sur la toile les poésies encore inaperçues ? Ce concept doit donc être renouvelé et approprié à sa nouvelle destination. Mais c'est là l'œuvre du temps. Les artistes sont, quant à présent, condamnés à un apprentissage dont on ne peut prévoir la durée. Il ne s'agit

donc pas d'accuser leur faiblesse : elle se comprend aisément ; il s'agit de les encourager. Le sujet est vaste, complexe, « ondoyant et divers » : la recherche sera longue. Mais toutes les facultés humaines sont aujourd'hui dirigées vers ce but. Toutes prêtent leur concours à l'artiste. La littérature se met en devoir de lui venir puissamment en aide. Elle est entrée la première dans la voie nouvelle ; car il est dans sa destinée de toujours précéder les beaux-arts et de leur faciliter la tâche. Elle crée d'abord par le verbe les types et les scènes que l'art devra recréer plus tard par la brosse ou le ciseau. Mais le verbe est mobile et sa genèse n'a pas de fin. L'art vient après lui ; il fixe ce que la pensée ébauche perpétuellement.

Conséquent avec les principes que j'ai posés, je ne parlerai point de la peinture religieuse ni de la peinture historique. Les tentatives posthumes de ces deux genres, dépourvues pour la plupart de conscience et d'individualité, ne doivent pas nous arrêter en chemin.

Dans le reste, je prendrai un petit nombre d'œuvres, celles qui me paraissent intéresser plus directement l'art, et dégager, dans une mesure et une évidence diverses, la tendance humanitaire. Je suivrai, pour ces œuvres, malgré certaines difficultés de classification, la division fournie par l'objet de l'art lui-même.

Cet objet est triple : la nature, l'homme, la vie humaine.

Je parlerai successivement du paysage, du portrait, du tableau de genre.

LA NATURE, LE PAYSAGE



LA NATURE, LE PAYSAGE



'EST une vérité vieille, que les églogues et les idylles ont presque toujours été le contre-coup d'agitations sociales. Froissés par le tumulte du monde, les poètes, les rêveurs, se réfugient dans la paix des champs, dans la contemplation de la nature calme et sereine.

La résurrection du paysage en France, dans ces dernières années, tient en grande partie à cette cause. Les querelles littéraires et politiques de ce siècle ont rejeté les esprits vers la pacifique nature, et engendré, par voie de réaction, le courant d'idées auxquelles nous devons, en littérature, *La Mare au Diable*, *Jeanne*, *Les Paysans* ; dans

l'art, les œuvres de Rousseau, de Troyon, de Daubigny, de Rosa Bonheur. Les exagérations du romantisme, les débauches de la couleur, ont précipité ce double mouvement. Il semble que, saturée d'émotions violentes, dégoûtée de sa propre corruption, la société ait fait un immense retour vers le vrai. Elle s'est senti soudain soif d'émotions calmes et douces. Une vague odeur d'étable, apportée par la brise des champs, lui est montée aux narines. Elle a entrevu, loin des villes infectes, groupés comme dans un tableau de Léopold Robert, la vie rurale, ses travaux, ses plaisirs, sa simple et pénétrante poésie. Elle s'est souvenue du sentier perdu dans les blés, du moulin qui tourne sous le vent, de l'eau qui clapote entre les racines du saule, des lointains bleuâtres, des mystérieuses profondeurs. Alors, à tous ceux qui lui servent le pain de l'esprit, elle a demandé de la nature, beaucoup de nature. Et le poète, le romancier, le peintre, tout le monde s'est mis à l'œuvre. Ce n'est pas seulement Théodore Rousseau transportant sur la toile la nature toute vivante, avec ses lumières, ses senteurs et ses frissons; ce n'est pas seulement Rosa Bonheur, appliquant à l'interprétation de la vie pastorale sa touche robuste et sa virile manière; c'est Lélia, désabusée, cherchant à calmer par le spectacle des champs les orages de son cœur, et venant noyer dans le sein de la mère universelle les courants de son âme profondément troublée; c'est Balzac demandant aux bois et aux plaines quelques feuillages et quelques brises pour rafraîchir, « au soir de leur longue journée, » les acteurs fatigués de la *Comédie humaine*. Par ces derniers, le paysage est entré dans la littérature, et y a pris une

place que l'action ne songe plus à lui disputer. Dans la dernière œuvre sérieuse de ce temps, *Madame Bovary*, la nature suit pas à pas les développements de la fable, se mêle à la vie intime des personnages, et y prend une telle part qu'elle s'y fait en quelque sorte complice de leurs actes, et que, quand l'héroïne succombe, nul ne peut dire si elle cède à l'éloquence de son séducteur ou aux excitations voluptueuses du paysage qui les entoure.

Malgré la différence radicale qui sépare le procédé du poète de celui du peintre, j'ai tenu à ne pas séparer ces deux mouvements issus d'un unique effort. Dans l'une et dans l'autre voie, dans la littérature et dans l'art, la tentative a été couronnée d'un plein succès ; mais c'est surtout l'interprétation de la nature par la couleur qui a fait des progrès rapides. En moins d'un quart de siècle, le paysage en France s'est élevé à une hauteur telle, que je ne sais si la suzeraineté artistique des Hobbema, des Cuypp, des Ruysdaël, ne s'en trouve pas menacée. Dans tous les cas, il ne reste que les anciens maîtres hollandais dont les œuvres en ce genre peuvent encore supporter le rapprochement des nôtres.

Un de ceux qui ont le plus contribué à l'élévation soudaine du paysage parmi nous, est Théodore Rousseau.

Théodore Rousseau est véritablement un maître de l'art, dans le sens antique du mot : il a eu en partage le génie et toutes les misères qui s'y attachent. Ses luttes obscures, son énergie, sa persévérance, sont suffisamment connues. Ce n'est qu'en 1849, après vingt ans d'efforts acharnés, que le plus grand paysagiste de ce temps s'est vu admis à l'honneur

d'une médaille de première classe. L'heure de la justice n'est venue pour le bon travailleur que quand sa tâche a été presque finie. Au temps de sa dure jeunesse, il n'a eu pour soutien que l'estime de quelques rares amis, et il n'a connu, en dehors, ni la douceur d'un encouragement ni la saveur d'un éloge. Mais depuis, la compensation s'est faite. L'Exposition universelle, en mettant en plein jour les côtés multiples de ce beau talent, la netteté, la précision, la fraîcheur, la finesse exquise de cet esprit à la fois sûr, profond et charmant, a consacré sa tardive réputation. Aujourd'hui Th. Rousseau est arrivé à la maturité ; il se possède lui-même et il possède à fond toutes les ressources de son art. Aussi semble-t il que, dans la voie suivie par lui, il ne puisse guère s'élever davantage. Les six toiles qu'il expose, admirables fruits de son talent mûr, ne nous montrent rien de nouveau ni d'imprévu en lui, mais elles confirment pleinement toutes les qualités que nous lui connaissons.

Le plus remarquable de ces paysages a pour titre *Les Bords de la Loire au printemps*. C'est une de ces petites toiles dans lesquelles Rousseau aime à élargir et étendre des horizons immenses. Le fleuve gris, d'une transparence admirable, se gonfle entre ses rives sinueuses et vient en lécher les bords. A droite, une petite maison, avec une toiture de tuiles rouges, s'abrite sous des peupliers. Un peu en avant d'elle un massif de chênes de la plus belle venue projette au-dessus de l'eau ses vigoureux branchages. Au pied des arbres, dans une petite anse, un robuste compagnon démarre un bateau plat et saisit fièrement l'aviron pour prendre le large. Dans un plan plus

éloigné, on aperçoit, par-dessous la feuillée, une laveuse rouge qui fait tremper son linge. A gauche, de minces rives, à peine buissonnées de rares arbustes, et faisant pointe dans l'eau, alternent pour ainsi dire avec les flots épars et vont s'affaiblissant à mesure qu'elles s'éloignent du premier plan vers le fond. L'horizon recule devant l'œil. Il serait difficile de donner avec la plume une idée exacte de ce paysage frais et tranquille, tout fait de choses familières, et où la solidité et la finesse s'allient à un égal degré dans une lumière harmonieuse et pleine.

Une matinée orageuse pendant la moisson est un tableau plein d'animation. La moisson est encore couchée sur le sol et déjà l'orage menace. Le ciel se charge. Un rayon de soleil, glissant sous une lourde nuée, dore les gerbes confiantes au revers du sillon. Il ne pleut pas encore, mais le vent qui se lève fait frissonner les maigres bouquets d'arbres dont l'horizon est fermé. Au devant s'étend le champ menacé. Les travailleurs se hâtent. Le maître, debout sur sa charrette, empile les gerbes que ses gens apportent à pleines brassées. En face de ce petit cadre où s'agite un des grands drames de la vie des champs, on se sent des velléités de mettre bas l'habit et de s'arrêter pour donner un coup de main à cette brave famille dont le pain va être haché par la grêle sur le sillon même qui l'a fécondé.

Je citerai encore, comme de l'effet le plus saisissant, un petit *Hameau dans le Cantal*, pris à ce moment du crépuscule où la terre est déjà noyée dans l'ombre vaporeuse du soir, tandis qu'au-dessus le ciel s'allume un instant, enflammé par les lueurs occidentales; et encore une *Prairie*

boisée au soleil couchant, où les bœufs tranquilles qui boivent dans une mare herbeuse, les arbres qu'aucun souffle n'agite, l'horizon qui se décolore lentement, tout traduit, avec un charme infini, la douceur calme et mystérieuse d'un beau soir.

Daubigny est, comme Théodore Rousseau, un de ces rares esprits qui aiment le beau pour lui-même et pour les jouissances qui en procèdent. Loin de l'art courtisan, loin de l'art traditionnel, ils se sont créé tous les deux une belle et noble place. Ils sont entrés en communion intime avec la nature. Ils l'aiment dans ses attitudes familières et pour sa simplicité grande. Ils la prennent telle qu'elle est, telle qu'elle veut bien se faire pour le plaisir des hommes. En marchant par les chemins et les champs de leur pays, ils n'ont point trouvé de temples grecs placés sur les éminences, aussi n'en mettent-ils point sur leurs toiles. Ils se contentent de rendre le sentiment que fait naître en eux ce que leurs yeux perçoivent ; et nue ou parée, triste ou joyeuse, riche ou maigre, la nature a pour eux d'incroyables trésors de poésie. Mais s'ils ont tous les deux pour elle un amour égal dans sa tendresse et sa profondeur, ils l'expriment diversement. Là où Rousseau met de la force, Daubigny apporte de la grâce ; quand Rousseau passionne et provoque la pensée, Daubigny charme et fait rêver. Et puis ne vous semble-t-il pas encore que Rousseau tend à se rapprocher davantage de la cité, tandis que Daubigny s'en éloigne ? pour tout dire, en un mot, qu'il y a quelque chose de plus humain dans le paysage de Rousseau, qu'on y sent davantage l'homme et les détails qui accusent les

préoccupations de sa vie; que si l'homme n'y est pas, on le devine aux alentours, lui, sa cabane ou quelque chose de lui; et même on voit qu'il vient de passer, le paysage est encore pour ainsi dire tout chaud de sa trace.

Le talent de Daubigny a singulièrement grandi depuis les dernières expositions, et il est appelé à grandir encore. Les artistes de cette sincérité et de cette trempe ne s'arrêtent pas en chemin. Il lui reste, d'ailleurs, quelque chose à faire. Il sent vivement et il rend juste; mais la variété des sentiments et des moyens lui manque peut-être un peu. Je trouve que, dans ses notes en apparence les plus joyeuses, il y a un fond de mélancolie intime et mystique qui n'est pas dans le sujet, et dont il semble ne pas bien se rendre compte. Ses ciels, admirables pour l'élévation, la profondeur et la transparence, sont peut-être trop uniformes. Les lointains semblent lui faire peur: il barre et ferme brusquement l'horizon comme s'il en redoutait des vertiges. Quoi qu'il en soit, et en attendant des progrès nouveaux, Daubigny expose cette année quatre toiles, dont deux sont véritablement des chefs-d'œuvre, *Le Printemps* et *La Vallée d'Optevoz*.

On ne saurait imaginer rien de plus frais et de plus gracieux que *Le Printemps*. Du fond du tableau, par un sentier qui s'ouvre au milieu des blés verts, s'avance une jeune paysanne montée sur un âne. A gauche, parallèles à ce sentier, s'allongent une ligne de pommiers en fleurs, et par derrière un massif de peupliers dont les profondeurs sont tout humides de fraîcheur et d'ombre. A droite, une longue rangée de pommiers courts et trapus viennent de l'horizon vers le premier plan en décrivant une courbe.

Entre ces arbres, de beaux champs de blés en pleine croissance, traversés par le sentier dont j'ai parlé. Sur le devant, des herbes et des fleurs. Rien dans tout cela qui ne soit jeune, original et charmant : c'est l'idylle du renouveau dans toute sa verdeur et toute sa grâce.

J'aime mieux cependant *La Vallée d'Optevoz*, dont la composition me paraît mieux entendue et l'aspect général plus ferme. Deux collines rocheuses partent de chaque extrémité du premier plan, et vont se dirigeant l'une vers l'autre à mesure qu'elle s'approchent du fond. A leur point de rencontre est un bouquet d'arbres. Dans le val formé par l'écartement des rochers, s'étend une nappe d'eau, où le jonc croît par touffes et sur laquelle naviguent des files de canards. Au-dessus, un ciel gris argenté baigne le tout de sa lumière calme. La fermeté des terrains, revêtus d'une mousse courte que soulèvent çà et là les larges assises du roc ; le petit sentier pratiqué le long de l'eau et sur lequel s'avance un bonhomme suivi d'un chien ; la nappe, d'une fluidité profonde et transparente ; la lumière, d'un éclat affaibli qui enveloppe le paysage, font de cette toile une œuvre de maître, pleine d'harmonie et de force.

Un autre paysage, aussi fort remarquable, mais inférieur aux deux premiers à cause de sa physionomie plus trouble et moins altière, est le *Soleil couché*. Sur un plateau, par un chemin creux, rayé de profondes ornières et bordé d'une double rangée de pommiers durs et noueux, arrive un troupeau qui revient des champs. Le soleil n'est plus à l'horizon qu'une mince ligne rougie. Une meule de paille dessine sa noire silhouette sur le ciel. Des chardons sauvages et d'autres plantes communes croissent au rebord

du chemin. Le bétail, fatigué du jour, s'avance tumultueusement, baissant la tête et ayant hâte de rentrer au parc où l'attendent le repos et le sommeil.

Je range parmi les paysages *Les Glaneuses* de Millet. A la vérité, la nature n'y est qu'un prétexte, qu'une occasion. Toute la pensée se concentre sur les trois personnages qui peuplent cette scène. Mais ces personnages sont des paysannes ; ils accomplissent un acte de la vie des champs. Or, j'admets difficilement qu'on puisse séparer le paysan de la nature. Il en fait en quelque sorte partie intégrante comme l'arbre, comme le bœuf. L'individualité est assurément plus accusée chez lui que chez l'animal ou la plante, puisqu'il soumet l'un et utilise l'autre. Mais, au point de vue de l'art, il se trouve être simplement le terme le plus élevé d'une série, qui commence au végétal pour s'arrêter à lui, paysan ; en telle sorte qu'il est attaché à la nature par des chaînes plus solides que celles du servage, je veux dire par les lois de l'harmonie. Aussi bien que le chêne dont il a la force, aussi bien que le bœuf dont il a la lenteur, il s'harmonise avec la nature qui l'entoure, à la fois par son costume, par sa démarche, par ses attitudes. Dans les champs, qu'il travaille ou qu'il repose, il est magnifique de couleur, de forme et d'allure ; partout ailleurs il est grotesque et laid. Par contre l'homme des villes, transporté dans un paysage, me paraît ridicule : il gêne l'œil et fait tache.

Sur une terre grise où se hérissé encore le chaume que la faucille a tranché, trois paysannes, vêtues de drap commun tombant à plis lourds, se courbent vers le sol.

Elles ramassent les épis que l'œil perspicace du propriétaire a oubliés. Leur tête encapuchonnée laisse à peine voir leurs traits grossiers. Qu'importe? Elles n'ont pas de nom, elles ne sont pas telle ou telle femme; elles sont une race, elles sont une fonction sociale : elles glanent quand les autres ont moissonné. Leur tablier relevé en corbeille, est noué par les deux bouts derrière leur dos. C'est là qu'elles mettent les épis sans tige que le hasard a jetés dans les plis du sillon. Quant à ceux auxquels le chaume adhère encore, elles les tiennent réunis en bouquet dans leur main gauche ramenée sur leurs reins. C'est ainsi que, toujours courbées et acharnées au travail, elles vont sans relever un moment la tête. Le ciel pourrait à son gré les cuire de soleil ou les tremper de pluie, elles n'ont pas le loisir de s'en inquiéter; car ce qu'elles cueillent ainsi de leur main rouge et durcie, c'est du pain pour l'hiver. Seulement, au lieu de cueillir ce pain comme les maîtres, à pleine brassée et en plein champ quand les blés sont debout, elles ramassent les miettes tombées après que ces maîtres ont passé. Or, dans le lointain, cependant que les malheureuses fatiguent et ahannent, les moissonneurs poussent joyeusement les gerbes sur les charrettes et pressent le départ vers le village, dont les maisons blanchissent à l'horizon, et où les attendent le repas, le vin et la danse.

Cette toile, qui rappelle d'effroyables misères, n'est point, comme quelques-uns des tableaux de Courbet, une harangue politique ou une thèse sociale : c'est une œuvre d'art très-belle et très-simple, franche de toute déclamation. Le motif est poignant à la vérité : mais, traité comme

il l'est, dans le plus haut style, avec largeur, sobriété et franchise, il s'élève au-dessus des passions de parti, et reproduit, loin du mensonge et de l'exagération, une de ces pages de la nature vraies et grandes, comme en trouvaient Homère et Virgile.

Qu'est-ce que la nature a donc fait à M. Français pour qu'il la maltraite ainsi? Lui en voudrait-il de ce qu'il ne la comprend pas? Mais alors qui le force à faire du paysage? Il y a tant d'autres occupations légitimes auxquelles un honnête homme peut se livrer! Qui le porte à réduire l'art du peintre au vulgaire talent d'un faiseur de vignettes? Il y a tant de gens respectables qui se donnent du mal à élever ce grand art! Ah! M. Français, si la nature vous avait pris pour son unique confident, comme nous serions trompés sur son compte, et comme nous la connaîtrions mal! Vous ne voyez d'elle que la superficie; son côté intime et profond, son âme vous échappe. Votre manière est mesquine, étroite, sans conviction; elle amoindrit et rapetisse tout: j'en atteste votre *Effet de printemps*, aussi bien que votre *Étude d'hiver*. Non pas, certes, que l'habileté manque à votre pinceau, ni la ficelle; mais ce charlatanisme-là, voyez-vous, ne saurait remplacer le sentiment qui vous manque. Il faut y renoncer; la nature est un livre fermé pour vous. Si vous voulez continuer à faire du paysage, remettez-vous à l'école, étudiez les maîtres. Avec eux vous apprendrez, du moins, qu'il y a dans la nature quelque chose dont vous ne vous doutez pas: la poésie. N'avez-vous pas ouï dire, d'ailleurs, que les esprits secondaires ne peuvent boire aux sources originales? il en découle un

vin trop robuste pour leur faible poitrine. Il faut à leur débilité le mélange déjà affaibli des interprétateurs. Or, voici qu'à Manchester les Anglais mettent au jour nombre de paysages inconnus et des meilleurs, Hobbema, Ruysdaël, Rembrandt même. Partez vite ; allez, allez à Manchester.

J'ai toujours eu pour Corot un singulier mélange d'amour et de pitié bienveillante. Je ne sais où cet excellent homme, dont la manière est si doucement émue, va prendre ses paysages ; je ne les ai rencontrés nulle part. Mais tels qu'ils sont, ils ont un charme infini. Il y a dans cette façon de comprendre et de traduire la nature quelque chose qui rappelle Bernardin de Saint-Pierre. C'est vague, c'est indécis ; le sentiment des individualités naturelles de l'arbre, de la plante, du rocher, ne s'y fait guère jour ; mais la pénétration vive des choses générales, des herbes mouillées, des ombres fraîches, des lumières pures, y est fortement accusée, et suffit à la simplicité des motifs. Et puis ces limpides paysages semblent entraînés dans une danse mystique, aux accords d'un instrument invisible. Ne troublez pas ces nymphes et ces amours qui parcourent ces régions primitives, vierges comme l'Éden, humides et touffues comme lui. Ils sont là, couchés ou debout, suivant intérieurement le cœur des mélodies aériennes. Un souffle les a déposés sur l'herbe ; un souffle peut les emporter dans le tourbillon d'une ronde légère, rythmée aux douces ivresses qui naissent à la fois des sons, des lumières et des parfums !

Courbet n'a pas, tant s'en faut, cette jeunesse, cette fraîcheur et cette conviction. Courbet est un sceptique en matière d'art, un profond sceptique. Et c'est dommage, vraiment, car il a de très-belles et très-fortes qualités. Sa brosse est vigoureuse, sa couleur solide, son relief quelquefois surprenant. Il saisit les attitudes extérieures des choses; les mouvements des terrains et des arbres lui sont familiers. Il rend bien, en un mot, ce qui se voit. Mais il ne va pas au-delà parce qu'il ne croit pas à la peinture. Son spiritualisme n'est pas assez exalté pour qu'il en arrive à considérer les formes et les groupes comme des condensations de l'âme universelle, et à poursuivre l'expression de celle-ci sous la figuration de ceux-là. Quoi qu'il en soit, ses paysages ne manquent assurément pas de valeur.

Les bords de la Loue sont empreints de toutes les qualités de rendu matériel que j'ai signalées. Si le terrain de gauche était mieux établi, ce serait un bon tableau. Il faudrait pourtant y biffer ce ridicule jeteur d'épervier, qui se tient si mal d'ailleurs, et qui semble être planté là, sur le devant, comme s'il était la morale et la conclusion de ce paysage. On croirait que Courbet a simplement voulu montrer aux amateurs un bon endroit pour la pêche.

Pour des raisons analogues à celles précédemment exposées, je ramène les scènes de chasse au paysage, dont elles ne sont qu'un épisode.

La chasse au chevreuil dans les forêts du Grand-Jura est un des meilleurs tableaux exposés par Courbet. Le piqueur qui sonne la curée, les chiens marbrés de taches brunes, le chevreuil surtout pendu par la patte, sont des chefs-

d'œuvre d'exécution matérielle, d'un faire solide et franc. Le piqueur sonne de toute son âme, et il semble qu'on entende l'instrument sauvage résonner dans le silence de la forêt. Les chiens sont admirables d'impatience. Malheureusement, à côté de cette partie sagement éclairée, se trouvent des tons noirs et charbonnés qu'on ne s'explique pas; les chiens ne disent pas assez leur race, ils n'ont guère que la taille du basset, et ils ont le pelage des braques; le tableau se coupe trop brusquement dans le haut; la tête du chasseur adossé à un arbre manque de relief. Elle est si peu apparente, le corps de ce chasseur debout se prolonge tellement, qu'on est tenté de chercher son chef hors du cadre.

La biche forcée à la neige ne vaut pas la chasse au chevreuil. A la vérité la bête est bien tombée, le terrain se dégrade convenablement, les broussailles rouillées sont du meilleur effet. Mais les chiens qui volent, suivant tous la même direction, et tenant tous le même mouvement au-dessus de terre, sont parfaitement ridicules. On les dirait gonflés et en baudruche.

Courbet n'est pas seulement un paysagiste, c'est encore un habile faiseur de portraits, et surtout un peintre de genre audacieux. Je dirai tout de suite ce que j'en pense, pour n'y plus revenir.

En voyant l'œuvre entière de Courbet, maître-peintre, je me suis rappelé involontairement cette page de Proudhon : « Il faut que le statuaire, que le peintre, de même que le chanteur, parcoure un vaste diapason; qu'il montre la beauté tour à tour lumineuse ou assombrie, dans toute

l'étendue de l'échelle sociale, depuis l'esclave jusqu'au prince, depuis la plèbe jusqu'au sénat. Vous n'avez su peindre que des dieux ; il faut aussi représenter des démons. L'image du vice comme de la vertu est aussi bien du domaine de la peinture que de la poésie. suivant la leçon que l'artiste veut donner, toute figure belle ou laide peut remplir le but de l'art. Que le peuple, se reconnaissant à sa misère, apprenne à rougir de sa lâcheté ; que l'aristocratie, exposée dans sa grosse et obscène nudité, reçoive sur chacun de ses muscles la flagellation de son parasitisme, de son insolence et de ses corruptions ; que le magistrat, le militaire, le marchand, le paysan, que toutes les conditions de la société, se voyant tour à tour dans l'idéalisme de leur dignité et de leur bassesse, apprennent, par la gloire et par la honte, à rectifier leurs idées, à corriger leurs mœurs et à perfectionner leur institution. Et que chaque génération, déposant ainsi sur la toile et le marbre le secret de son génie, arrive à la postérité sans autre blâme ni apologie que les œuvres de ses artistes. »

Ces paroles de l'illustre publiciste donnent la raison de l'œuvre entière de Courbet, depuis les *Casseurs de pierres* jusqu'aux *Demoiselles des bords de la Seine*. Il est croyable que, dans leurs causeries familières, les deux Franc-Comtois, dissertant des choses de l'art, se seront rencontrés sur un point, la moralité de son but ; et alors, ou Proudhon aura systématisé et réduit en théorie les idées flottantes de Courbet, ou Courbet aura appliqué dans la mesure de son tempérament les théories toutes faites de Proudhon. C'est ce dernier cas qui est le plus probable,

la théorie du philosophe se trouvant plus large, plus élevée que l'application de l'artiste. En effet, du vaste diapason indiqué par le philosophe, Courbet n'a parcouru qu'une partie, celle de la beauté assombrie ; il n'a pu s'élever jusqu'à l'autre. Ses personnages, il les a bien montrés dans l'idéalisme de leur bassesse, mais jamais dans celui de leur dignité. Il n'a sans doute voulu qu'une chose : « que le peuple se reconnût à sa misère et apprît à corriger ses mœurs. » Car, dit le théoricien, « suivant la leçon que l'artiste veut donner, toute figure, belle ou laide, peut remplir le but de l'art. »

Mais il y a là une erreur d'esthétique, dont la responsabilité incombe plus encore au peintre qu'à son théoricien. Il est très-discutable, en effet, que l'art ait un but de moralisation immédiate, qu'un tableau, comme une fable, doive avoir sa moralité. Je suis pour ma part très-éloigné de le penser. L'art n'a point à imposer des idées ; il ne saurait se faire apôtre ni tribun ; il n'a point à châtier les mœurs comme la comédie, ni à fouetter le ridicule comme la satire. En s'appliquant à cette tâche, il abandonne son objet et trahit véritablement sa mission. L'action de l'art est toute médiante ; il n'a point à faire l'éducation spéciale d'une génération, et à diriger son activité de préférence vers tels ou tels objets. Il a à faire l'éducation générale de l'homme et de l'humanité. Il agit, lentement il est vrai, mais sûrement, sur la source même de nos idées et de nos sensations ; et, par la surexcitation passagère qu'il provoque en nous, il apprend à notre être qu'il est toujours pour lui un échelon à gravir dans l'élévation morale, et, en nous incitant à le gravir, il nous améliore et nous épure.

Je m'excuse presque d'agiter ces hautes questions, à propos des tentatives de Courbet, presque toutes avortées. La poussière et le scandale qu'il avait soulevés autour de son nom sont aujourd'hui bien tombés. Depuis que le courant des idées, éparpillé vingt ans par les secousses profondes que notre sol a subies, tend à se reformer et à reprendre une direction, on ne s'occupe plus guère du Réalisme. L'idée que Courbet prétendait avoir mise dans les *Casseurs de pierres*, l'*Enterrement d'Ornans*, les *Demoiselles de village*, les *Baigneuses*, devient de moins en moins compréhensible. Ces toiles, faites pour la foule, n'ont jamais eu de prise sur elle. Et Courbet, qui commence à le comprendre, s'en venge cette année en exposant, double injure à Paris et au peuple, les *Demoiselles des bords de la Seine*, dont le titre jovial indique assez la pensée impertinente. En bafouant ainsi la majeure partie de ses admirateurs, Courbet se condamne lui-même.

En résumé, Courbet est un brave ouvrier peintre, qui, faute de comprendre l'esthétique de son art, gaspille sans profit de belles et rares qualités. Comme peintre de genre, il a pu croire autrefois que la peinture devait avoir une destination sociale; mais, à l'heure qu'il est, il n'en croit plus un mot, et en faisant déboucher une porte de derrière de Saint-Lazare jusque dans les prés fleuris de madame Deshoulières, il se moque de lui-même, des autres et de son art. Comme paysagiste, il n'a guère entrevu la nature que par la fenêtre d'une auberge. Ses sites rappellent toujours l'idée d'une *bonne partie* : on devine que c'est de la friture qui nage au courant de ses ruisseaux; et aux alen-

tours, le long de ses taillis, il se dégage comme un parfum de gibelotte.

C'est comme portraitiste qu'il me paraît avoir le plus de valeur. La tête de *L'Homme à la pipe* est une œuvre de premier ordre.

Xavier de Cock, un belge, peint avec facilité des sites d'un pittoresque bourgeois et des natures d'une compréhension vulgaire. Il a cependant le mouvement général et l'intelligence de l'ensemble; mais, au détail, rien ne se tient. Je doute, malgré l'éclat apparent de son début, qu'il y ait en lui un sérieux paysagiste. Les *Vaches à l'abreuvoir*, les *Vaches traversant des prairies*, manquent d'élévation et de solidité. Ses animaux donneraient difficilement l'idée « de ces faces bovines, si bien coiffées et si calmes dans leur puissance, » dont parle Georges Sand : « Oui, je comprends que Jupiter ait pris cette forme dans un jour de poésie. Il y a du Dieu dans ce large front si bien armé, et dans cet œil noir à la fois si fier et si doux. Il y a de l'enfant aussi dans ces naseaux si courts et dans le poil fin et blanc qui entoure proprement leurs lèvres délicates. Il y a du paysan dans ces genoux larges et rapprochés, dans la lenteur de cette démarche tranquille. Il y a du lion dans cette queue vigoureuse qui fouette l'échine toujours noueuse et sèche. Oui, c'est un bel animal! Le fanon est magnifique et le flanc a un développement immense. La face exprime la force et l'ignorance; elle a du rapport avec la physionomie de l'homme qui cultive la terre et soumet l'animal. »

La Bénédiction des blés (Artois) de M. Breton est d'une belle et harmonieuse entente : la plaine jaune , la procession qui se déroule , le dais , les surplis qui s'éclairent , les personnages agenouillés au premier plan , quoique faits un peu trop en trompe-l'œil , tout cela est empreint d'un pittoresque large et simple ; il y a du style dans certaines poses , et un art peu vulgaire dans la draperie . Somme toute , c'est un bon tableau et qui mérite d'être remarqué.

Après ceux que j'ai nommés , il en vient d'autres et puis d'autres encore , qui attaquent la nature par tous les bouts , pressant sur elle de tout leur poids pour lui faire rendre quelque chose . Mais la nature discrète et pudique ne dénoue pas sa ceinture devant le premier passant . Il faut l'aimer d'un amour longtemps éprouvé pour se faire accepter d'elle . Aussi les paysagistes inférieurs pullulent . Il y en a qui font des landes , des bruyères , des futaies , des prairies , des lacs , des vallées , des montagnes , et qui voudraient tout traduire dans la fièvre de leur impatience . Il y en a qui sont étrangers , et qui nous apportent de leur pays des effets singuliers et des sites étranges , comme ce Russe qui fait coucher le soleil dans un troupeau de moutons . Il y en a d'autres enfin qui trouvent vulgaire et mesquin ce qui les entoure , et qui vont chercher au loin , dans l'Orient , au fond du désert , une nature tout exceptionnelle et sans analogie avec nos idées et notre tempérament .

Je ne parlerai ni des uns ni des autres : ce serait sans profit qu'on pousserait plus loin un dénombrement depuis longtemps complet . Les premiers , d'ailleurs , ont des qualités toutes négatives , dont les nuances infinies dans le

genre neutre défileraient la langue la plus souple. Les seconds consacrent vainement les ressources de leur pinceau à la reproduction d'effets dont nous, hommes de l'Occident, nous ne pouvons nous faire juges, ces effets étant sans harmonie avec nous. J'aime la nature qui m'entoure, parce que, né au milieu d'elle, habitué à la voir, nous sommes, elle et moi, en corrélation intime; elle est entrée pour quelque chose dans le développement de mes idées; elle a participé à la formation de ma personnalité, et, où que j'aile, je la porte en moi. Or, votre désert, vos palmiers, vos chameaux, peuvent étonner mon intelligence, mais ils n'auront jamais pour moi l'émotion douce et paisible que me donne l'aspect des bœufs dans un pré bordé de peupliers. Les brises qui me sont familières et qui égayent mes poumons ne passent pas sur vos sables torréfiés. Vos végétations bizarres et vos ruines insolites se dessinent mal sur ma rétine et me fatiguent par leur étrangeté. Ah! imprudents, la nature est à vos portes, elle vous entoure et vous presse de toutes parts, elle se met tout entière dans le plus humble de ses coins, et vous la fuyez pour courir après l'exotique et l'inattendu! Ce n'est pas ainsi que les maîtres flamands et hollandais entendaient le paysage. Ils prenaient tout naïvement le ruisseau voisin, l'arbre du détour de la route, un buisson éraillé, un pan de leur ciel nuageux. Peu de chose suffisait à leur puissante improvisation; mais ce peu de chose, la nature de leur pays, ils l'imposent aujourd'hui à l'admiration de toute l'Europe. Je me range de leur côté, et aussi du côté d'Obermann, le grand naturaliste, qui, pour l'heure de sa mort, souhaitait, à défaut d'un homme, au moins un pay-

sage doux et ami, tel que chacun de nous le pourrait désirer : — « Si j'arrive à la vieillesse, si un jour, plein de pensées encore, mais renonçant à parler aux hommes, j'ai auprès de moi un ami pour recevoir mes adieux à la terre, qu'on place ma chaise sur l'herbe courte, et que de tranquilles marguerites soient là, devant moi, sous le soleil, sous le ciel immense, afin qu'en laissant la vie qui passe, je retrouve quelque chose de l'illusion infinie. »



L'HOMME, LE PORTRAIT



L'HOMME, LE PORTRAIT



La nature, c'est la vie éparpillée et diffuse ;
l'homme, c'est la vie concentrée.

De cette antinomie première naissent, au point de vue de l'art, deux ordres de conception opposés, qui dominent et régissent souverainement, l'un, le paysage, l'autre, le portrait.

Le paysage est la traduction et l'interprétation de l'Être universel dans tous ses modes et sous tous ses aspects. Sa large compréhension s'étend à la création entière. Les astres, les végétaux, les animaux, toute chose, organique ou inorganique, en tant qu'elle se manifeste sous la triple

condition de lumière, de couleur et de mouvement, est également de son domaine. L'homme, comme le reste, en fait partie ; seulement il n'entre pas dans le paysage comme homme, comme être pensant, il y entre comme élément de la série animée, comme fragmentation du grand tout, sous son pur côté extérieur et pittoresque.

La loi du paysage, c'est la multiplicité.

Les terrains et les eaux, la plante et la bête, les productions naturelles et les fruits du travail humain, toute forme a donc place dans le paysage ; c'est l'infinie variété dans l'infinie étendue. Quelque vaste que soit le cadre, il n'est jamais une limite, même pour l'œil : le champ le déborde, l'esprit le franchit et continue à suivre au-delà le développement des lignes et la direction des mouvements. Point de difficulté, du reste, dans la disposition de ces éléments divers ; il n'y a qu'à suivre pas à pas le modèle, la nature. Chaque être, chaque individualité, en arrivant sous le pinceau, se classe, se groupe, à la fois sous la double raison de son importance hiérarchique et de la valeur particulière que lui donne le motif choisi par le peintre. L'unité, qui ne consiste pour le paysage que dans la continuité, est plus facile encore : un horizon qui fuit, un bouquet d'arbres mouvementé, un point culminant qui arrête l'œil, se chargent le plus souvent de la réaliser.

Mais la nature n'est pas seulement une juxtaposition d'objets groupés dans des plans divers. C'est un être vivant, plein de sollicitations singulières, et dont les chocs répétés sur notre organisme, ébranlant à chaque instant notre âme, font jaillir en elle, comme des sources fraîches, les sensations, les sentiments, les idées. Une action, une

puissance analogues doivent être mises dans le paysage. Il ne suffit pas au peintre d'avoir réussi à reproduire en nous la forme et la disposition des objets ; il lui faut encore, et par dessus tout, animer ces formes, les faire vivre en y mêlant son âme d'artiste, et les douer, en vrai créateur, de toutes les excitations qui appartiennent à la nature. L'art n'est pas autre chose : il commence juste là où le métier finit.

Prenez donc, des éléments si variés qui vous entourent, telle quantité ou telle partie qu'il vous conviendra, soyez à votre gré prolix ou concis, étendu ou resserré ; — pourvu que votre toile frissonne et palpite ; que la vie y circule pleinement et largement ; que l'harmonie, comme un tissu impondérable et fluide, en baigne à la fois les détails et l'ensemble ; que vos ombres et vos lumières, vos tons et vos nuances, aient le pouvoir d'éveiller les sensations multiples que la nature réelle a déposées dans nos organes et qui dorment aux avenues de chacun de nos sens ; — vous aurez exprimé, dans la mesure de votre sentiment et du nôtre, le retentissement intérieur de la vie universelle dans l'homme ; nous en suivrons, avec émotion, à travers votre œuvre, les répercussions intimes et lointaines ; et quand nous reviendrons aux champs paisibles, pour y retrouver des senteurs et des brises aimées, pour y suivre de l'œil le pli des terrains et la fuite des arbres, ou pour y rêver en écoutant la sourde germination de la vie latente, nous emporterons avec nous, et mêlerons à notre propre sentiment, quelque chose de votre émotion même, une vibration de votre être.

Le portrait, lui, est l'expression de l'individualité humaine. C'est cette individualité manifestée, extériorée, rendue en quelque sorte palpable et visible ; — non pas envisagée sous un point de vue transitoire et partiel, non pas prise dans tel ou tel moment passager de son existence, joie ou douleur, rire ou méditation, veille ou travail, mais traitée d'une manière définitive et sommaire, saisie et fixée à cet instant de pure raison qui la résume sous toutes ses faces, l'élève rapidement à son maximum de vie, et la dévoile tout entière, d'un seul coup, dans l'intensité et la diversité de ses puissances.

Autant donc la nature répugne à une systématisation quelconque des existences qui posent ou se meuvent sur son sein ; autant l'homme, pour être compris et exprimé, exige impérativement l'unification étroite et sévère de son être et de ses virtualités.

L'unité, c'est la loi du portrait.

Je viens de dire que le portrait est l'expression de l'individualité. Cette définition porte en elle des conséquences graves : il ne faut pas craindre de les aborder.

Commençons par rappeler d'abord une chose connue ; c'est que, de toutes les formes de l'être, l'homme est celle qui réunit les caractères d'individualité les plus accusés, je veux dire la délimitation et l'autonomie. Nulle, ou à peu près, aux premiers échelons de la vie, l'individualité croit et s'affirme à mesure que l'on s'élève. Les minéraux, même sous la forme cristallisée, paraissent en être dépourvus ; vous pouvez en effet les désunir, les diviser, les fragmenter à l'infini, il semble que vous ne faites que désag-

gréger des molécules unies par des forces matérielles. L'individualité commence véritablement à la série végétale, mais elle y reste vague et confuse encore. Du végétal lié au sol, se reproduisant par la bouture et la greffe, à l'animal qui se déplace et se meut librement, elle grandit tout à coup. La délimitation physique est faite, l'autonomie va venir. L'homme l'apporte avec lui. L'individualité éclate en effet, et définitivement, chez l'homme dont elle est le sceau, la marque suprême. Et chez lui, elle n'est pas seulement formelle et spécifique, comme chez les végétaux et les animaux; elle est tout à la fois et concurremment formelle et idéale : de telle sorte qu'elle ne différencie pas seulement l'homme des espèces et des règnes inférieurs, elle le différencie encore et surtout de lui-même.

Cette remarque est capitale, puisque c'est cette différenciation même qui permet le portrait, et qui en est la raison d'être. L'homme se distinguant physiquement et intellectuellement de son semblable, son portrait est possible.

Mais ce serait une erreur de croire que le portrait est le bénéfice exclusif de l'homme. Le portrait, expression de l'individualité dans la créature, suit cette individualité pas à pas dans sa progression ascendante, se réglant sur elle, apparaissant ou disparaissant selon qu'elle se dégage ou s'éclipse. Ainsi, il existe ou n'existe pas, selon que la forme à *peindre* fait partie de telle ou telle série; il se précise ou s'efface, selon que cette forme est plus ou moins expressive, c'est-à-dire pourvue d'individualité. Les végétaux, par exemple, n'ont pas de portrait et sont condamnés à s'en passer toute leur vie. Parmi les animaux, les infimes

n'en sauraient avoir un ; les plus élevés dans l'échelle, au contraire, ceux chez lesquels l'individualité est déjà plus discernable, y prétendent et avec quelque titre ; le chien commande depuis longtemps sa ressemblance à l'artiste ; le cheval suit son exemple ; il en viendra d'autres.

Les hommes ont seuls un droit incontestable au portrait. Mais ici encore des restrictions sont à faire. L'extrême enfance « masse informe et fluide » n'a pas de portrait. L'adolescence en a à peine ; et, quant aux hommes mûrs, le développement tardif du grand nombre me force présentement à les ranger, comme les animaux, en deux classes : ceux qui ont un portrait, et ceux qui n'en ont pas encore et n'en auront de longtemps. Je reviendrai là-dessus ; je ne voudrais pas qu'on me reprochât d'immoler sans phrases les cinq sixièmes de mes semblables.

Je reprends. L'individualité humaine et le portrait sont liés l'un à l'autre, comme l'idée l'est au mot qui l'exprime. Mais le plus haut degré de l'individualité dans l'homme est celui où il y a épanouissement harmonique de ses facultés morales, et simultanément connexion intime et serrée, correspondance mystérieuse entre son être intérieur, intelligence, volonté, passion, et son être plastique, ligne, attitude, couleur. L'honneur de l'artiste qui aborde l'individualité humaine, sera donc d'avoir saisi ce rapport imperçu du vulgaire, et sa tâche, de l'exprimer. Il devra, appliquant au portrait la fameuse définition « l'homme est une intelligence servie par des organes, » s'efforcer de figurer cette intelligence, le moi humain, dans les lignes du visage et l'allure du corps ; en d'autres termes, de ré-

liser l'idéal dans le formel, et de manifester plastiquement l'unité qui relie dans un même être, dans l'individu-homme. les virtualités multiples dont le portrait est la synthèse.

Ne concluez pas de là que le portrait répugne à l'idée de beauté et qu'il l'écarte systématiquement ; ce serait illogique. Ce que l'on doit dire, c'est qu'il s'empare de ce concept souverain dans les arts pour le plier à son objet spécial, le particulariser, et qu'il en rend par là même l'importance plus sensible. Seulement, ce n'est pas sous ses formes les plus générales. je veux dire la noblesse du type, la pureté des lignes, la grâce et l'harmonie du mouvement, que la beauté se présente dans le portrait : elle consiste entièrement dans la puissance d'expression, c'est-à-dire dans l'accord intime de la forme avec l'être moral.

Mais il ne suffit pas d'avoir mis l'idée dans la matière, d'avoir exprimé par les lignes fixes les aptitudes intellectuelles, les tendances passionnelles par les lignes molles, le tempérament par les tons, les habitudes par le mouvement général. Ce n'est pas encore là tout le portrait : il faut creuser plus profondément.

L'individu, même lorsqu'il a acquis son développement complet, ne se ressemble pas à tous les moments de son existence. Chacun de ses actes est déterminé par une situation d'esprit particulière, qui commande les lignes de son visage, et en modifie l'expression. Indépendamment de la joie et de la douleur, du rire et des larmes, côtés fugitifs que le portrait n'a pas à aborder, il y a en l'homme mille aspects, mille lui-même que les chocs de la vie mettent en relief et font vivre successivement. Il y a d'abord

en lui l'homme de tous les jours, l'homme de la vie vulgaire et des occupations banales, l'homme qui boit, mange et dort, vague à ses affaires, s'amuse ou s'ennuie ; puis il y a l'être intelligent, curieux d'art, de littérature, de science ; il y a l'être passionné qui s'émeut, qui s'anime en parlant d'amour à une femme, de politique à un homme ; il y a... l'énumération serait trop longue. Hé bien, ne conçoit-on pas qu'à chacun de ces aspects correspond une physionomie spéciale et distincte ? Laquelle est l'homme ? Il est bien évident que chacune d'elles l'est en partie, mais qu'aucune ne l'est tout entier. Devrions-nous donc, pour posséder notre vraie image, en multiplier à l'infini les exemplaires et nous faire représenter à chaque heure de notre vie ? Ce serait contradictoire. et le daguerréotype alors suffirait à l'art : double absurdité. L'homme doit être exprimé en une seule fois et d'une manière définitive : le portrait est une synthèse, nous l'avons dit. Il faut donc, si l'artiste ne veut pas se borner à faire un masque sans vie ou à n'exprimer qu'une face de la physionomie, il faut qu'il pénètre résolument dans l'âme même de son modèle, qu'il compulse attentivement les registres de son intelligence, qu'il calcule la portée de ses passions, qu'il aborde courageusement le sphinx de sa conscience pour en tirer le secret de sa valeur morale ; et puis, groupant et synthétisant ces éléments divers, il doit faire arriver jusqu'à la surface de son homme tout ce qu'il aura trouvé au fond, grandeur ou faiblesse, générosité ou infamie, haine ou bonté, pour que cela reste, auréole ou stigmaté, incrusté et fondu dans les plans et les lignes de ce visage humain. Arrivé à cette hauteur, le

portrait, surtout le portrait d'histoire, est plus qu'une œuvre d'art : c'est un jugement.

Le portrait ainsi compris, combien peu de modèles humains sont dignes du pinceau de l'artiste ! Au-dessus du niveau des foules s'élève un petit nombre d'hommes d'élite, que les inquiétudes de la pensée ou les agitations du cœur ont marqués comme d'un signe. Ce sont des penseurs, des poètes, des savants, des magiciens, des prophètes. Ils n'ont rien de l'Antinoüs. La vie qu'ils vivent ou qu'ils ont vécue, a amaigri leurs muscles, ridé leur peau, jauni leur front. Mais l'étincelle mystérieuse qui allume leur œil flamboie prestigieusement ; la pensée calme et haute habite les voûtes de leur crâne. La vieillesse les prend de bonne heure ; une fois abattue sur eux, elle ne les lâche plus et les mène vite. Acharnée, elle poursuit sans s'arrêter son lent travail d'émaciation, elle les décharne, elle les édente, elle les déforme. Mais, à mesure que le corps se rétrécit, il semble que la pensée prenne toutes ses proportions : avec le temps, l'idée et la chair se fondent et arrivent à ne faire qu'un ; on dirait que la première ne veut retenir de la seconde que tout juste ce qu'il lui faut pour se manifester. Ces têtes de vieillard sont éminemment propres au portrait, en ce qu'elles présentent au plus haut degré l'identification de la forme avec l'esprit. Aussi les vieux maîtres les recherchaient précieusement ; et Rembrandt, cet artiste immense, a aimé en enfermer quelques-unes dans ses ovales d'or.

A côté de ceux-là, il y en a d'autres qui sont, il est vrai, désintéressés des luttes de la pensée, mais auxquels

les périls de la vie civile ou les audaces de la vie aventureuse ont formé des physionomies fortement accentuées et d'un effet plastique singulier. Ces têtes-là, quoique presque toutes de superficie, sont encore matière à portrait.

La *vie vécue* seule a donc le privilège de façonner une tête, et, en l'harmonisant avec l'être intérieur qu'elle est appelée à rendre, de lui créer sa physionomie véritable. Il est logique en effet, qu'à force de remuer et de s'agiter en nous, les orages du cœur et les tumultes de la pensée arrivent jusqu'à notre surface, s'en emparent, la modifient; et, durcissant les lignes, solidifiant les plans, se moulent dans tous les plis de notre face, et nous impriment le masque définitif et vrai de nos passions. Aussi est-ce seulement à la quarantaine, et ce cap doublé, que l'homme relève du portrait et en devient justiciable. A vingt ans, la ligne est fluide et les traits mobiles: à quarante ans, ils sont fixes.

Pour résumer et pour conclure, tous ceux, parmi les hommes, qui sont dépourvus d'individualité, et dont, par conséquent, l'expression est nulle; tous ceux dont l'individualité est à l'état embryonnaire, et dont, par conséquent, l'expression n'a pas acquis son relief définitif, tous ceux-là forment ce qu'on pourrait appeler, dans les objets de l'art, la foule, la multitude; ils n'ont pas de portrait. Qu'ils aillent demander asile au paysage, au tableau de genre, là où l'être n'existe esthétiquement que comme élément du groupe, n'a de valeur qu'au point de vue extérieur de la couleur et de la ligne; mais qu'ils cessent dès aujourd'hui d'encombrer les ateliers de nos portraitistes, et de troubler de leur vanité bourgeoise la paix de nos salons!

Paysans durs et noueux que la terre dompte et attelle à son rude travail, prolétaires vaillants qui vendent pour un peu de pain leur âme à une machine, bourgeois ankylosés dans la matière, jeunes gens sans jeunesse voués à la pâle débauche et aux passions mesquines, êtres nuls ou avilis, figures indécises, types avortés, combien déjà d'élagués du monde des modèles ! et je n'en ai pas encore fini avec les exécutions sommaires ! J'allais oublier la femme.

La voici venir, celle devant qui les théories les plus rigides se troublent et hésitent, les faits les mieux groupés prennent la fuite et se dispersent. Elle vient dans sa beauté, sa grâce, sa coquetterie, et me dit de sa voix douce : — « Et moi, quel sort me réserves-tu ? Je suis ce qu'il y a de meilleur dans l'homme. Je m'appelle beauté, amour, charité, dévouement. Tout ce qui s'est fait de grand et de bon sur la terre a été préparé, réalisé et conservé par moi. J'ai pris ma part de vos luttes et de vos combats ; j'ai brillé à l'égal de vous dans les spéculations de l'esprit ; j'ai été poète avec Sapho, philosophe avec Hypathie, politique avec Médicis : m'excluerais-tu du portrait ? » — Femme charmante, je vous en exclus.

Artistes, j'en appelle à vous ! Quand vous rencontrez un homme, votre premier mouvement n'est-il pas de lui regarder au front ? Vous vous inquiétez peu des lignes et du mouvement de son corps ; vous allez droit à l'intelligence, au cœur ; vous voulez savoir ce qu'il vaut comme esprit, comme volonté, comme passion. C'est la mesure de son individualité, c'est le portrait que vous cherchez en lui. — Quand vous rencontrez une femme, au contraire, quelle

est votre première pensée? Celui qui concevrait ici quelque idée obscène n'a jamais compris l'art; il est déshérité de toute esthétique. La tête, n'est-ce pas, quelque belle qu'elle soit, vous attache peu; vous vous hâtez de découvrir mentalement les voiles dont le corps s'enveloppe; et votre esprit se met à construire, en partant des plans que votre œil a vus, ceux que le vêtement vous dérobe : il a hâte et besoin de retrouver la forme entière. C'est que ce n'est pas l'individualité de la femme, ce n'est pas le portrait que vous cherchez en elle; c'est la statue. La femme, en effet, être infixe, d'une individualité molle et flottante, ne réunit aucunes des conditions exigées pour le portrait; elle a toutes celles que demande la statuaire. Sa beauté purement plastique, la mollesse de ses contours, la pureté de ses lignes, l'heureuse harmonie de tout son corps si bien équilibré, relèvent éminemment du ciseau et du marbre. Le ciseau peut seul transmettre, et le marbre immaculé seul recevoir les mystiques confidences que l'homme se fait à lui-même, dans les régions élevées de l'art, sur la femme, cet être de toute pureté, cette idole aimée à la fois comme mère, comme sœur, comme épouse, comme fille, et dont la statuaire est véritablement le culte. Amour! dit la forme; admiration! dit l'harmonie; piété! reprend le marbre. La peinture passionnée et avide de mouvement s'accommoderait mal de cette tranquille extase qui va si bien à la chair blanche de la statue. C'est que la toile est chaude, tandis que le marbre est froid; c'est que le pinceau est brutal, violent, charnel, tandis que le ciseau est caressant, discret, chaste.

Femmes de France, femmes du pays où mûrit la vigne

et où l'homme s'enflamme comme la paille, vous, les premières de la terre pour la grâce et l'esprit, quittez donc l'atelier des Dubufe, des Perignon, des Ricard, et allez frapper à la porte de leur voisin le sculpteur. Deux choses inespérées vous y attendent : peut-être une régénération de la statuaire, et à coup sûr une résurrection du grand amour. Voulez-vous savoir, en effet, vous, les plus dignes d'aimer toujours et de toujours être aimées, pourquoi vos passions et celles que vous inspirez sont pour la plupart passagères et s'émiettent en caprices ? C'est parce qu'entre l'homme et vous, vous avez placé le portrait. Le portrait n'exprime que vos grâces voluptueuses, la coquetterie de votre toilette, la fraîcheur de votre épiderme. Il s'adresse exclusivement aux sens et ne sait rendre que les côtés superficiels et fugitifs de votre être. Au contraire, confiez à la statue le soin de vous exprimer, chargez-la de parler de vous à l'homme, et vous verrez l'amour s'élever et redevenir vivace ; car la statue s'adresse à l'intelligence, et l'irapression qu'elle y prodnit, pure de toute sensualité, demeure inaltérable.

J'ai dit le petit nombre des modèles ; il me reste à dire le petit nombre des portraitistes.

Le Salon de cette année n'en atteste ni n'en révèle aucun.

Si, pénétré des idées que je viens d'émettre, vous parcourez la galerie des portraits exposés, vous rencontrerez partout l'ignorance des conditions premières de cet art, et vous vous convaincrez facilement que les peintres de ce temps sont loin d'être des Rembrandt et des Van Dyck.

Non-seulement ils n'ont pas en eux-mêmes l'intuition rapide qui dispensait les vieux maîtres de science et de physiologie ; non-seulement ils ignorent l'art de dégager par la forme les virtualités morales, d'élever l'être par la synthèse à son maximum de puissance, de faire que le portrait contienne l'homme tout entier avec ses manifestations possibles ; mais encore ils ne savent pas même discerner parmi leurs modèles, et ils envoient au Salon des personnages que la théorie du portrait écarte d'une manière rigoureuse et absolue. Ils péchent à la fois par eux-mêmes et par le modèle. C'est trop. Je n'insisterai donc pas sur l'inanité de nos artistes. Tant qu'il ne s'agit que d'attaquer un velours, une dentelle, un fauteuil, un accessoire quelconque, de le rendre avec une réalité à faire pâmer d'aise la foule, ils sont passés maîtres, ils en remonteraient aux plus vieux ; mais quand il faut aborder la tête, mettre un homme dans son masque, rendre saisissables, par la forme, des mœurs et des passions, faire transluire une âme à travers un visage, — qu'on me permette cette expression, — ils sont tous manchots.

Toutefois, disons-le à leur excuse, le portrait, œuvre de philosophie et de méditation, est la partie la moins accessible de l'art pictural. Aussi est-il la véritable pierre de touche du génie et le but le plus élevé que le peintre puisse se proposer. Les grands portraitistes ont toujours été rares, et ce siècle, brûlé d'activité, n'en a guère vu qu'un seul, — je veux parler de M. Ingres. Ce bonhomme, qui n'a jamais eu ni invention ni style, qui a dû sa célébrité à de mauvaises toiles et l'a conservée par de mauvais plafonds, qui s'est frotté toute sa vie, et qui aujourd'hui, à bout

de moyens, fait de la peinture enfantine; ce bonhomme, dis-je, a été admirable toutes les fois qu'il a touché au portrait. La patience obstinée, le vouloir indomptable lui ont tenu lieu de génie. Il a eû la fermeté, l'ampleur, l'élévation, l'intensité d'idée des anciens maîtres. Toute sa peinture sèche, maigre, étriquée, passera; ses portraits demeureront. Ce sera son seul bagage pour l'avenir. *L'Apothéose d'Homère*, le *Vœu de Louis XIII*, le *Martyre de saint Symphorien*, iront à l'oubli; les portraits de MM. *Bertin*, *Molé*, et de quelques autres, resteront comme des chefs-d'œuvre et feront vivre le nom de Ingres.



LA VIE HUMAINE, LE TABLEAU
DE GENRE





LA VIE HUMAINE, LE TABLEAU DE GENRE



LE paysage et le portrait, l'un, poésie irradiée, l'autre, idéologie succincte, traduisant par leurs moyens spéciaux le double côté panthéistique et psychologique de l'Être, sont les deux points culminants, disons-le, la véritable originalité de l'art pictural.

Au-dessous d'eux, leur empruntant dans une mesure diverse, mais en les atténuant et les amoindrissant l'un et l'autre, se tient, à un degré inférieur de l'échelle esthétique, le tableau de genre, expression de la vie humaine, de ses situations sans nombre, et de ses combinaisons éternellement mouvantes.

Avec le genre s'introduit dans l'art un principe nouveau, l'action.

L'action est un élément brutal, turbulent, envahisseur, aimé de la foule; un élément qui ne saurait vivre en bon voisin avec les autres, qui tend énergiquement à la domination et réclame dès l'abord le pouvoir absolu. Aussi, devant lui, tout diminue et se subalternise. La pensée, qui s'étendait dans le paysage et s'élevait dans le portrait, le tableau de genre s'en empare pour l'abaisser, la restreindre et la circonscrire au fait même. Il éloigne la nature et la relègue au second plan; le paysage n'est plus pour lui qu'un accessoire, un cadre agréable et facultatif des scènes qu'il reproduit. Il atténue l'individualité humaine, en la subordonnant à l'action mère; il la ramène ainsi à ses proportions les plus étroites, à son rôle le plus simple, celui de partie du groupe. Le groupe, concours des forces et des êtres, est l'essence; l'unité dans le groupe est la loi du tableau de genre.

Cette restriction violente de l'idée et cet amoindrissement fatal des éléments essentiels de l'art suffiraient pour faire descendre le tableau de genre au second rang, quand même son objet, qui est limité à la représentation de la vie, lui appartiendrait en propre. Mais il n'en est même pas ainsi. La vie humaine, envisagée au point de vue de l'action, est du domaine de la littérature aussi bien que du domaine de la peinture. L'artiste et le poète, l'homme de la couleur et l'homme du verbe, marchent ici sur le même terrain. Leur champ d'observation est identique. Pour l'un et pour l'autre, c'est le sentiment objectivé, c'est la passion appliquée, c'est l'homme agissant, « l'homme enfin

manifestant sa vie, et déployant avec sa beauté la grandeur de son âme, dans le repos, dans l'action, dans la joie, dans la douleur, au sein des passions différentes. » Les procédés de mise en œuvre sont également les mêmes. Grouper, dramatiser, donner du relief par le contraste, de l'élévation par l'antagonisme, de l'intérêt par la tension et l'imminence de la lutte, tout cela appartient à la composition de l'écrivain aussi bien qu'à celle de l'artiste. Une seule chose diffère, c'est l'étendue des moyens, et ici la balance s'établit au détriment du peintre : le peintre n'a que le moment, l'écrivain a la succession ; l'un, pour employer une expression qui se propage, travaille dans l'arrêt, l'autre dans le continu.

Ceci expliquerait au besoin pourquoi la plupart de nos peintres de genre, même lorsqu'ils puisent leurs sujets dans la vie réelle, se dégagent si difficilement des procédés du romancier et du dramaturge, et pourquoi les scènes ou les épisodes figurés par eux ont un caractère plutôt littéraire que pictural. Je citerai pour exemples la *Mort de saint François d'Assise*, de M. Benouville, et *La mal' aria*, de M. Hébert. On en pourrait citer cent autres. Ce n'est pas assurément que la confusion ne puisse être évitée. Quand le peintre a la conscience nette et lucide des moyens et du but de son art, il ne tombe guère dans ce défaut. On a vu les plus grands artistes de ce siècle demander aux poèmes épiques, dramatiques ou lyriques, des thèmes de peinture, et créer, sous forme d'interprétation, une œuvre originale et forte à côté de l'œuvre du poète : M. Eugène Delacroix, dans *Le Dante et Virgile*, *Hamlet*, la *Mort de Valentin*, le *Naufrage de don Juan* ; M. Ary Scheffer dans

Françoise de Rimini, Faust et Marguerite, sont non-seulement des créateurs originaux, mais encore et spécialement des peintres.

Quoi qu'il en soit, si le tableau de genre, par sa nature mixte et ses affinités littéraires, se trouve esthétiquement inférieur au paysage et au portrait, néanmoins par son objet, qui est l'expression de la vie, action, mœurs et passions, cela même que Balzac appelait la *Comédie humaine*, il a droit à une place sérieuse et importante dans l'art. Cette place, il faut qu'on la lui fasse.

Malheureusement les artistes du temps présent, déshérités pour la plupart de passion et de poésie, sevrés avant l'heure de naïveté et d'enthousiasme, ne me paraissent pas doués de la puissance et des qualités nécessaires pour mener à bien la tâche que notre siècle est en droit d'exiger de leur art, eu égard à la solidarité du développement humain. L'anarchie littéraire, le trouble des idées esthétiques, l'incertitude générale des esprits, pèsent lourdement sur eux, et accroissent le mal, en ébranlant les forts, en arrêtant les convaincus. Le mouvement trop précipité de la vie, la nécessité de faire vite et d'arriver à l'heure, empêchent l'étude et la méditation. On fuit la solitude, qui mûrit, avec l'énergie que les vieux maîtres mettaient à la recherche. Qu'arrive-t-il ! Il arrive que, quand le peintre s'est fait, cela demande quelques années, un procédé, une manière plus ou moins bonne, plus ou moins personnelle, il s'arrête, et ne s'inquiète plus que d'exploiter ce procédé, cette manière, et d'en tirer à la fois célébrité et monnaie, si c'est possible, sinon monnaie. Imbéciles, ceux qui, tou-

jours mécontents de l'œuvre faite, se fatiguent et s'es-soufflent à la recherche du mieux : le mieux dans l'art, c'est le bien-être de l'artiste !

Aussi où en sommes-nous ? Nous voici au dernier lendemain de la grande mêlée romantique. Le vent, qui ébranche depuis quelques années la littérature, secoue aussi rudement les beaux-arts. Les vieux champions de la génération précédente s'en vont un à un et tombent, David sur Rude et Pradier, Delaroche sur Chasseriaux et Roqueplan. Toute la sculpture est déjà couchée dans la mort. Quand MM. Delacroix et Ingres auront emporté, l'un son âpre patience, l'autre sa recherche ardente et passionnée, tous les deux leur idéal élevé, qui donc nous restera en peinture ? Aucun talent hors ligne ne se montre, aucun génie ne se lève. Tous les peintres arrivent, en plus ou moins de temps, à une moyenne de talent, que bien peu dépassent ensuite. Dans la grande armée de l'art, je vois beaucoup de soldats, un état-major, si l'on veut, mais pas un général. D'où viendra celui qui demain doit se proclamer chef de par le génie, et prendre la tête de la colonne ? Nul ne le sait. Attendons les recrues.

Pourtant l'heure a été rarement plus favorable pour un grand artiste. Le mouvement de l'esprit humain, l'état de la société, la faveur publique, tout s'accorde pour donner au genre une magnifique extension, et préparer à ses productions un sympathique accueil.

Comme étendue de matière, le champ a été élargi, et le thème est illimité. Tandis que les temps passés étaient portés à exprimer l'homme et la vie par leur côté le plus général, notre siècle se montre plus particulièrement enclin

à les localiser et à les voir à travers leur triple enveloppe concentrique, le paysage, l'habitation, le costume. Cette substitution de point de vue, sensible à la fois dans la littérature et dans les arts, est féconde. Les anciens élevaient sans cesse à l'état de type des abstractions plastiques ou morales; nous tendons à restituer à l'homme son individualité physique et intellectuelle, à la vie sa physionomie personnelle et intime. Ils aboutissaient théoriquement à une simplification violente de la matière littéraire et artistique; nous marchons à leur expansion illimitée. Le sentiment de la vie humaine et de son infinie variété a grandi. Quelle société plus que la nôtre s'est montrée curieuse de réalité, soucieuse de se voir et de se connaître? Un mouvement énergique la porte, loin des dieux et des héros, loin des mythologies et des symboles, à se chercher elle-même et à se dévoiler, du faite à la base, dans sa hiérarchie sans fin. Il n'y a plus rien de laid, d'humble et de nauséabond pour elle, là où elle trouve encore la couleur, la ligne et la vie. Elle déroule ses plis les plus obscurs et fouille ses coins les plus redoutables, pour y découvrir et y constater, sous le double côté pittoresque et passionnel, les manifestations variées de la vie collective. La connaissance plastique et animique de tout l'être social, et son exposition par l'art, ne sont-ils pas un acheminement vers la solution des vastes problèmes que notre société roule en son sein?

Comme éléments de vie et intensité d'action, les ressources de l'art se sont accrues à mesure que la matière se diversifiait. Quelle génération a été plus flagellée que la nôtre dans sa chair et dans son esprit? A quelle époque

l'âme a-t-elle été plus surexcitée, les désirs plus tendus, la lutte plus complexe, le drame plus poignant, la comédie plus risible? A chaque coin de la vie la plus obscure, quelle bataille, quels efforts insensés et quels immenses avortements!

Mais la passion fait peur à nos enlumineurs de toile, la passion et les fortes idées. Ils ne sont plus de taille à jeter dans un hôpital de fous le Tasse éperdu, tombé sur un banc, et cherchant à retenir sa raison qui s'effare; ils ne conduiraient pas Hamlet frissonnant et blême au cimetière pour y interroger le crâne d'Yorick; ils ne pousseraient pas l'un contre l'autre les chevaux des giaours et ne les feraient point se mordre et s'entre-déchirer le poitrail. Autres temps, autres hommes!

Passer donc, têtes étranges et sublimes, que j'ai parfois rencontrées, Tasses mélancoliques gravissant les marches de l'hospice; Hamlets mystérieux, chargés de mandats terribles, et cachant sous la douce folie la résolution héroïque, comme Brutus l'or sous le sureau; passez, groupes lumineux ou farouches, passions éclatantes ou sordides; épisodes accusateurs de l'âpreté des temps, passez avec votre cortège de douleurs, de tortures et de misères; éteignez-vous dans l'agonie obscure, effacez-vous dans la brume de l'oubli : vous ne serez point le testament de notre génération. Il faut au tempérament bénin de nos artistes, l'anecdote familière, le bouquet à Chloris, l'innocente marguerite de la fantaisie. Ces choses-là, le bourgeois qui protège l'art, les achète au mètre et les couvre d'or.

M. Knaus, dès son début, s'est placé au premier rang de nos peintres de genre par une composition entendue, un dessin précis, une couleur satisfaisante. Ce n'est pas seulement un peintre soigneux et bien appris, c'est aussi un artiste plein de finesse et de pénétration, doué d'un sentiment pittoresque très-développé, d'une vive aperception des choses familières, et d'une rare intelligence de la physionomie.

Le savoir, la naïveté et la rêverie se mêlent chez M. Knaus à dose égale. La nature toute spéciale des motifs qu'il choisit et le charme particulier que son pinceau leur prête, ont créé à cet esprit distingué une place à part dans l'art contemporain. Allemand, il a sans doute rencontré plus d'une fois, arrêtés aux carrefours, les groupes bizarres des musiciens ambulants, et la collecte faite, il a aimé les suivre et entrer avec eux au cabaret voisin. Il a surpris, aux lisières des bois, des familles de bohémiens faisant halte autour d'un feu qui braisait dans la nuit, et il s'est assis pour suivre de l'œil leurs mouvements familiers. Reines de ces tribus voyageuses, quelque jeune fille blonde, idole adorée et battue, quelque brune zingarelle aux yeux de jais, luisaient au groupe obscur, comme une étoile au front du soir. Elles ont été pour lui la révélation de cette poésie mystérieuse, pittoresque et bigarrée qui s'attache à la vie vagabonde. L'artiste s'est étudié à la rendre, non-seulement sous son jour extérieur, mais encore dans la saveur intime de ses épisodes domestiques. On sent qu'il les aime, ces nomades aux pieds légers, prompts à la maraude, qui ont spiritualisé la patrie au point de l'emporter avec eux enfermée dans une escarcelle, et qui passent, indiffé-

rents et cyniques, à travers la propriété alarmée et les paysans effarouchés. Il est plein d'indulgence pour leurs pirateries ; et sans doute il éprouve un serrement de cœur, quand il les voit, devant une municipalité soupçonneuse et menaçante, décamper brusquement, reprendre la grande route et bientôt s'effacer.

Comme un essaim chantant d'histriens en voyage.
Dont le groupe décroît derrière le coteau.

Le lendemain d'une fête de village (1853), *Une Halte de bohémiens* (1855) et *Les Petits Maraudeurs* (1857), indiquent visiblement chez M. Knaus la préoccupation que je signale.

Son tableau des *Petits Maraudeurs* est sa toile importante de cette année. N'était ce fond de forêt, dur et papillotant à l'extrême, ce serait une œuvre irréprochable. Il y a même, dans la façon dont les personnages sont traités, une ampleur de style que le peintre n'avait pas encore montrée. Sa manière, tout en restant poétique et gracieuse, a pris de l'élévation et de la fermeté, et je n'hésite pas à dire, malgré ce fond discordant et impossible, que, comme dessin et composition, il y a progrès réel, même sur le *Lendemain d'une fête de village*, si joli pourtant et si admiré !

Dans un épais fourré, au milieu de ronces et de broussailles, une famille de bohémiens a fait halte pour la préparation de son repas. Au centre du tableau, la mère, brune, forte et grave, à peau bistrée, coiffée d'un chiffon rouge, avec des pendants d'oreilles et un chapelet de co-

rail, est assise, tenant sur ses genoux un petit qu'elle allaite ; de la main droite, elle presse légèrement sa mamelle pour faciliter l'action lente et débile encore des lèvres de l'enfant. A deux pas de là, sur un feu de branches mortes, étayée avec des pierres, la marmite attend impatiemment une pitance encore problématique ; à l'entour s'éparpillent le moulin à moudre le café et quelques ustensiles de cuisine. Mais voilà les enfants, les enfants et les provisions. Les petits flibustiers ont fait leur marché sur la terre d'autrui, et leur tournée n'a pas été longue. Dieu, quelle râfle ! Au premier plan, l'aîné des marmots plie sous le poids d'une oie blanche, en pleine lumière, aussi longue et plus lourde que lui. Dans un plan plus éloigné, à droite, le plus petit se présente avec une charge de carottes, de porreaux, tout un jardin potager. Et le père de ces affreux petits gredins, où donc est-il ? on ne le voit pas dans la toile ; mais à coup sûr, il est par là, aux environs, faisant aussi sa chasse. S'il a la main heureuse, le dîner sera complet : vous qui passez par là, invitez-vous. Mais voilà que du fouillis, au fond, à gauche, écartant les branchages avec son feutre noir, sort une tête de paysan, le paysan dévasté sans doute. Il s'avance furtif et menaçant ; d'autres le suivent. Les petits maraudeurs ne voient pas encore l'orage qui se prépare : alerte ! alerte ! que va-t-il se passer ?

M. Knaus n'a pas été aussi heureux dans le *Convoi funèbre*. Son *Convoi funèbre* n'est pas un enterrement, une scène lugubre, la plus triste des scènes de la vie réelle ; c'est une étude, un prétexte à physionomies. Comme tel, ce tableau est parfaitement réussi. Toutes les têtes y sont

d'une variété d'expression et d'une finesse admirables. Il n'y a, bien entendu, ni larmes ni douleur dans ces têtes et pas le moindre mort dans la bière. Cela se devine à l'aisance des porteurs qui la soutiennent sur l'épaule, et à l'indifférence unanime de la petite procession qui l'accompagne. Donc, puisque M. Knaus nous épargne l'attendrissement et qu'il se contente de faire porter une bûche en fosse, c'est qu'il a un autre but. Il veut nous étonner et nous charmer par un défilé de personnages de sa façon. hommes, enfants, femmes, jeunes filles, systématiquement groupés dans une action imaginaire. M. Knaus a parfaitement le droit de faire ce qu'il veut, et, quand il le fait bien, personne n'a rien à dire. Son défilé est charmant. En tête, portant le Christ voilé, s'avance un enfant rouge. Il a l'air d'un page de châellenie plutôt que d'un enfant de chœur ; mais qu'importe, puisqu'il n'y a pas de mort là derrière ? Il suffit que le petit bonhomme soit joli et bien campé ; il l'est. Après lui, viennent deux gamins suivant le plainchant, la tête penchée sur le même livre. Je passe une petite fille et un petit garçon ébouriffés, et j'arrive à la tête la plus remarquable du groupe, celle de la jeune fille qui marche à la gauche du magister. Vous rappelez-vous la femme du *Lendemain de fête* ? c'est la même, mais plus jeune, et vierge. Pieuse, on ne sait, mais blonde et blanche, le livre à demi fermé dans sa main, cette charmante créature va, penchant la tête ; indifférente aux voix discordantes qui psalmodient autour d'elle, rentrée tout entière en elle-même, elle écoute pour la première fois sans doute le concert des voix intérieures, chantant dans son cœur de seize ans l'hymne mystérieux de la vie. Cette révélation

de l'amour dans un pareil moment serait une profanation, une tentation du malin, s'il y avait un cadavre dans le cercueil qui vient. Nous savons qu'il n'y en a pas. La femme peut donc librement éclore en ce jour, de cette virgine jeune fille, qui marche modeste et retenue, comme dans le sonnet d'Arvers :

Pour elle, quoique Dieu l'ait faite douce et tendre,
Elle suit son chemin, discrète, et sans entendre
Le murmure d'amour soulevé sur ses pas.

Viennent enfin quatre porteurs, le mort fictif, et par derrière les femmes noires et voilées. Prises isolément, et abstraction faite de la scène, chacune de ces physionomies fines et vivantes serait un petit chef-d'œuvre. Attachées à ce convoi, qui n'est qu'une mystification, toutes sont déplacées. Quant à la forêt dont tout ce monde-là débouche, elle est traitée comme celle où les petits bohémiens mardaient tout à l'heure. C'est sans doute la même, vue d'un autre point.

M. Hébert continue dans le domaine du sentiment et de la couleur ses patientes recherches et ses révélations profondes. Artiste éminent, nature tendre, méditative, nerveuse, personnellement éprouvé par des douleurs terribles et renaissantes, il a senti s'immerger lentement dans son cœur la pitié de ce qui souffre; et il s'en est fait l'interprète convaincu, apportant à cette tâche tout ce qu'il a reçu de délicatesse et de rêverie. A chaque étape qu'il a faite dans cette voie, il s'est affirmé par un sentiment agrandi, une manière plus forte.

La mal' aria, un chef-d'œuvre de composition, de dessin et de couleur, avait été simplement la traduction de la langueur, de l'affadissement moral que peut déterminer une influence physique et immédiate.

Les Jeunes Filles d'Alvito, venues ensuite, ont témoigné tout à la fois d'une touche plus sûre et d'une conception plus élevée. La souffrance s'y montre épurée, dégagée de tout élément, de toute prédisposition matériels. C'est l'âme dolente en elle-même et à cause d'elle-même, quelque chose comme la vague tristesse de la passion qui ne trouve pas au dehors son épanchement naturel et qui se replie sur soi.

Les Fienarolles de San Angelo, exposées cette année, participent de ce dernier sentiment, mais avec une nuance plus accusée. C'est bien encore le désir brûlant auquel manque la possibilité de réalisation et qui se consume lui-même, mais c'est le désir ayant conscience de l'obstacle et prêt à regimber. La tristesse n'est déjà plus résignée : un singulier mélange de mépris et de colère contenue modifie son expression. C'est bien ; si M. Hébert est logique, à l'année prochaine le cri de révolte !

A l'entrée de la ville de San-Germano, au pied d'un mur blanc sur lequel miroite le soleil napolitain, et qui fait angle pour laisser fuir à gauche une perspective coupée par des roches violacées, les Fienarolles reposent attendant les acheteurs. Une grande toile, accrochée au mur, fait office de tente et cache à moitié le corps d'un homme endormi. La charrette a été déchargée et les bottes de foin éparpillées à terre. Les femmes, au nombre de huit, s'échelonnent et posent au hasard debout ou couchées. Les

vieilles montrent leur grand masque romain, bronzé, ridé, impassible; celle qui est vue de dos, debout au second plan, avec une draperie blanche sur la tête, est admirable d'allure, et d'un haut style. Parmi les jeunes, trois surtout sollicitent le regard : la petite de gauche, qui s'accoude sur une botte de foin; celle de droite, qui rêve vaguement en mordillant un brin d'herbe; et enfin la perle du tableau, celle qui est au premier plan sur le devant. Elle est bien jeune pour l'âpre mélancolie qui la ronge, et ses vêtements sont bien grossiers pour sa resplendissante beauté. Un mouchoir jaune entoure ses noirs cheveux; une chemise de rude toile couvre sa poitrine; une jupe bleue et rouge, tombant à plis lourds et droits, lui enserre les hanches. Ce n'est pas assurément une jeune première; si l'ovale de sa tête bien détachée est ferme et pur, sa main rude rappelle le travail, et son pied est plébéien. Mais, comme ce soleil qui l'a brunie et dorée lui chauffe le sang, et comme sa narine gonflée aspire les haleines amoureuses! Pauvre enfant! elle ne peut fuir ce soleil implacable et cherche vainement autour d'elle la réalisation de son rêve. Aussi, que d'ardeur passionnée dans ses grands yeux et dans cette arcade sourcilière qui se projette vers l'horizon! Que de désespérance et d'irritation secrète dans ces lèvres si amèrement crispées!

M. Hébert expose, en outre, deux portraits d'une élégance et d'une distinction remarquables. Celui de madame la princesse Ch. de B... n'indique pas assez le passé du modèle; celui du fils de M. P... me paraît meilleur. L'enfant est en pied, debout, vêtu d'une jaquette de velours noir, tenant en main une arbalète. Ce portrait rend bien

ce qu'il doit rendre, l'homme futur dans l'enfant actuel.

Il y a des chiens féodaux et guerriers, toujours en chasse, traquant le poil et la plume par monts, par vaux et par plaines. Il y a des chiens aristocrates et fainéants, nourris d'oisiveté, jouant sur des tapis, dormant sur le velours. Ces deux familles lâches et rapaces ont dû la prolongation de leur type au dévouement d'une troisième qui s'est faite volontairement victime expiatoire. Un jour, en effet, le brigandage des uns et la servilité des autres étant montés jusqu'au trône de Dieu, celui-ci résolut d'en finir et d'exterminer la race canine tout entière. Elle allait périr, quand un sauveur se présenta, ce fut le caniche. Le caniche fut accepté par Dieu en rémission des péchés de tous; l'espèce fut sauvée, mais le martyr du caniche, du chien rédempteur, commença. Le caniche est devenu le chien de la misère, l'ami et le compagnon de toutes les infortunes; c'est le chien doux, humble, intègre, chaste, qui est mort et qui mourra pour le rachat de plusieurs. A travers la soif, la faim, le travail et la crotte, il poursuit, infatigable, son œuvre d'expiation, multipliant ses rôles avec son dévouement, se faisant tout à tous, Antigone avec l'aveugle, quêteur avec le pauvre, artiste avec le saltimbanque.

M. Joseph Stevens est l'avocat du chien pauvre, et il plaide éloquemment sa cause. Tout le monde se souvient du *Métier de chien* de 1852. Cette année, notre Belge écrit quelques pages émues du martyrologe des caniches. *L'Intérieur du saltimbanque* est palpitant; c'est un taudis où gisent, à côté d'un matelas, des hardes, un tambour, une

table. Les chiens sont en grand costume de parade et attendent. Le maître est absent. Dans *le repos*, le caniche est assis sur le derrière, fermant les yeux. Il a encore sa camisole rouge et son bonnet vert, le pauvre forçat de la place publique. Le maître est toujours absent. Mais n'est-ce pas comme s'il était là? Ne reconstruisez-vous pas, avec les objets familiers qui meublent cet intérieur, l'existence débraillée du pauvre saltimbanque? Et ne voyez-vous pas l'homme, à travers ce chien qui vous regarde si tristement?

M. Alfred Stevens aborde franchement la peinture de la vie, trop franchement peut-être, puisqu'il lui arrive parfois, comme dans *La Petite Industrie*, de dépasser l'objet de son art et de s'aventurer sur les terres de la littérature. C'est, du reste, un talent distingué, un esprit de bon vouloir. Sa manière s'est épurée avec le temps, quoique sa touche soit encore un peu lourde.

La petite toile, intitulée *Consolation*, a obtenu un succès très-mérité. La scène est simple et vraie. Dans un salon bourgeois, tendu de jaune, trois femmes sont assises. L'une est vêtue d'une robe de mousseline blanche à liséré rose. Les deux autres, la mère et la fille, sont en deuil d'une perte récente; elles rendent à leur amie une visite de première sortie. La veuve pleure en cachant sa figure dans son mouchoir; l'orpheline est très-émue. L'amie tâche de consoler ces deux douleurs par les paroles d'usage en pareil cas. Tout cela est bien senti, bien rendu, sobrement peint et suffisamment harmonieux.

La Petite Industrie représente une femme, en haillons noirs et sales, avec un mouchoir en mentonnière, vendant

des calepins à deux sous qu'elle tire d'un mauvais cabas effondré. Elle se tient debout à l'angle d'une rue, le long d'un magasin de modes. A ses pieds, un enfant plus mal vêtu encore est couché sur le pavé. Comme conception, c'est déclamatoire et en dehors de la peinture.

Chez soi, L'Eté, sont deux charmantes petites toiles d'intérieur, composées avec minutie, préciosité peut-être, mais qui témoignent d'un vif sentiment des détails intimes et familiers.

M. Gérôme semble devoir appliquer désormais son talent à l'interprétation de la vie contemporaine. Ce serait bien, si, en changeant de sujet, il avait amélioré sa manière. Mais il n'en est rien ; si son dessin est toujours fin et subtil, sa couleur est toujours sèche et froide, sans solidité ni profondeur. Les paysages qu'il a rapportés d'Egypte sont loin, au dire de ceux qui ont parcouru cette contrée, d'en reproduire les lumineuses clartés et les lointaines profondeurs, en un mot, la physionomie intime et vraie.

Sa *Sortie du bal masqué*, qui a excité une si vive sensation, soulève aussi des objections nombreuses. L'exécution générale est faible et molle. Le rideau de bois, qui forme le fond, n'a pas le modelé suffisant ; ce qui, joint au peu de franchise de la couleur, donne à ce crépuscule du matin les apparences d'un crépuscule du soir. Toute la valeur de la toile consiste dans l'exécution du groupe principal, celui qui entoure Pierrot blessé ; les physionomies sont fines et bien rendues. La tête et le bras du pierrot sont d'une excellente facture. Nous n'avons pas besoin de cela pour savoir que le crayon de M. Gérôme est minutieux et

élégant. Mais la robe du noble vénitien éclate trop ; elle sort de la gamme. L'autre groupe, celui que forment Arlequin et le Sauvage en s'en allant, est d'une bonne allure. Il y a, certes, du talent dans tout cela. Mais d'où vient que cela vous laisse indifférent et froid ? Par quel secret étrange M. Gérôme a-t-il pu faire perdre au duel et à la mort leur solennité et leur grandeur farouches ? Comment surtout le peintre ambitieux, qui voulait naguère mettre en couleur le *Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet, et essayait de symboliser dans une toile immense le règne d'Auguste et la naissance du Christ, s'arrête-t-il aujourd'hui à ce vulgaire épisode de la vie du débardeur, et fait-il du Gavarni en mélodrame ?

Le Viatique de M. Louis Duveau, acheté pour le musée d'Alençon, soulève et résout victorieusement une question d'esthétique assez grave. Les quelques personnages qui composent cette scène ne posent point devant les yeux, groupés en une action fixe, ils traversent la toile et s'en vont ; encore quelques pas, et ils seront hors du cadre. Ce passage rapide et muet inquiète d'abord. On ne sait si l'on doit s'arrêter pour examiner un groupe qui menace de se dérober aux yeux. En aura-t-on le loisir, et le temps ne va-t-il point manquer ? Des peintres ordinaires eussent facilement évité cette apparente erreur de composition : il n'y avait qu'à étendre le paysage, ou qu'à diriger la marche du groupe vers le premier plan, sur le spectateur. M. Louis Duveau n'a pas voulu user de ces moyens faciles, il y a lieu de l'en féliciter. L'effet qu'il a cherché est rendu, l'impression en demeure saisissante. On sent que la mort, qui a soulevé si brusquement, là-bas, le loquet d'une

cabane de pauvres, est pressée ; elle menace d'emmener son homme sans feuille de route, et le moribond s'agite dans l'angoisse de ses derniers parchemins. Aussi ce viatique, qui passe et se hâte, sur ce plateau âpre et véhément que secoue le vent de la côte, reste-t-il longtemps dans l'esprit comme une apparition douloureuse et sinistre.

M. Louis Duveau semble s'être voué plus particulièrement, depuis quelques années, à l'étude des natures bretonnes. Qu'il prenne garde de s'y spécialiser ! Je n'entends pas nier assurément l'importance poétique du vieux pays celtique et le haut caractère de sa physionomie. Les poètes et les prosateurs nous ont d'ailleurs assez gâté la Bretagne, pour qu'il soit permis à un peintre sérieux, à un fils du sol, d'entreprendre la restitution de cette terre romantique par excellence. Je n'entends pas nier non plus la forte originalité que M. Louis Duveau apporte dans son interprétation : *La Baie d'Audierne*, *Le Cierge bénit*, *Le Berceau vide*, *La Peste d'Eliant*, sont des œuvres remarquables et attestent des qualités vigoureuses et touchantes. J'ai peur seulement qu'en s'attachant à ce genre, il ne laisse prédominer en lui l'élément extérieur et pittoresque, déjà très-accusé dans sa manière. Je lui soumets humblement cette crainte. Je sais que de grands découragements ont pesé sur cet artiste, auquel jamais justice entière n'a été rendue. Mais qu'importe ? talent oblige à énergie. Peintre de passion et d'enthousiasme, plein d'audace, de mouvement et d'allure, doué d'un sentiment à la fois nerveux et exquis, M. Louis Duveau a déjà tenté et peut tenter encore des œuvres moins partielles et moins locales que celles auxquelles il s'adonne aujourd'hui ; et s'il par-

vient, en apaisant sa peinture bilieuse et violente, à chercher ses effets dans la donnée calme et sereine, il trouvera aisément, je n'en doute pas, l'émotion dans la profondeur, le grand dans le simple.

M. Jeanron, peintre consommé, écrivain érudit, et par-dessus tout robuste travailleur, se présente avec un contingent de dix toiles, remarquables à divers titres. M. Jeanron a souvent refait le même tableau dans sa vie; mais je ne saurais lui en faire un reproche. Il comprend d'une façon si spéciale et il traduit si bien certains horizons, certains ciels, certaines natures de terrains, certains groupes d'hommes et de femmes, qu'on ne saurait lui en vouloir de se répéter quelquefois. D'ailleurs le sentiment profond qui domine dans ses œuvres l'absoudra toujours. Je me rappellerai longtemps une certaine fuite en Egypte, bien originale et bien charmante, que j'ai vue en 1855, dans un recoin perdu de l'Exposition universelle. Ce n'était point un tableau religieux, des têtes déclamatoires, des draperies prétentieuses, le nimbe traditionnel. Non, cela représentait tout simplement une jeune femme, blanche et frêle, portée sur un âne, et accompagnée d'un homme à pied. On descendait un ravin; le sabot de l'âne cherchait le sol avec précaution; la jeune femme, se berçant au cahot de la bête, rêvait doucement, tandis que des oiseaux bizarres, perchés sur quelques pointes du roc, la regardaient passer. Un paysage dur et calleux encadrait cette grâce immense. C'était à la fois fort, élégant et profond.

Les *Oiseaux de mer*, les *Pêcheurs d'Ambleteuse*, sont deux excellents tableaux. La *Pose du télégraphe électrique dans*

les rochers du cap Gris-Nez (Pas-de-Calais), est un paysage ferme et vigoureux, qui ne mérite qu'un reproche, mais capital. Pourquoi ce télégraphe électrique? Que signifie-t-il, je ne dis pas dans cette toile, mais dans toute toile? Qu'y a-t-il de commun, entre ce fil d'archal, ce produit industriel, utile, et le paysage, recherche et expression du beau dans la nature? Evidemment c'est un non-sens. Si le paysage admettait des fils, ce ne pourrait être que les fils de la vierge.

Je m'arrête. Les quelques toiles dont je viens de rendre compte, et que j'ai choisies de préférence dans l'œuvre des jeunes peintres, suffisent à dégager les tendances et les aspirations de la peinture de genre à notre époque; prolonger l'énumération, ce serait s'exposer à des répétitions vaines, ou faire double emploi avec le catalogue. L'un et l'autre doivent être évités.

Qu'on me permette cependant, en terminant, de ramasser sur le champ de bataille de la critique, où il a été laissé pour mort, un artiste distingué, qu'on n'épargne pas assez aujourd'hui, après l'avoir porté trop haut naguère. Je veux parler de M. Hamon. Puisse ce témoignage d'un inconnu apaiser le ressentiment de ses plaies les plus profondes! Les arrêts de la critique, tout unanimes qu'ils apparaissent, ne sont jamais en dernier ressort. Jugements éphémères, opinions sans consistance, ils tombent souvent d'eux-mêmes; la critique du lendemain abroge celle de la veille. M. Hamon, qui sait cela aussi bien que moi, se doit à lui-même, et doit à ceux qui le suivent avec intérêt, de se pourvoir devant le prochain Salon. Si toute sentence injuste doit être réformée, celle qui vient de le frapper, le

sera. En effet, ce que M. Hamon fait aujourd'hui, est aussi bon comme conception, comme dessin, comme couleur, que ce qu'il faisait autrefois. *L'Enseignement mutuel*, *La boutique à quatre sous*, valent, ou peu s'en faut, *Ma sœur n'y est pas* et *La poupée cassée*. Mais la mode a tourné, et la critique, qui ne sait jamais bien ce qu'elle veut, se met à blâmer aujourd'hui chez M. Hamon les choses même qu'elle y applaudissait autrefois. Pourquoi cela? Je cherche la raison de cette évolution étrange, et ne puis la trouver que dans le nombre même des œuvres que M. Hamon a portées au Salon de cette année. Que ne s'est-il borné à une ou deux toiles! elles eussent été acceptées sans conteste.

Mais qu'importe à l'art, et que m'importe à moi, son humble desservant, les revirements de la critique? Je suis de ceux qui préfèrent le moderne à l'antique, la réalité à la fantaisie, l'action à l'allégorie; je n'ai jamais beaucoup aimé les reminiscences étrusques. M. Hamon n'a pas, il est vrai, que ces reminiscences. Il a la naïveté, la fraîcheur, et la grâce; il a la piété de l'enfance et sait l'exprimer avec charme et ingénuité. C'est là ce que j'aime en lui. De plus, on m'a dit que dans sa jeunesse, la faim l'a plus d'une fois mordu aux entrailles; que tout petit, il errait, pieds nus, sur les rudes chemins de la Bretagne. J'estime l'homme de n'avoir rapporté ni amertume ni haine de ce dur voyage au pays de la misère; je respecte l'artiste qui, ayant tant souffert, est resté simple et bon, et continue à chercher la poésie dans les êtres frêles et les choses gracieuses, dans les enfants et dans les fleurs.

..

SCULPTURE





SCULPTURE



Il y a dix volumes à faire sur la sculpture moderne, quatre lignes sur la sculpture au Salon de 1857 : je ferai les quatre lignes.

On peut entrer au rez-de-chaussée du Palais de l'industrie, ou avec un sentiment bien arrêté d'admiration quand même, ou avec un marteau solide en poche. On peut envelopper toutes les œuvres exposées dans le même témoignage banal de bienveillance équivoque ; ou bien tirer résolument son marteau, et accomplir en fermant les yeux l'extermination de cette statuaire sans nom. Dans le premier cas, on aura encouragé des tentatives médiocres, dont le sculpteur plus conscient

ou mieux informé rira lui-même demain; dans le second cas, on aura fait une œuvre de saine justice, en immolant sans pitié ces produits hybrides d'écoles qui ne sont plus, et de procédés qui ne sont pas encore. Que si ensuite, de tout ce marbre devenu moëllon, ou élève une pyramide, sur laquelle on grave : *Sculpture française en 1857*, on aura donné un avertissement salutaire aux artistes à venir.

Je m'inscris pour la pyramide.

Si cependant quelque ami des arts réclamait le retrait de l'*Hebé* et de *L'Amour dominateur* de Rude, de la *Nourrice Indienne* de M. Protheau, et de la *Jeune fille* de M. Guitton, je ne m'opposerais pas à la remise de ces œuvres.



CONCLUSION



CONCLUSION



Q'UNE génération de soldats tombe, fauchée sur les champs de bataille, et disparaisse, ne laissant d'autre trace après elle, que quelques ossements épars dans les plaines et quelques épisodes guerriers recueillis par la légende épique, — il n'y a rien là qui doive troubler la sérénité du sage et lui faire redouter, pour l'idée immortelle, une éclipse même passagère. Les soldats se remplacent par des soldats. Ce sont des unités égales qui se suppléent l'une l'autre; et des unités de cette nature, l'humanité en possède un fond inépuisable. D'ailleurs, la vie des nations coule au-dessous de l'histoire des armées; la genèse guer-

rière et la genèse sociale n'ont que de rares points de contact ; la guerre ne résume pas la véritable action des peuples, et les batailles ne sont, à vrai dire, que les arabesques et comme la fantaisie de l'histoire.

Mais qu'une génération d'artistes et de penseurs soit supprimée avant d'avoir atteint l'heure de la force sereine et de la glorieuse fécondité ; qu'elle s'abîme écrasée sous le poids d'événements dont la préparation lui a été interdite ; qu'elle passe sans avoir donné sa formule, et qu'elle emporte avec elle dans la tombe le secret de son génie ; — là est le péril et l'angoisse ; là est peut-être le sort de la génération qui entre de nos jours en maturité.

Quel est celui qui, ayant mis sa sollicitude aux choses de l'esprit, ne se laisserait émouvoir à cette éventualité sinistre ?

Les lettres et les arts, initiation constante de l'homme à la nature et à lui-même, sont notre plus pure efflorescence et notre plus légitime orgueil. Les artistes et les penseurs sont « la sel de la terre, » la partie vive des sociétés. Eux seuls manifestent la virtualité des peuples et fournissent la raison de leur éclat individuel ; ils ne sont pas seulement la meilleure gloire, ils sont encore la plus sûre richesse des nations. Eux seuls constituent, par l'accumulation progressive, la grande chaîne de l'universelle solidarité ; c'est dans leurs œuvres que l'humanité se cherche, s'aime et se reconnaît sympathique à elle-même dans l'espace et la durée. Ils ne se remplacent point l'un par l'autre ; tous sont nécessaires, et dans le concert intellectuel, chacun conserve sa signification spéciale et sa valeur numérique. Le travail auquel ils sont voués est le travail hu-

main par excellence, travail où l'œuvre se continue par l'œuvre, où celle d'aujourd'hui complète, rectifie celle d'hier; où avec le temps, le progrès se fait et amène un dégagement toujours plus visible du beau et du vrai. Aussi, malheur quand une génération laisse échapper le flambeau : une solution de continuité dans la transmission de la pensée, c'est un déchirement de l'histoire !

Un déchirement nouveau va-t-il se produire de nos jours ? Quel sort attend la pensée sur la fin de ce siècle ? L'art va-t-il tarir et se dessécher comme un puits dont on a supprimé la source ? La poésie va-t-elle replier ses ailes et voiler sa face radieuse ? Allons-nous traverser une ère de silence et de mort, et devons-nous attendre, pour la réalisation de notre idéal, une Renaissance lointaine et problématique ?

Je l'ignore, mais je hais les Renaissances et les Restaurations, et n'en envisage la nécessité qu'avec crainte. Je sens ce que doit coûter à l'esprit de celui qui le contemple, ce naufrage prématuré de forces sur lesquelles il avait compté et dont il calculait déjà, en pensée, la puissance de projection dans l'avenir ; je me figure aussi combien de leçons sont oubliées et d'expériences perdues, durant ces longues périodes d'atonie qui précèdent chaque prétendue Renaissance, et je souhaiterais que l'apothéose de l'homme, ce but de l'art actuel, qui rallie déjà de nobles efforts, commençât dès ce jour pour être poursuivie dans l'avenir sans interruption ni décadence.

Je ne sais ce qui m'empêche de l'espérer et fait qu'instinctivement, j'ai peur pour l'idée et à la fois peur

pour le petit bataillon de jeunes hommes qui la représentent. Je les ai vus s'élançant d'un pas ferme et marcher résolument dans toutes les avenues de l'esprit humain. Jusqu'où iront-ils, et que leur réserve l'insondable destinée ? Ils ont eu de bonne heure la sagesse et la science, la réflexion et l'austérité. La méditation recueillie les a tenus sur ses genoux et les a allaités. Tout jeunes, il leur a été donné d'assister par eux-mêmes aux événements qui ont fait leur éducation intellectuelle et morale. Ils ont vu passer tant d'hommes et tant de choses, qu'il leur en est resté comme du rouge dans l'œil et une fièvre au cœur. Héritiers naturels du Romantisme, dont la succession s'était ouverte du vivant même de ses chefs, ils ont su, prévoyants, n'accepter que sous bénéfice d'inventaire cette succession grevée, et sont allés vaquer à des opérations plus saines. Les grandes zones de passions qu'ils ont traversées ont élevé leur raison et fortifié leur philosophie. Sachant mieux d'où ils procèdent, ils délimitent plus fermement leurs tendances. Déjà, ils jettent sur le monde extérieur un regard plus sûr ; déjà, ils comprennent la longue misère et l'odieux ravalement de la personne humaine, et ils s'imposent à tâche de la relever dans sa dignité et dans sa gloire. Comment n'aimerait-on pas à les voir, loin des giboulées du temps, pousser en sécurité leurs fleurs et porter tous leurs fruits ? Mais le pourront-ils ? en auront-ils le temps ? Où est le ciel propice, ou est la terre qui ne tremble pas ?

Ma tâche est terminée. Je me la suis faite simple et facile, donnant plus volontiers l'éloge que le blâme, et usant lar-

gement de l'omission. Préoccupé avant tout de dégager les tendances, j'ai dû faire aux idées générales une plus large part qu'aux détails particuliers. Juger un à un les œuvres et les artistes ! à quoi bon ?

Mon but a été autre. En recherchant la cause du malaise de notre temps, j'ai cru reconnaître que sous l'influence du trouble et de l'incertitude qui s'épaississent chaque jour dans les cerveaux, les idées se retirent peu à peu et abandonnent aux faits la direction des esprits. Sous la même influence, le courant de la littérature et des beaux-arts, si gonflé et si débordant, il y a trente ans à peine, baisse de niveau, s'éparpille en tous sens et menace de se perdre dans les sables.

J'ai cherché à systématiser dans un cadre étroit et logique les aspirations éparses, les *desiderata* de l'art à notre époque, afin d'éclairer quelques efforts individuels et de leur donner la conscience d'eux-mêmes qui leur manque. J'ai fait le procès à la peinture religieuse et à la peinture historique. J'ai porté contre elles, en me faisant l'organe de la conscience publique, un jugement de condamnation dont il ne sera point interjeté appel. Contre les mythes écoulés et les épopées disparues, j'ai posé la *Nature*, l'*Homme*, la *Vie humaine* ; j'ai affirmé leur avènement définitif ; j'ai salué en eux l'art nouveau, l'art humanitaire.

C'est cet art nouveau que la génération présente est appelée à instaurer. Là est son impérative mission. En l'accomplissant, elle justifie la logique de l'histoire et garde son rôle dans l'œuvre commune du progrès ; en la désertant, elle s'abdique elle-même et trahit l'humanité.

FIN.

TABLE

PRÉFACE	1
INTRODUCTION.....	5
LA NATURE, LE PAYSAGE.....	25
L'HOMME, LE PORTRAIT.....	49
LA VIE HUMAINE, LE TABLEAU DE GENRE.....	67
SCULPTURE.....	91
CONCLUSION.....	95



89-1211

GETTY RESEARCH INSTITUTE



3 3125 01057 9346

LIBRAIRIE POULET-MALASSIS ET DE BROISE

9, RUE DES BEAUX-ARTS

Bibliothèque moderne

LES OUBLIES ET LES DÉDAIGNÉS, figures littéraires de la fin du XVIII ^e siècle, Charles Monselet, 2 vol.....	5
Linguet. — Mercier. — Dorat-Cubières. — Olympie de Gouges. — Le Cousin Jacq ^e — Le Chevalier de la Morlière. — Le Chevalier de Monby — Destorges — Gorgy. — Morency — Plancher-Valcour. — Baculard d'Arnaud. — Grimod de la Reynière.	
SOPHIE ARNOULD, d'après sa correspondance et ses mémoires inédits, Ed. et J. de Goucourt, 1 vol.....	2
LETTRES D'UN MINIER EN AUSTRALIE, par Antoine Fauchery, 1 vol.....	2 fr.
LES FLEURS DU MAL, par Charles Baudelaire (épuisé), 1 vol.....	3
POÉSIES COMPLÈTES de Théodore de Banville (Les Cariatides; les Stalactites; Odelettes; le Sang de la Coupe; la Malédiction de Vénus, etc.); avec une et forte titre, dessinée et gravée par Louis Duveau, 1 vol.....	5
COTROUXNE, histoire juive, par Alexandre Weill, 1 vol.....	2
LETTRES FAMILIÈRES ÉCRITES D'ITALIE A QUELQUES AMIS, de 1739 à 1740, Charles De Brosses, avec une étude littéraire et des notes, par Hippolyte Babou, 2 vol. (seule édition sans suppressions).....	6
LES PAYENS INNOCENTS, nouvelles, par Hippolyte Babou, 1 vol.....	3
MÉMOIRES DU DUC DE LAUZUN (1747-1783), publiés pour la première fois avec passages supprimés, les noms propres, une étude sur la vie de l'auteur, des notes et une table générale par Louis Lacour, 1 vol.....	4

Publications de formats divers.

LE COMTE GASTON DE RAOUSSET-BOULBOIS, sa vie et ses aventures, d'après ses papiers et sa correspondance, par H. de la Madelène, in-12.....	2
Quelques exemplaires ont été imprimés sur papier vergé au prix de...	6
ODES FUYAMBLESQUES, par Th. de Banville, avec une eau-forte d'après dessin de Ch. Voillemot; fleurons et initiales imprimés en rouge, in-8°.	
Ce livre est presque épuisé.	
PARIS ET LE NOUVEAU LOUVRE, ode, par Théodore de Banville, in-8°...	5
Même format et même typographie que les ODES FUYAMBLESQUES.	
HISTOIRE DE SOXNET, pour servir à l'histoire de la Poésie française, par Asselineau, 2 ^e éd. — In-8° tiré à 150 ex. sur papier vergé.....	3
JEAN DE SCHILLANDRE, poète verdunois (1585-1635), par Ch. Asselineau, 2 ^e éd. in-8°. — Tiré à 120 exemplaires papier vergé.....	3 fr.
LA VÉRITÉ SUR LE CAS DE M. CHAMPELEFRY, par Hippolyte Babou, in-18.	3
LES MÉMOIRES DE M ^{me} DE LA GUILLE, par Hippolyte Babou, in-8°.....	4
LA CARTE A PAYER D'UNE DRAGONNAGE NORMANDE, en 1685, par Louis Lacour, in-8°. — Tiré à 100 exemplaires papier vergé.....	4 fr.
DU GÉNIE FRANÇAIS, par Emile Montégut, in-12.....	4
ANTOINE LUMAISTRE, par Rapetti, ancien professeur suppléant au collège de France in-8° sur vergé. Tiré à 200 exemp.....	1 fr.
LA LOUINETTE LITTÉRAIRE, dictionnaire des grands et des petits auteurs mon temps, par Charles Monselet, in-16.....	2 fr.
LA DÉFECTION DE MARMONT, exposée d'après ses Mémoires et les témoignages de contemporains, ouvrage suivi d'un appendice contenant des documents inédits peu connus sur les événements de 1814, par A. Rapetti, 1 vol, in-8°...	6