

CORPUS DE TEXTES

**HISTOIRE DE L'ART
19^{ÈME} SIECLE**

**LICENCE 1
ARTS PLASTIQUES & CINÉMA**

Semestre 2

Corpus de textes d'artistes, de critiques et d'écrivains sur l'art au 19^e siècle

1. Romantisme

- Stendhal, « Critique amère du Salon de 1824 par M. Van Eube de Molkirk », *Salons*, Paris, Le Promeneur, 2002, p. 66-67, 93-98.
- Caspar David Friedrich, « L'autel de Tetschen » (1809), dans W. Hoffmann, *Caspar David Friedrich*, Paris, Hazan, 2000.
- Philipp Otto Runge, Lettre à son frère Daniel, février 1802 [peinture de paysage], *Peintures et écrits*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 133-135.
- Eugène Delacroix, extraits de son *Journal 1822-1863* [autour du *Massacre de Scio* (1824)], Paris, Plon, 1996, p. 62-65, 72-79.

2. Honoré de Balzac, *Le chef d'œuvre inconnu* (1832, extraits), dans Balzac, *Études philosophiques*, T. 1.

3. Charles Baudelaire, Introduction au « Salon de 1846 », *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Paris, Garnier, 1962, p. 97-105.

4. Réalisme

- Jules-Antoine Castagnary, « Philosophie du Salon de 1857 », extraits publiés dans l'anthologie de la critique d'art en France (2^e moitié du 19^e siècle) : *La promenade du critique influent*, Paris, 1990, Hazan, p. 63-66.
- Pierre-Joseph Proudhon sur Gustave Courbet, extraits de *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (1865) publiés dans Pierre Courthion (dir.), *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, vol. 1, Genève, Pierre Cailler, p. 175-179.
- Gustave Courbet, « Manifeste du réalisme » (1855, extraits).

5. Exemples de critique : Goncourt et Baudelaire

- Edmond et Jules de Goncourt, extraits sur le japonisme, dans *L'art du dix-huitième siècle et autres textes sur l'art*, textes d'E. & J. de Goncourt réunis et présentés par J.-P. Bouillon. Paris, Hermann, 1967, p. 189-194.
- Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » (la modernité, le dandy), *Curiosités esthétiques, op. cit.*, p. 466-469, 481-486.

6. Sur Manet

- Émile Zola, « Édouard Manet » [Salon de 1868], repris dans l'anthologie de Denys Riout (dir.), *Les écrivains devant l'impressionnisme*, Paris, Macula, 1989, p. 150-153.
- Stéphane Mallarmé, « Les impressionnistes et Édouard Manet » (1876), *ibid.*, p. 88-100.

7. La photographie : reproductibilité ; la photographie est-elle un art ?

- Karl Marx, « Le caractère fétichiste de la marchandise et son secret », 4^e partie du 1^{er} chapitre du *Capital* (1867), trad. fr., Paris, Éditions Sociales, 1975.
- Robert de la Sizeranne, « La photographie est-elle un art ? », dans *Revue des deux mondes*, nov. 1897, p. 564-595 (extrait, p. 564-566).

- Jean-Dominique Ingres *et al.*, « Protestation contre la photographie considérée comme un art » (1862), dans André Rouillé (dir.), *La photographie en France : textes et controverses, une anthologie 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 399-400.

8. Symbolisme et décadentisme.

- G.-Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin » (1891), dans G.-Albert Aurier, *Le symbolisme en peinture*, textes présentés et réunis par Pierre-Louis Mathieu, Caen, L'Échoppe, 1991, p. 15-31.
- Joris-Karl Huysmans, *À rebours* (1884 ; extrait du chapitre V, description de *Salomé* de Gustave Moreau), Paris, Flammarion, 2004, p. 145-155.
- Paul Gauguin, « l'art est une abstraction » : lettres à Emile Schuffenecker du 14 août 1888 et du 8 octobre 1888 ; lettre à André Fontainas du mois de mars 1899, dans Paul Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, Paris, Grasset, 2003, p. 151-152, 158-165, 328-332.
- Stéphane Mallarmé, traduction du « Ten O'Clock » de James McNeill Whistler, dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1996, p. 569-583.

9. Néo-impressionnisme : esthétique scientifique et anarchisme

- Félix Fénéon, « Une esthétique scientifique » [1889], *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1948, p. 167-172.
- Paul Signac, introduction à son livre *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* [1899], dans Charles Harrison et Paul Wood (dir.), *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 47-51.

10. Van Gogh et Cézanne : deux approches différentes après l'impressionnisme

- Vincent van Gogh, lettre à son frère Théo du 25 mai 1889, dans Vincent van Gogh, *Lettres à Théo*, Paris, Gallimard, p. 496-501.
- Paul Cézanne, lettres à Émile Bernard (12 mai 1904, 26 mai 1904, 25 juillet 1904, 23 octobre 1905) et à son fils (15 octobre 1906), dans Paul Cézanne, *Correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Paris, Grasset, 2007, p. 260-265, 276-277, 296-297.

STENDHAL, = Critique amère du Salon de 1824 par M. van Eube de
Molkink =, dans

Salons, Paris, Le Promeneur, 2002, p. 66.67, 93-98.

fois l'honneur de faire avec monsieur un tel. Du reste, je n'ai pas l'honneur de connaître personnellement un seul des peintres dont je vais parler; je sais qu'en général les artistes, en France, ont un caractère fort estimable; il y a de l'indépendance dans leur conduite, de l'esprit, beaucoup d'esprit dans leurs discours, et peut-être plus de sensibilité dans leurs âmes qu'on n'en voit paraître dans leurs tableaux.

Après cette déclaration sincère, je prie l'amour-propre des 152 artistes qui ont exposé cette année, de considérer qu'un feuilleton n'est pas un livre. Chacun de ces messieurs méprise sincèrement le talent de mille de ses collègues au moins; je suis moins coupable, mes préventions sont moins vastes, mais le livre où j'écris est bien court.

Nous sommes à la veille d'une révolution dans les beaux-arts. Les grands tableaux composés de trente figures nues, copiés d'après les statues antiques, et les lourdes tragédies en cinq actes et en vers, sont des ouvrages fort respectables sans doute, mais, quoi qu'on en dise, ils commencent à ennuyer, et, si le tableau des *Sabines* paraissait aujourd'hui, on trouverait que ses personnages sont sans passion, et que par tous pays il est absurde de marcher au combat sans vêtements. — Mais tel est pourtant l'usage dans les bas-reliefs antiques! s'écrient les classiques de la peinture, ces gens qui ne jurent que par David, et ne prononcent pas trois mots sans parler de *style*. — Et que me fait à moi le bas-relief antique? tâchons de faire de la bonne peinture moderne! Les Grecs aimaient le nu; nous, nous ne le voyons jamais, et je dirai bien plus, il nous répugne!

Négligeant les clameurs du parti contraire, je vais dire au public, avec franchise et simplesse, ce que je sens sur chacun des tableaux qu'il honorera de son attention. Je donnerai les raisons de ma façon de voir particulière. Mon but est de faire en sorte que chaque spectateur interroge son âme, se détaille sa propre manière de sentir, et parvienne ainsi à se faire un jugement à lui, une manière de voir modelée d'après son propre caractère, ses goûts, ses passions dominantes, si tant est qu'il ait des passions, car malheureusement il en faut pour juger des arts. Détromper également les jeunes peintres de l'école de

David et de l'imitation d'Horace Vernet, voilà mon second objet; c'est l'amour de l'art qui m'inspire.

L'homme éminemment raisonnable, l'esprit juste, a toute mon estime dans la société; il sera excellent magistrat, bon citoyen, bon mari, estimable enfin de toutes les manières, et je lui porterai envie partout, excepté dans les salons de l'exposition. C'est le jeune homme à l'œil hagard, aux mouvements brusques, à la toilette un peu dérangée dont j'aime à suivre la conversation au Louvre. Je viens de surprendre ce matin vingt jugements sur autant de tableaux marquants, que, sans la peur de passer pour un homme qui entend trop bien, je me serais hâté de recueillir sur mes tablettes. Les mêmes idées me reviendront peut-être, mais jamais je n'aurai le secret de les exprimer avec ce feu et ce bonheur.

467

VII^e article

M. Delacroix et le Journal des débats. —
M. Le Prince. — M. Drolling. — M. Navez, de Bruxelles. —
M. Dupavillon

J'ai beau faire, je ne puis admirer M. Delacroix² et son massacre de Scio (n° 450). Cet ouvrage me semble toujours un tableau destiné originellement à représenter une peste, et dont l'auteur, sur les récits des gazettes, a fait un massacre de Scio. Je ne puis voir, dans le grand cadavre animé qui occupe le milieu de la composition, qu'un malheureux pestiféré qui a tenté sur lui-même l'extirpation du bubon pestilentiel. C'est ce qu'indique le sang qui paraît sur le côté gauche de cette figure. Un autre épisode, que tous les jeunes élèves ne manquent jamais de pla-

1. 9 octobre 1824.

2. Delacroix, *Scènes des massacres de Scio; feuilles grecques attendant la mort ou l'exécution*, etc. (n° 450, Louvre).

* (Voir les relations diverses et les journaux du temps.) p. 93.

er dans leurs tableaux de la peste, c'est un enfant qui demande
u lait au sein de sa mère, déjà morte; il se trouve à l'angle droit
u tableau de M. Delacroix. Un massacre exige impérieuse-
ment un bourreau et une victime. Il fallait un Turc fanatique,
eau comme les Turcs de M. Girodet¹, immolant des femmes
recques d'une beauté angélique, et menaçant un vieillard, leur
ère, qui après elles va tomber sous ses coups.

M. Delacroix, ainsi que M. Schnetz, a le sentiment de la cou-
eur; c'est beaucoup dans ce siècle *dessinateur*. Il me semble voir
n lui un élève du Tintoret; ses figures ont du mouvement.

Le *Journal des débats* d'avant-hier prétend que le *Massacre de
ico* est de la poésie *shakespeareenne*². Il me semble que ce
tableau est médiocre par la déraison au lieu d'être médiocre
ar l'insignifiance, comme tant de tableaux classiques que je
ourrais citer, et que je me garderais d'attribuer à l'école d'Ho-
nère, dont les mânes doivent être bien effrayés d'apprendre ce
que l'on dit, ce que l'on fait en leur nom. M. Delacroix a tou-
ours cette immense supériorité sur tous les auteurs de grands
tableaux, qui tapissent les grands salons, qu'au moins le public
est beaucoup occupé de son ouvrage. Cela vaut mieux que
'être prôné dans trois ou quatre journaux, tenant aux vieilles
dées, et travestissant les nouvelles, faute de pouvoir les réfuter.

Ce matin, en traversant la galerie d'Apollon, j'ai entendu
une jolie voix dire d'un ton pénétré et sans trop d'affectation :
« C'est charmant ! » J'ai regardé; on parlait de la *Promenade de
Saint-Preux et Julie sur le lac de Genève* (quatrième volume de
Héloïse). Ce tableau de M. Le Prince (n° 1146)³ est, dans le
ait, fort joli. L'effet de la brume sur le lac, l'effet de l'eau sur
a rame du batelier, sont rendus avec une vérité parfaite. Le
mouvement des deux figures est indiqué avec beaucoup d'es-
puit. Saint-Preux est bien cet homme hors de lui et agité de

mille mouvements passionnés que Rousseau décrit avec tant
d'éloquence dans une des lettres les moins affectées de son
fameux roman. Je suis moins content de la figure de Julie. La
Julie de M. Le Prince est une jeune fille, étonnée de ce qu'elle
entend. Mme de Wolmar cherchait, au contraire, à calmer les
mouvements furieux de l'homme qu'elle a tant aimé.

Je voudrais bien, pour voir, comme dit Oronte du *Misan-
thrope*, que quelqu'un de ces artistes, qui se croient de grands
peintres parce qu'ils dessinent correctement de grandes figures
nues, entreprit le sujet esquissé par M. Le Prince, et nous pré-
sentât, au bout du bateau et dans ce frêle esquif, Saint-Preux
regardant Julie et méditant de la saisir à bras-le-corps, et de se
précipiter avec elle dans les flots. Le sujet est généralement
connu, avantage insigne pour un peintre. Tout ce qui sait lire à
Paris serait juge compétent. Le Dominiquin l'eût entrepris avec
courage; mais je crains bien qu'aucun de ces grands peintres
vantés dans les petits journaux n'ose l'aborder. Il est plus facile,
selon moi, de dessiner un bras ou une jambe du grand person-
nage transversal du *Déluge*, de M. Girodet, que de faire les yeux
de Saint-Preux regardant Julie et méditant le funeste dessein
que j'ai indiqué plus haut. Quand la peinture de l'âme de Saint-
Preux serait, pour la difficulté, au-dessus du dessin correct
d'une cuisse, il me semble que les grands peintres dessinateurs
devraient traiter un sujet passionné, ne fût-ce que pour fermer
la bouche à certains indiscrets qui, ainsi que moi, font plus que
douter de leurs talents en ce genre. Cela vaudrait mieux que de
faire un appel à *l'honneur national*, et de prétendre que nous
cherchons à déprécier le mérite absent.

M. David a fait de l'école française actuelle la première école
de l'Europe; ce grand peintre, si remarquable par la force de
caractère qui lui donna le courage de mépriser le genre des
Lagrenée et des Vanloo, fut inventeur, et comme tel sa gloire
ne périra jamais. Mais les artistes qui le suivent aujourd'hui
sont le rapport du dessin ne sont que des copistes, et je crains
bien que la postérité ne les relègue au rang des Vasari et des
Santi di Tiro, qui jouent auprès de Michel-Ange le rôle qu'ils
font à l'égard de M. David.

1. Stendhal éprouva une fascination durable pour *La Révolte du Caire* (Ver-
sailles). Voir sa lettre sur le Salon de 1810, reproduite en appendice, p. 173-174.

2. C'est l'adjectif utilisé par Delcèuze (voir Introduction, p. 38). L'allusion est
prise p. 140 et 141.

3. Le Prince, *Promenade de Julie et Saint-Preux sur le lac de Genève* (n° 1146). Le
tableau appartenait à la duchesse de Berry.

Nous sommes à la veille d'une révolution dans les arts, et je n'en veux pour preuve que les louanges que j'entendais donner ce matin au tableau de M. Drolling (n° 532), *La Séparation d'Hécube et de Polyxène*, sujet pris de la tragédie d'Euripide, intitulée *Hécube* ! Tous les curieux arrêtés devant ce tableau louaient l'expression de la tête de Polyxène. En effet, cette jeune fille envisage la mort d'un œil ferme ; cette tête est fort belle et fera vivre le tableau. Personne ne parlait des jambes ni des bras nus d'Ulysse, qui, en dépit de la *beauté idéale* des formes cherchées par les élèves de David, n'a guère l'air d'un roi. Si je ne me trompe, les figures des deux suivantes d'Hécube sont empruntées à quelque tableau du Guide.

Il est une chose dont nos artistes en réputation sont presque aussi avares que de la peinture des affections de l'âme : c'est la *beauté*. Jamais le laid n'a été en aussi grand honneur que dans la présente exposition. Je n'en veux pour preuve que la figure de cette sainte princesse de Pologne qui dépose sa couronne avant que d'entrer à l'église, au grand déplaisir d'une autre princesse qui l'accompagne et qui fait des yeux terribles ? C'est un grand tableau placé vis-à-vis le *Philippe V* de M. Gérard.

Cette absence totale de beauté me fait recommander à l'attention du lecteur une petite toile portant le n° 1249. C'est un tableau de M. Navez³, de Bruxelles, assez mal à propos nommé une *Sainte Famille*. Mais il y a une tête de la plus rare beauté, et belle, sans être copiée d'une statue grecque, et belle sans affectation. Placée dans l'une des salles tendues en toile verte, cette

1. Drolling, *La Séparation d'Hécube et de Polyxène* (n° 532, Le Puy-en-Velay, musée Crozatier).

« *Hécube*, tragédie d'Euripide. »

2. Blondel, *Elisabeth de Hongrie déposant sa couronne aux pieds de l'image de J.-C.* (n° 163), Paris, église Sainte-Élisabeth.

« Elisabeth, fille d'André II, roi de Hongrie, fut fiancée dès son enfance au jeune Hermann, landgrave de Thuringe ; et, envoyée à la cour de ce prince, elle y fut élevée avec Agnès, sa belle-sœur. Les deux princesses se paraient de la même manière, et suivaient les mêmes exercices ; mais Elisabeth, animée par un sentiment d'humilité, déposait sa couronne aux pieds du Sauveur en entrant à l'église, ne pouvant, disait-elle, paraître avec des diamants dans un lieu où elle voyait J.-C. couronné d'épines. (*Vie de sainte Elisabeth de Hongrie.*) »

3. Navez, *Sainte Famille; costumes de Sommino* (n° 1259 et non n° 1249 comme indiqué).

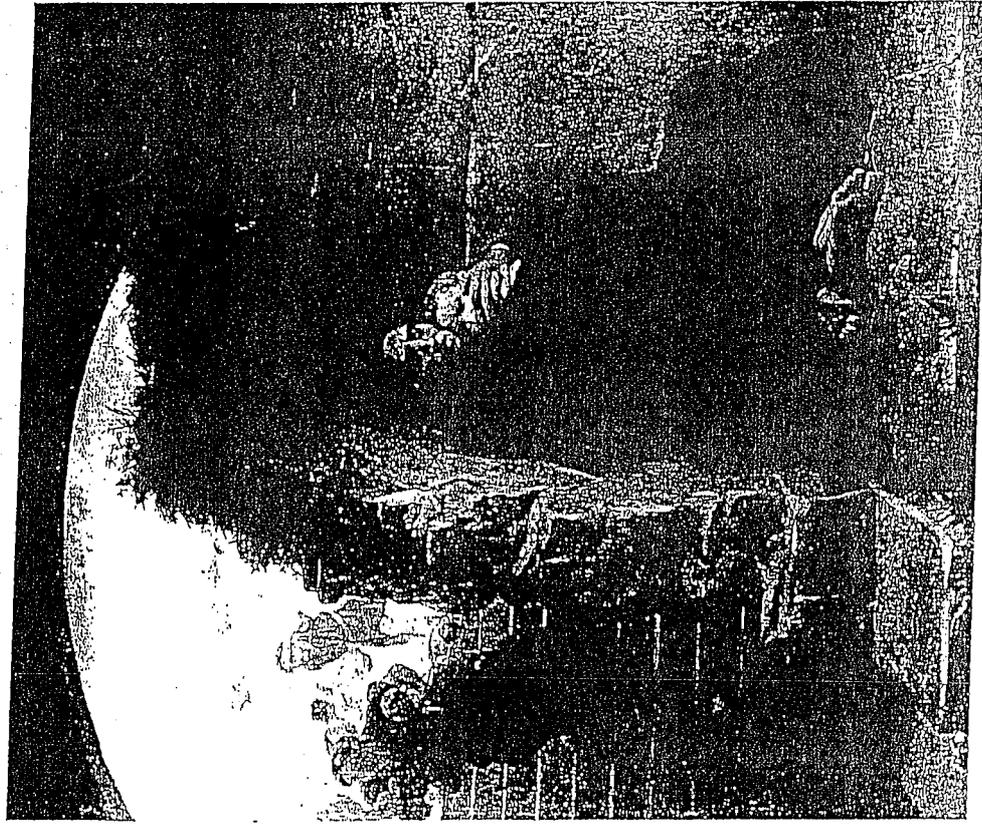


figure céleste console un peu la vue affligée de je ne sais combien de maussades portraits.

À la vue de ces étranges figures, on en cherche bien vite les noms dans le livret; l'on voudrait connaître les gens assez courageux pour se faire peindre avec de telles physionomies; mais on ne trouve que des initiales, et l'on oublie le ridicule, faute de pouvoir lui donner un nom.

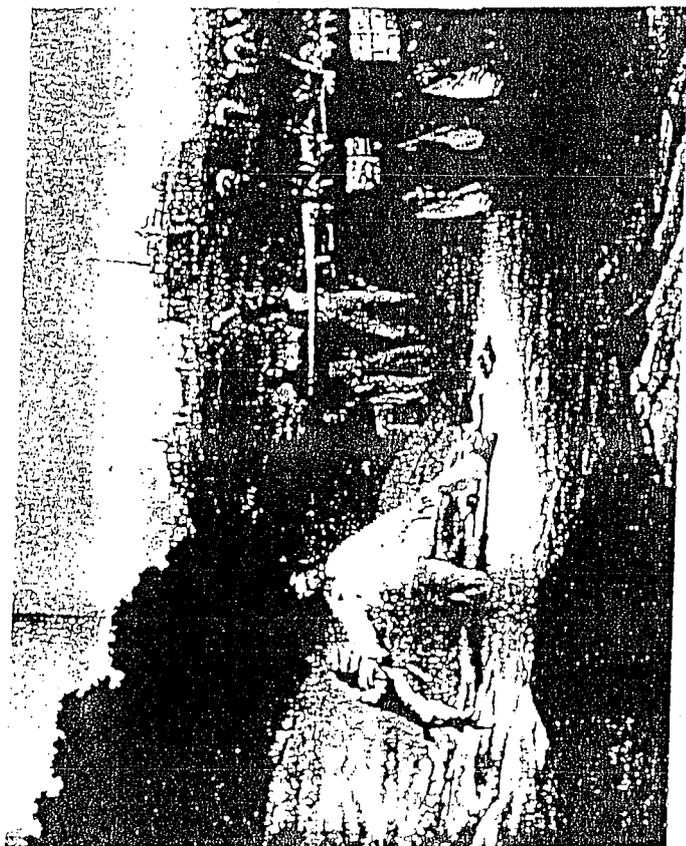
La fermeture du musée m'a conduit rue d'Amboise, n° 7; j'y ai trouvé l'*Agamemnon* de M. Dupavillon¹. C'est un grand tableau tout à fait dans le système de M. David, et auquel on a refusé les honneurs de l'exposition.

Agamemnon est sur son trône. Clytemnestre soutient sa fille presque évanouie et regarde le roi des rois. Achille furieux sort de la tente du chef des Grecs, en brandissant son épée, et la menace à la bouche. Il n'y a que quatre personnages, *tous animés par une passion violente*. Cette figure d'Achille, vue par le dos et de profil, se détache admirablement sur le ciel, et sur un lointain fort agréable.

Les parties nues de ces figures, le torse d'Agamemnon, et tout le corps d'Achille rappellent souvent le pinceau de M. David. Ces figures, changées en marbre, feraient de belles statues; mais les têtes n'ont aucune expression, et l'on peut dire qu'Iphigénie est laide. Je ne sais pourquoi le peintre a donné des mains de nègre au Roi des rois. Tout est de convention dans ce tableau comme dans l'*Iphigénie* de Racine, et l'on ne peut pas excuser le peintre sur ce que souvent Agamemnon tuait de sa main le chevreau destiné à son repas du soir.

Tel qu'il est, ce tableau eût attiré tous les yeux à l'exposition. Il y eût été le représentant de l'école de David, telle qu'elle fut dans ses beaux jours. Ce tableau eût trouvé un grand succès parce qu'il représente une idée. C'est une scène extrêmement touchante, elle parle à tous les cœurs de mère; la tragédie de Racine fait qu'elle est intelligible pour tous. Enfin, malgré les

1. L'*Iphigénie* de Dupavillon, à qui l'on reprochait d'avoir imité de façon littérale plusieurs tableaux de David (*Les Sabinnes*, etc.), fut refusée par le jury. La décision souleva l'indignation des libéraux, dont Jal.



12. Pierre-Roch Vignerot (d'après), *L'Évacuation*.



nombreux défauts de l'école de David, malgré des héros négligeant de prendre des vêtements sous le ciel souvent froid de la Grèce, et portant dans ce siècle plus qu'à demi sauvage des casques ou des draperies dont la fabrication suppose le talent des meilleurs ouvriers de Paris, ce tableau eût complètement effacé l'*Assomption* de M. Blondel, le *Martyre de saint Étienne* de M. Mauzaisse, le *Mariage de la Vierge*, le *Transfiguration*, et vingt autres ouvrages qui, suivant moi, ont plus de mérite, mais dont les auteurs n'ont pas pris un sujet aussi profondément lié aux sentiments les plus intimes du cœur humain. M. Dupavillon, dans la petite brochure qui m'a conduit rue d'Amboise, n° 7, prétend que son tableau a été repoussé parce que son *Achille* offre une réminiscence du *Romulus* de M. David ! L'administration n'a, suivant moi, qu'une manière victorieuse de répondre à M. Dupavillon, c'est de lui accorder une place au Louvre, où peut-être il sera sifflé.

VIII^e article²

MM. Paulin Guérin, Rouillard, Destouches, Riesener, Herent. — Portraits de sir Thomas Lawrence. — Paysages de M. Constable. — MM. Watelet, Couder, Drolling

La plupart des portraits de l'exposition ont l'air de jouer la comédie. Le défaut le plus ennuyeux de notre civilisation actuelle, le *désir de faire effet*, a sauté à pieds joints des salons du faubourg Saint-Honoré aux salons du Louvre. Le beau garçon qui a l'air franc, ouvert, impossible à étonner, reçoit des compliments sur *l'air militaire* de sa figure, et voilà qu'à force d'études devant sa psyché, il parvient à se donner l'air terrible d'un tambour-major de mauvaise humeur. Un homme de

1. Voir note précédente. Romulus est l'un des deux personnages principaux des *Sabines*.
2. 16 octobre 1824.

quarante ans a reçu du ciel l'air simple et réfléchi qui convient à son âge; on lui en fait compliment, et, quinze jours après, je le rencontre avec la mine d'Héraclite. Je m'empresse de lui demander quel malheur lui est donc arrivé; il me répond du ton de Talma dans *Hamlet*: *Aucun!*

Je compte que ce petit préambule va m'éviter la triste nécessité de faire de mauvais compliments à plusieurs peintres remplis de talents, qui me répondraient, s'ils étaient sincères: «Que voulez-vous? les hommes qui viennent se faire peindre aujourd'hui ont plus de prétention que les femmes. Le goût du siècle est de faire effet, et le mien est d'avoir une voiture le plus tôt que je pourrai.»

Une des meilleures têtes d'hommes de l'exposition est celle d'un architecte (n° 839), par M. Paulin Guérin¹. Ce portrait est dans le grand salon au-dessous de l'admirable portrait de M. le Dauphin, par M. Horace Vernet². Mais pourquoi l'architecte, dont la tête est si bien peinte, voulait-il ce jour-là avoir autant de génie?

M. Rouillard³ est peut-être le meilleur peintre de portraits de l'exposition; sa couleur a plus de *solidité* que celle de M. Vernet; il y a de l'esprit et beaucoup de feu dans ses tableaux; que ne puis-je y trouver quelque simplicité et un peu de naturel! Probablement, si je lisais mon article à M. Rouillard, il me répondrait: «Si je donnais à mes portraits la simplicité de ceux de Raphaël, au lieu de dix-huit ouvrages je n'en aurais pas eu quatre à envoyer au Salon.» Le portrait d'un magistrat en robe rouge (n° 1491) est fort bien; les divers rouges sont rendus avec beaucoup d'habileté. Un acteur jouant le Roi des rois dans *l'Iphigénie en Aulide* de Racine pourrait venir prendre des leçons de ce beau portrait. Il y a plus de naturel dans le portrait de M. le baron Pasquier (n° 1495), mais beaucoup moins de

1. Paulin Guérin, dont Stendhal louait en 1822 les portraits (voir note 6, p. 52) en exposa plusieurs en 1824. L'architecte mentionné correspondrait avec le *Portrait de M. Sc. M**** (n° 839).

2. *Portrait équestre de S. A. R. Ngr le duc d'Angoulême* (M. d. R., n° 1711, Versailles, Musée national du château).

3. Voir note 1, p. 70.

Souca de tete : W. Hoffmann (dir.), Caspar David Friedrich, Paris, Hatier, 2000. 6

Caspar David Friedrich

LE RETABLE DE TETSCHEN* = (1809)

DESCRIPTION DU TABLEAU. Sur le sommet du rocher se dresse, droite et haute, la Croix, elle est entourée de pins d'un vert éternel, et du lierre d'un vert éternel enserre la souche de la Croix. Le soleil décline rayonnant et, dans le pourpre du coucher de soleil, le Sauveur, sur la Croix, resplendit.

DESCRIPTION DU CADRE. Le cadre a été réalisé selon les indications de monsieur Friedrich par le sculpteur Kühn. De chaque côté, le cadre forme deux colonnes gothiques. Des branches de palmier émergent vers le haut et s'arquent au-dessus de l'image. Dans les branches de palmier cinq têtes d'ange abaissent leur regard implorant vers la Croix. Au-dessus de l'ange du centre, se tient, dans le plus pur éclat d'argent, l'étoile du soir. En bas, dans un relief oblong, l'œil omniscient de Dieu, placé dans le triangle saint et entouré de rayons. Des épis de blé et une vigne s'inclinent des deux côtés en direction de l'œil omniscient et évoquent le corps et le sang de celui qui est attaché à la Croix.

INTERPRÉTATION DU TABLEAU. Jésus-Christ, attaché au bois de la Croix, est ici tourné vers le soleil déclinant comme vers l'image du Père qui donne vie à toute chose. Avec l'enseignement de Jésus, c'est un monde ancien qui est mort, le temps où Dieu le Père cheminaït directement sur terre. Ce soleil déclina et la terre n'eut plus le pouvoir de capter la lumière qui s'éclip-sait. Du métal le plus pur et le plus noble, le Sauveur crucifié brille dans l'or du soleil couchant et renvoie ses rayons adoucis sur la terre. Sur un rocher se dresse la Croix, inébranlable comme notre foi en Jésus-Christ. D'un vert éternel, traversant tous les temps, les sapins entourent la Croix, comme l'espoir que l'homme a mis en Lui, le crucifié.

Philipp Otto RUNGE, Lettre à
son frère Daniel, février 1802, dans
Peintures et écrits, Paul Kluckhohn,
1991, p. 133-135.

À JOHANN DANIEL RUNGE¹

<février 1802>

L'exposition artistique de Weimar s'engage finalement, avec tout son *decorum*, sur une bien mauvaise pente, où il ne saurait sortir rien de positif. Le thème d'Achille à Scyros, tel qu'il a été imposé, est impossible à traiter. Les motifs en sont trop compliqués pour pouvoir être tous rendus en un seul moment. Ce thème a bien pu recevoir un traitement satisfaisant dans l'école de Rome, mais le sujet n'y était pas imposé. La composition de Hoffmann est un vrai déluge de figures. Elle se perd en détails, ce qui ajoute à la confusion de l'ensemble. Ces messieurs se seront laissés séduire par l'exécution. La rupture du collier de perles n'est pas caractéristique d'Achille, et c'est même une rareté dans la composition. Achille et Scamandre ne sont, avec tout ce qu'il faut assumer au fur et à mesure, qu'un vœu pieux. Nous ne sommes plus des Grecs, et lorsque nous contemplons leurs œuvres d'art achevées, nous ne sommes plus aptes à ressentir comme eux leur art, et moins encore à créer des œuvres semblables aux leurs. Pourquoi nous

1. HS I, 5-7 (BS, 237-239).

efforcer alors de fournir des choses médiocres ? - Le nouveau sujet imposé « autorise beaucoup de sentiment et de symbolisme ». Ce qui revient à marcher assis et à « ressentir », c'est-à-dire pour nous à commencer par la fin. Tirésias est « une nouvelle découverte dans la composition ». Les hommes courent après des sujets, comme si le sujet faisait l'art, ou comme si la vie n'était pas en eux-mêmes. Est-il rien qui puisse venir du dehors ? Les artistes ayant créé une belle œuvre d'art n'ont-ils pas dû éprouver d'abord quelque sentiment ? N'est-ce pas en fonction de ce sentiment qu'ils ont choisi leur sujet ?

Les œuvres d'art de tous les temps sont le plus clair indice des transformations subies par l'humanité. Elles nous montrent que nul passé jamais ne s'est reproduit. Quelle idée malheureuse que de vouloir ressusciter l'art ancien ! L'art égyptien nous révèle l'apreté, l'inflexibilité et la rudesse du genre humain. Le sentiment religieux des Grecs trouva son dénouement dans leurs œuvres d'art. Michel-Ange représente l'apogée de la composition historique. Raphaël produit déjà un grand nombre d'œuvres qui ne sont plus composées dans le style purement historique. Sa *Madone* de Dresde n'est manifestement qu'une sensation exprimée au travers de formes établies. Il n'y a plus guère après lui de vrai sujet historique. Toutes les belles compositions auront pour objet le paysage - ainsi l'*Aurore* de Guido. Il ne s'est pas encore levé de peintre paysagiste pour donner au paysage une signification propre et introduire dans le paysage des allégories et des idées belles et claires. Qui n'aperçoit des esprits sur les nuages au coucher du soleil ? Qui n'a vu flotter en son âme les idées les plus claires ? L'œuvre d'art ne surgit-elle pas au moment même où je perçois clairement une connexion avec l'univers ? Ne puis-je fixer le cours de la lune comme une silhouette fugitive qui éveillerait en moi quelque pensée, et tout ceci ne donne-t-il pas également une œuvre d'art ? L'artiste animé de ces sentiments, l'artiste mis en éveil par la nature que nous ne voyons plus à l'état pur qu'en nous-mêmes, dans l'amour qui est le nôtre et dans le Ciel, ne saisira-t-il pas l'objet propre à produire cette sensation ? Comment cet objet lui ferait-il défaut ? Un tel

sentiment précèdera nécessairement l'objet. N'est-il donc pas absurde d'imposer un thème ? Comment pouvons-nous seulement espérer de recréer l'art ancien ? Les Grecs ont fait culminer la beauté des formes et des figures au moment même où périlclitaient leurs dieux. Les peintres romains donnèrent à la représentation historique sa plus grande expansion tandis que la religion catholique amorçait son déclin. Chez nous aussi, quelque chose meurt à son tour. Nous sommes sur la frange de toutes les religions issues du Catholicisme. Les abstractions disparaissent, tout se fait plus aérien et plus léger, tout converge dans le paysage. On cherche à discerner quelque chose dans ce flou, sans savoir comment s'y prendre. Ne pourrait-on atteindre une apogée dans cet art nouveau ? - *die Landschafterei*, l'art du paysage, pour le nommer ainsi. Une apogée plus belle, peut-être, que les précédentes ? Je veux représenter ma vie dans un cycle artistique. Quand disparaît le soleil et que la lune revêt d'or les nuages, je fixerai le cours des esprits. Si nous ne vivons la belle période de cet art, nous consacrerons notre vie à la susciter réellement et en vérité. Aucune pensée médiocre n'élira domicile en notre âme. Quiconque s'attachera avec ferveur à la beauté et au bien, atteindra toujours une cime de beauté. Il nous faut redevenir enfants si nous voulons rejoindre le Bien suprême.

À JOHANN DANIEL À HAMBOURG !

<Dresde> le 9 mars 1802

~~(...) L'art est donc la plus belle des aspirations, lorsqu'il émane de la conscience commune et se confond avec elle. Je rappellerai donc ici les conditions que doit remplir une œuvre~~

1. HS I, 13-16 (BS, 71-77), extrait.

ne mentionne point, ils sont comme s'ils n'avaient point été.

Dans quelles ténèbres suis-je plongé? Faut-il qu'un misérable et fragile papier se trouve être, par ma faiblesse humaine, le seul monument d'existence qui me reste? L'avenir est tout noir. Le passé qui n'est point resté, l'est autant. Je me plaignais d'être obligé d'avoir recours à cela; mais pourquoi toujours s'indigner de ma faiblesse? Puis-je passer un jour sans dormir et sans manger? Voilà pour le corps. Mais mon esprit et l'histoire de mon âme, tout cela sera donc anéanti, parce que je ne veux pas en devoir ce qui peut m'en rester à l'obligation de l'écrire. Au contraire, cela devient une bonne chose que l'obligation d'un petit devoir qui revient journellement.

Une seule occupation, périodiquement fixe dans une vie, ordonne tout le reste de la vie: tout vient tourner autour de cela. En conservant l'histoire de ce que j'éprouve, je vis double; le passé redeviendra à moi. L'avenir est toujours là.

— Se mettre à dessiner beaucoup les hommes de mon temps. Beaucoup de médailles (1), voilà pour le nu.

Les gens de ce temps: du Michel-Ange et du Goya. Du Lemerrier, non pas du Charlet: du fouet (2).

— Lire la *Panhypocrisiade*.

Jeudi 8 avril. — L'argent me pressera bientôt. Il faut travailler ferme. Travaillé au *Don Quichotte*.

Tancredi (3) le soir, médiocrement amusé. — Poppleton (4) et Soulier venus me voir.

— Acheté des gravures allemandes du temps de Louis XIII.

Vendredi 9. — Aujourd'hui Bergini. A lui, 3 fr. Refait l'homme au coin (5), etc. — Le soir, Pierret. Achevé le *Leicester* (6).

Il me vient l'envie, au lieu d'un autre tableau d'assez grande proportion, d'avoir plusieurs petits tableaux, mais faits avec plaisir (7).

— Il me reste environ 240 francs. Pierret me doit 20 francs.

Aujourd'hui, déjeuné œufs et pain.....	0 fr. 30
A Bergini.....	3 fr.
Belot, couleurs.....	1 fr. 50
Dîner.....	1 fr. 20
TOTAL.....	6 fr.

(1) Les admirables lithographies de *Médailles antiques* datent de 1825. (Cat. Robaut, n° 145 à 148.)

(2) C'est-à-dire le fouet de la satire, plutôt que la bonhomie de Charlet.

(3) Premier *opera seria* de Rossini (1813), d'après la tragédie de Voltaire. Il était alors chanté aux Italiens par Mme Pasta.

(4) *Georges P. Poppleton*, artiste d'origine anglaise, exposa au Salon de 1833 à 1844.

(5) Du *Massacre de Scio*.

(6) Tableau inconnu.

Samedi 10. — Atelier de bonne heure. Hélène venue avec ses camarades. — Bergini. Retouché l'homme qui s'accroche au cheval (1), à lui 3 francs.

Diné avec Poppleton, Lelièvre, Comairas (2), Soulier et Fedel. Eté chez Comairas. Etonnante peinture. Petite soulerie. Ce soir, ma main a peine à écrire...

Parlé philosophie dans la rue avec ce fou de Fedel.

Dîner.....	2 fr.
Gravure.....	1 fr. 16
	3 fr. 16
Bergini.....	3 fr.
TOTAL.....	6 fr. 16

Dimanche 11 avril. — Le matin, Pierret en passant. — Comairas pour tête de cheval. Déjeuné.

Au Luxembourg: *Révoltés du Caire* (3), plein de vigueur: grand style. Ingres charmant (4) et puis mon tableau (5) qui m'a fait grand plaisir. Il y a un défaut qui se retrouve encore dans celui que je fais (6), spécialement dans la femme attachée au cheval; cela manque de vigueur, d'empâtement. Ces contours sont lavés et ne sont pas francs; il faut continuellement avoir cela en vue.

— Travaillé à l'atelier à retoucher la femme à genoux.

— Vu le Velasquez (7) et obtenu de le copier. J'en suis tout possédé. Voilà ce que j'ai cherché si longtemps, cet empâté ferme et pourtant fondu. Ce qu'il faut principalement se rappeler, *ce sont les mains*; il me semble qu'en joignant cette manière de peindre à des contours fermes et bien osés, on pourrait faire des petits tableaux facilement.

Eté chez le Turc, au Palais-Royal. Quel misérable Juif, avec son manteau qu'il ne voulait même pas me laisser regarder! Quoi qu'il en soit, j'en ai à peu près la coupe. — Diné Rouget et chez M. Lelièvre.

— Je rentre de bonne heure, en me félicitant de copier mon Velasquez, et plein d'entrain.

Quelle folie de se réserver toujours pour l'avenir de prétendus sujets plus beaux que d'autres!

Quant à mon tableau, il faut laisser ce qui est fait bien, quand

(1) Du *Massacre de Scio*.

(2) *Philippe Comairas* (1803-1875), peintre, élève d'Ingres, exposa au Salon de 1824. Il fut un des plus anciens camarades de Corot.

(3) Tableau de *Girodet* (Salon de 1810), actuellement au Musée de Versailles.

(4) Probablement *Roger délivrant Angélique*, qui figura au Salon de 1819; aujourd'hui au Louvre. Delacroix plus tard, en 1847, traita un sujet analogue avec le *Saint Georges* du Louvre (Cat. Robaut, n° 1003).

(5) *Dante et Virgile*, acquis par l'Etat en 1820.

(6) *Le Massacre de Scio*.

(7) La copie de ce prétendu Velasquez appartient aux héritiers du baron Rivet à qui Delacroix l'avait léguée. Elle est reproduite dans *Moreau-Nélaton*, I, fig. 32. L'original est sans doute le portrait du roi Charles II d'Espagne par *Carreño de Miranda*, qui a fait partie des collections du château d'Eu et qui a passé sous le n° 60 à la vente du duc de Vendôme le 16 mai 1822.

cela serait dans une manière que je quitte. Le prochain aura sinon un progrès, au moins une variété.

Mais pour revenir à ma réflexion précédente, avec cette sottise manie, on fait toujours des choses dont on n'est pas en train, et par conséquent mauvaises ; plus on en fait, plus on en trouve. A chaque instant, il me vient d'excellentes idées, et au lieu de les mettre à exécution, au moment où elles sont revêtues du charme que leur prête l'imagination dans la disposition où elle se trouve dans le moment, on se promet de le faire plus tard, mais quand ? On oublie, ou ce qui est pis, on ne trouve plus aucun intérêt à ce qui vous avait paru propre à inspirer. C'est qu'avec un esprit aussi vagabond et impressionnable, une fantaisie chasse l'autre plus vite que le vent ne tourne dans l'air et ne tourne la voile dans le sens contraire : il arrive que j'aie nombre de sujets. Eh bien, qu'en faire ? Ils seront donc là en magasin à attendre froidement leur tour, et jamais l'inspiration du moment ne les animera du souffle de Prométhée : il faudra les tirer du tiroir, quand la nécessité sera de faire un tableau ! C'est la mort du génie. Qu'arrive-t-il ce soir ? Je suis, depuis une heure, à balancer entre *Mazepa*, *Don Juan*, *le Tasse*, et cent autres.

Je crois que ce qu'il y aurait de mieux à faire quand on veut avoir un sujet, c'est non pas d'avoir recours aux anciens et de choisir dans le nombre. Car quoi de plus bête ! Parmi les sujets que j'ai retenus, parce qu'ils m'ont paru beaux un jour, qui détermine mon choix pour l'un ou pour l'autre, maintenant que je suis dans une disposition égale pour tous ? Rien que de pouvoir balancer entre deux suppose absence d'inspiration. Certes, si je prenais la palette en ce moment, et j'en meurs de besoin, le beau Velasquez me travaillerait. Je voudrais étaler sur une toile brune ou rouge de la bonne grasse couleur et épaisse. Ce qu'il faudrait donc pour trouver un sujet, c'est d'ouvrir un livre capable d'inspirer et se laisser guider par l'h[umeur]... Il y en a qui ne doivent jamais manquer leur effet. Ce sont ceux-là qu'il faut avoir. De même que des gravures. Dante, Lamartine, Byron, Michel-Ange.

J'ai vu ce matin chez Drolling (1) plusieurs fragments de figures de Michel-Ange, dessinés par Drolling. Dieu ! quel homme ! quelle beauté ! Une chose singulière et qui serait bien belle, ce serait la réunion du style de Michel-Ange et de Velasquez ! Cette idée-là m'est venue de suite, à la vue de ce dessin. Il est doux et moelleux. Les formes ont cette mollesse qu'il semble qu'il n'y ait qu'une peinture empâtée qui puisse la donner, et en même temps les contours sont vigoureux. Les gravures d'après Michel-Ange ne donnent point l'idée de cela. C'est là le sublime de l'exécution. Ingres a de cela. Ses milieux sont doux et peu chargés de détails. Comme cela faciliterait la besogne, surtout pour les petits tableaux ! Je suis content de me rappeler cette impression. Se bien souvenir de ces têtes de Michel-Ange. Demander à Drolling pour les copier. Les mains bien remarquables. Les grands enchâssements. Les joues simples. Les

nez sans détails : et véritablement, c'est là ce que j'ai toujours cherché ! Il y avait de cela dans ce petit portrait de Géricault, qui était chez Bertin (1), dans ma Salter (2) un peu et dans mon neveu. Je l'aurais atteint plus tôt, si j'avais vu que cela ne pouvait aller qu'avec des contours bien fermes. Cela est éminemment dans la femme debout de ma copie du Giorgione, *des femmes nues dans une campagne* (3). Léonard de Vinci a de cela, beaucoup Velasquez, et c'est très différent de Van Dyck. On voit trop l'huile, et les contours sont veules et languissants. Giorgione a beaucoup cela. Il y a quelque chose d'analogue et de bien séduisant dans le fameux dos (4) du tableau de Géricault, dans la tête et la main du jeune homme imberbe et dans un pouce du jeune enfant couché à l'extrémité du radeau. Se souvenir du bras (5) de la figure qu'il a faite d'après moi. Quel bonheur ce serait d'avoir à sa vente une ou deux copies d'après les maîtres ! Son tableau de famille d'après Velasquez (6), etc.

Déjeuner	17 sous.
Dîner	16 —
Savon	1 fr. 10 —
Sucre	7 —
TOTAL.....	3 fr. 10 sous.

Lundi 12 avril. — Le matin, passé chez Soulier. Il n'y était pas. Je voulais avoir sa boîte pour aller copier le Velasquez. — Été chez Champion ; de là à mon atelier. Fièvre de travail. Refait et disposé l'homme près du cheval et l'homme à cheval. Entrain complet. Henry Scheffer est venu un instant, puis mon neveu. Passé, en retournant chez moi pour m'habiller, chez Soulier.

Il m'a pris fantaisie de faire des lithographies d'animaux, par exemple : un tigre sur un cadavre, des vautours, etc. (7). — Dîné chez M. Guillemardet. Mme de Conflans (8) venue le soir et charmante. Maudit indolent que je suis. — Il faut avouer que ma vie est passablement remplie. Je suis toujours possédé d'une petite fièvre qui me dispose facilement à une émotion vive. Elle m'a bien plu : ce chapeau rond et ces petites plumes. Elle a

(1) Chez *Edouard Bertin*, le peintre, ami de Delacroix. Nous ne savons ce qu'est devenu ce portrait.

(2) Portrait d'*Elisabeth Salter*, la maîtresse de Delacroix (*Cat. Robaut*, n° 13), dont il a été question plus haut (p. 20). — Le neveu est Charles de Verninac, fils de sa sœur.

(3) Le *Concert champêtre*, du Louvre. La copie de Delacroix figura à sa vente posthume, n° 158 du catalogue, vendue 1 200 francs.

(4) Delacroix avait posé pour un des naufragés de *la Méduse*, celui qui figure au premier plan, nu et vu de dos, le bras gauche étendu.

(5) Le *bras*, dans la figure posée par Delacroix, dont il vient d'être question.

(6) Cette copie est désignée sous le n° 21 du catalogue de la vente Géricault : « Copie... représentant une scène de famille. » Je ne sais de quel tableau de Velasquez (ou attribué) il s'agit.

(7) Ces lithographies n'ont jamais été exécutées.

(8) Fille de *Guillemardet*. Delacroix en a fait un portrait (*Cat. Robaut*

de Godwin (1) ; il a trouvé le secret de faire de l'or et de prolonger sa vie au moyen d'un élixir. Toutes les misères deviennent la suite de ses fatals secrets, et cependant au milieu de ses douleurs, il éprouve un secret plaisir de ces facultés étranges qui l'isolent dans la nature. Hélas ! je n'ai pu trouver les secrets, et je suis réduit à déplorer en moi ce qui faisait la seule consolation de cet homme. La nature a mis une barrière entre mon âme et celle de mon ami le plus intime. Il éprouve la même chose. Encore, si je pouvais savourer à loisir ces impressions que seul j'éprouve à ma manière ! Mais la loi de la variété se fait un jeu de cette dernière consolation. Ce ne sont pas des années qu'il faut pour détruire les innocentes jouissances que chaque incident fait éclore dans une vive imagination. Chaque instant qui s'écoule ou les emporte ou les dénature. Au moment où j'écris, j'ai commencé de sentir vingt choses que je ne reconnais plus quand elles sont exprimées. Ma pensée m'échappe. La paresse de mon esprit ou plutôt sa faiblesse me trahit plutôt que la lenteur de ma plume ou que l'insuffisance de la langue. C'est un supplice de sentir et d'imaginer beaucoup, tandis que la mémoire laisse évaporer au fur et à mesure. Que je voudrais être poète ! tout me serait inspiration. Chercher à lutter contre ma mémoire rebelle, ne serait-ce pas un moyen de faire de la poésie ? Car, qu'est-ce que ma position ? J'imagine. Il n'y a donc que paresse à fouiller et ressaisir l'idée qui m'échappe.

— Je me suis levé matin et j'ai été de suite à l'atelier : il n'était pas sept heures. Pierret était déjà à la besogne.

La Laure m'a manqué de parole. J'ai travaillé toute la journée avec chaleur. J'étais fatigué sur le soir. Retouché les jambes du jeune homme au coin et la vieille (2). — Retourné chez moi m'habiller et pris Fielding et Soulier. Dîné ensemble chez Rouget. Chez M. Guillemardet, m'informer de la santé de Louis. Chez Perpignan. Ce M. Rivière fort amusant et intéressant. C'est encore un philosophe tant soit peu décourageant et qui sent le matérialisme. Nous avons parlé de lord Byron et de ce genre d'ouvrages mystérieux qui captivent singulièrement l'imagination.

Mardi 27. — Discussion intéressante sur le génie et les hommes extraordinaires chez Leblond. Dimier pensait que les grandes passions étaient la source du génie ! Je pense que c'est l'imagination seule, ou bien, ce qui revient au même, cette délicatesse d'organes qui fait voir là où les autres ne voient pas, et qui fait voir d'une différente façon. Je disais que même les grandes passions jointes à l'imagination conduisent le plus souvent au dévergondage d'esprit, etc. Dufresne dit une chose fort juste : que ce qui faisait l'homme extraordinaire était, radicalement, une manière tout à fait propre à lui de voir les choses. Il l'étendait aux grands capitaines, etc., enfin aux grands esprits de tous les genres. Ainsi, point de règles pour les grandes âmes : elles sont pour les gens qui n'ont que le talent qu'on acquiert. La preuve, c'est qu'on ne transmet pas

(1) Roman de William GODWIN, publié en 1799.

(2) Du Massacre de Scio.

cette faculté. Il disait : « Que de réflexions pour faire une belle tête expressive, plus cent fois que pour un problème, et pourtant ce n'est, au fond, que de l'instinct car il ne peut rendre compte de ce qui le détermine. » Je remarque maintenant que mon esprit n'est jamais plus excité à produire que quand il voit une médiocre production sur un sujet qui me convient.

— A l'atelier à huit heures. Duval venu ce matin avant que j'y fusse. Pierret y était. Mme Clément et son enfant (1).

A elle..... 4 francs.

Mal disposé. Champmartin venu à la fin. — Dîné chez Rouget ensemble. Puis rencontré Fielding, et chez Leblond ensemble.

Mercredi 28 avril. — Toute la journée, non en train et insipide mélancolie ; il serait bien utile de se coucher de très bonne heure, à présent que les soirées sont ennuyeuses. Qu'il serait bon d'arriver au jour à l'atelier !

— Travaillé à l'enfant.

Jeudi 29 avril. — La gloire n'est pas un vain mot pour moi. Le bruit des éloges enivre d'un bonheur réel. La nature a mis ce sentiment dans tous les cœurs. Ceux qui renoncent à la gloire ou qui ne peuvent y arriver font sagement de montrer, pour cette fumée, cette ambrosie des grandes âmes, un dédain qu'ils appellent philosophique. Dans ces derniers temps, les hommes ont été possédés de je ne sais quelle envie de s'ôter eux-mêmes ce que la nature leur avait donné de plus qu'aux animaux qu'ils chargent des plus pesants fardeaux. Un philosophe, c'est un monsieur qui fait ses quatre repas les meilleurs possible, pour qui vertu, gloire et noblesse de sentiments ne sont à ménager qu'autant qu'ils ne retranchent rien à ces quatre indispensables fonctions et à leurs petites aises corporelles et individuelles. A ce sens, un mulet est un philosophe bien préférable, puisqu'il supporte de plus, sans se plaindre, les coups et les privations. C'est que ces gens regardent comme une chose surtout dont ils doivent tirer vanité, cette renonciation volontaire à des dons sublimes qui ne sont point à leur portée.

— J'ai été de bonne heure à mon atelier. J'ai fait deux traits de dessins : Arabes et leurs chevaux.

Venus Laure et Hélène et une autre. Lopez, jusqu'à trois heures et quart. Resté à l'atelier jusqu'à sept heures passées. Thil est venu à la fin. Ses éloges, qui m'ont paru sincères, m'ont réchauffé. Je suis retourné avec lui jusqu'auprès du Palais-Royal. J'irai ces jours-ci le voir.

— Eté chez M. Guillemardet, après mon dîner. Rentré vers dix heures.

Vendredi 30 avril. — A l'atelier vers huit heures et demie. Déjeuné. Avant j'ai eu Abadie.

A lui..... 3 francs.

Retouché des mains d'après lui, et fait le sabre.

— Avec Champmartin et Marochetti, à la Porte-Saint-Martin. *Jane Shore* (1) ridicule. — *Le meunier* charmant. M. Coutant venu.

— Pour mon tableau du *Christ* (2), les anges de la mort tristes et sévères portent sur lui leurs regards mélancoliques. — Penser à Ezéchiel. Ce serait une belle chose, un *Passage de la mer Rouge*.

Samedi 1^{er} mai. — Ayant reçu hier une lettre de la cousine Lamey (3), qui m'avertissait que Madame de la Valette (4) devait venir chez elle aujourd'hui pour y voir ma sœur, je me suis proposé d'y revenir. — Je suis resté à l'atelier jusqu'à midi. — Mis au trait les deux petits dessins. Resté ensuite chez la cousine jusqu'à deux heures et demie.

— Chez Soulier, fait des armes avec Fielding. En train, de me trouver avec eux. Dîné avec Fielding et ensuite Mme Lelièvre, quelque peu, puis les rejoindre au petit café. Joué au billard, ou plutôt bavardé, en poussant des billes. L'Egypte! l'Egypte! J'aurai, par le général Coëtlosquet (5) des armes de mameluk. J'ai eu un délire de composition ce matin à mon atelier, et j'ai retrouvé des entrailles pour ce tableau du *Christ*, qui ne me disait rien. Puis pour *Botzaris*. Ce soir, j'entrevois de ces beaux nus, simples de forme, d'un modelé à la Guerchin, mais plus ferme. Je ne suis point fait pour les petits tableaux, mais je pourrais en faire dans ce genre.

Dimanche 2 mai. — Je rentre de bonne heure ce soir, et très mal disposé quant à la santé; mais une lettre de mon bon frère, toute bonne et rassurante sur son sort à venir, me remet un peu en train. J'ai dîné chez ces bons Lelièvre.

Lassitude et disposition malade, toute la journée. J'ai coloré l'aquarelle du *Turc qui caresse son cheval* (6). Henry Scheffer y est

(1) *Richard III et Jeanne Shore*, drame de Népomucène Lemercier. — *Le Meunier*, titre de pièce.

(2) *Le Christ au jardin des Oliviers*, commandé en 1824 par le comte de Chabrol, préfet de la Seine, pour la Ville de Paris. Il figura au Salon de 1827 et se trouve aujourd'hui dans le transept gauche de l'église Saint-Paul et Saint-Louis. (*Cat. Robaut*, n° 176.)

(3) De Strasbourg.

(4) *Mme de la Valette*, femme de *M. de la Valette*, le héros de l'évasion fameuse. Condamné à mort en 1815 pour le rôle qu'il avait joué pendant les Cent-Jours, il s'échappa, déguisé en femme, la veille de son exécution. Réfugié en Bavière, auprès de son parent, le prince Eugène de Beauharnais, il fut gracié par Louis XVIII et revint en France en 1822. Sa fille, la baronne de Forget, fut une amie intime de Delacroix dès 1832. Voir J.-P. Busson, « Delacroix au Maroc », dans *Revue d'histoire diplomatique*, n° 1, 1960.

(5) Le général de Coëtlosquet (1783-1836), ancien officier de l'Empire, était alors directeur du personnel au ministère de la Guerre. C'est pour lui qu'en 1826 Delacroix peindra la fameuse *Nature morte* de la collection Moreau-Nélaton, aujourd'hui au Louvre (*Cat. Robaut*, n° 174). C'est peut-être d'après les armes prêtées par le général que Delacroix peignit les études signalées aux n° 1917, 1918, 1919 du *Catalogue Robaut*. Peut-être la « Cara » dont parle Delacroix était-elle l'épouse du général.

(6) Probablement la première pensée du *Jeune Turc caressant un cheval*, toile qui figurera au Salon de 1827 (*Cat. Robaut*, n° 172).

venu quelques heures. Puis Henri (1), avec qui je suis revenu jusqu'aux Tuileries.

Lundi 3 mai. — Ressenti, la journée, de mon indisposition. Déjeuné avec Soulier et Fielding. Vu les tableaux du maréchal Soult (2). Penser, en faisant mes anges pour le préfet (3), à ces belles et mystiques figures de femmes, une, entre autres, qui porte ses tétons dans un plat (4). Mené Pierret dîner avec moi. — Promené au Champ de Mars, avec Pierret, Soulier et Fielding. — Rentré avec Pierret et passé la soirée : thé, le Dante, etc. — Ecrit à Cogniet.

Mardi 4 mai. — Voici le quatrième mois depuis le commencement de l'année. Ai-je rêvé pendant ce temps? Quel éclair! Je ne finis point mon tableau (5). Je suis accroché à chaque pas. J'ai remué le fond aujourd'hui. — Félix est venu à l'atelier.

— J'ai vu Thil le matin chez lui : il m'a prêté une petite Bible qui est une mine féconde de motifs. — Je suis passé un instant chez Edouard. — Dîné avec Fielding et Soulier chez Rouget, puis chez Leblond. — Dufresne est bien amusant et brave garçon. — Magnétisme. — Son tour à un médecin qui endormit une femme. Son ami souffle à la femme des choses qu'elle a la bonhomie de redire. Lui-même feint de s'endormir et répond à ravir aux questions du docteur enchanté qui le cite dans son ouvrage. — Foi qu'il faut ajouter à ces rêveries. — En retournant, songé avec Soulier à faire ensemble de l'aquatinte d'après mes dessins : je retoucherai à la pointe. — Dimier, excellent homme. — Il a eu deux mois et demi de leçons (6).

— Ouvrages sur l'Orient : *Anastase, ou les mémoires d'un Grec*, traduit de l'anglais (7).

Lettres sur la Grèce et l'Egypte, par Savary. *Histoire de l'Egypte sous Méhémet-Ali*, par Mengin.

Traduction en vers de l'*Enfer* du Dante, par M. Brait de la Marthe, 1 vol in-8°, 7 francs, chez Bossange, rue Richelieu.

Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël, avec un joli portrait, gravé par Coigny, par, je crois, M. Quatremère de Quincy. Vu aujourd'hui sur les quais.

(1) Henri Hugues, son cousin.

(2) La collection du *maréchal Soult*, formée des dépouilles d'églises et de couvents espagnols, contenait des pièces célèbres; elle fut vendue en 1852 après sa mort.

(3) *Le Christ au Jardin des Oliviers*, commandé par le Préfet de la Seine pour l'église Saint-Paul-Saint-Louis.

(4) Ce tableau, par Zurbaran, représente *Sainte Agathe*. Il se trouve aujourd'hui au Musée de Montpellier (n° 117 du catalogue).

(5) *Le Massacre de Scio*.

(6) Des leçons d'arabe. Voir plus haut, p. 69.

(7) *Anastase*, de Thomas HOPE, traduit par Defauconpret en 1820. — Claude-Etienne SAVARY (1750-1788), voyageur et orientaliste, publia des *Lettres sur l'Egypte* (1784-1789, 3 vol. in-8°) et des *Lettres sur la Grèce* (1788, in-8°). — MENGIN, *Histoire sommaire de l'Egypte sous Méhémet Ali*, 1823. — La traduction du *Dante* par Brait de la Marthe est de 1823; — le *Raphaël* de QUATREMÈRE DE QUINCY est de 1824.

Romain de Hoog — recueil de gravures de toutes sortes de caractères — (Bibliothèque Royale.)

Costumes turcs, par Scheick; gravures sur bois.

Mœurs et coutumes des Turcs, par Rosset, sculpteur, en 1790.

Marche du Grand Seigneur, par Melling.

Esprit de saint Jean Chrysostome, saint Basile, saint Grégoire de Nazianze, par M. Planche, un volume, trois francs, chez Gide, rue Saint-Marc, n° 20.

« Aussitôt que ma mère, que je n'avais jamais quittée, eut appris cette résolution, elle me prit par la main, me conduisit dans sa chambre et m'ayant fait asseoir auprès d'elle, sur le même lit où elle m'avait mis au monde, elle se mit à pleurer et à me parler en des termes qui m'attendrirent encore plus que ses larmes. »

Sur le bord de l'abîme, le temps lutte contre le chaos. — Jugement dernier. (*Poésies d'une dame.*)

Jeudi 6 mai. — D'assez bonne heure à l'atelier; travaillé avec ardeur à la femme du coin, et en général à tout le coin du cheval.

Dufresne venu vers deux heures, jusqu'à trois heures et demie: il paraît content. J'ai repris après son départ, jusqu'à sept heures et demie. — Dîné rue de la Harpe. — Chez Pierret. Rentré à 9 heures et demie.

— Aujourd'hui, le *Barbier de Séville* à l'Odéon.

Hier mercredi 5 mai. — Travaillé au cheval, depuis neuf heures environ, jusqu'à deux heures. — Chez Champmartin. — Monté sur le cheval de Marochetti. Sauté de l'autre côté; je ne m'en croyais pas capable; j'ai failli être écrasé par le cheval, parce que je n'ai pas su prendre mon aplomb en retombant. — Retourné par le Luxembourg. Vif sentiment de bien-être et de liberté! Penser toujours que la nature humaine trouve dans toutes les situations de quoi les supporter ou en tirer avantage, le plus souvent, du moins.

— Dîné à quatre heures et demie. Trouvé Fedel et Comairas à la porte de mon atelier. Achevé la soirée avec eux.

— J'ai vu chez Comairas des Pinelli (1) superbes. Quel effet me feront donc les originaux? Le *Combattimento* est fameux.

Vendredi 7. — Le matin, un instant chez Pierret et Soulier. Emprunté à lui des croquis de Naples.

Acheté pour 5 francs des gravures, rue des Saints-Pères. Costumes orientaux et instruments de sauvages, une ancienne lithographie de Géricault, prise de la Bastille, etc. Déjeuné, en sortant de chez Soulier, au coin de la rue des Saints-Pères et de la rue de l'Université.

Après avoir acheté les gravures, chez Henry Scheffer. Point trouvé.

(1) *Bartolomeo Pinelli* (1781-1835), peintre et graveur romain. Delacroix a dû regarder les gravures faites d'après les fresques de la *Farnésine*. — Le *Combattimento* est la planche intitulée: *Oratio solo al Papa*.

— A l'atelier; Pierret (1) y était. J'ai travaillé à l'habit de l'homme du milieu. Cela détache mieux l'homme couché. Dufresne me recommande surtout de donner la couleur locale et de faire des gens du pays. — Il faut s'efforcer de n'interrompre que pour finir le *Velasquez*. L'esprit humain est étrangement fait! J'aurais consenti à y travailler, perché, je crois, sur un clocher; aujourd'hui je ne puis penser à l'achever que comme à une *seccatura*; tout cela, parce que j'en suis hors depuis longtemps; il en est de même de mon tableau et de tous les travaux possibles pour moi. Il y a une croûte épaisse à rompre pour se mettre de cœur à quelque chose; un terrain rebelle qui repousse le soc et la houe. Mais après un peu d'obstination, sa rigueur s'évanouit tout à coup. Il est prodigue de fleurs et de fruits. On ne peut suffire à les recueillir.

— Fielding venu à l'atelier. Dîné avec lui rue de la Harpe et M. du Fresnoy. Promenade au Luxembourg. Chez eux, rue Jacob. Dormi. Rentré à onze heures.

— *Le rossignol.* — Quel rapide instant de gaieté dans toute la nature. Ces feuilles si fraîches, ces lilas, ce soleil rajeuni. La mélancolie s'enfuit pendant ces courts moments. Si le ciel se couvre de nuages et se rembrunit, c'est comme la bouderie charmante d'un objet aimé; on est sûr du retour.

J'ai entendu ce soir en revenant le rossignol; je l'entends encore, quoique fort éloigné. Ce ramage est vraiment unique, plutôt par les émotions qu'il fait naître qu'en lui-même. Buffon s'extasie en naturaliste sur la flexibilité du gosier et les notes variées du mélancolique chanteur du printemps. Moi, je lui trouve cette monotonie, charme indéfinissable de tout ce qui fait une vive impression. C'est comme la vue de la vaste mer. On attend toujours encore une vague avant de s'arracher à son spectacle; on ne peut le quitter. Que je hais tous ces rimeurs avec leurs rimes, leurs gloires, leurs victoires, leurs rossignols, leurs prairies! Combien y en a-t-il qui aient vraiment peint ce qu'un rossignol fait éprouver? Et pourtant leurs vers ne sont pleins que de cela. Mais si le Dante en parle, il est neuf comme la nature, et l'on n'a entendu que celui-là. Tout est factice et paré et fait avec l'esprit. Combien y en a-t-il qui aient peint l'amour? Le Dante est vraiment le premier des poètes. On frissonne avec lui, comme devant la chose. Supérieur en cela à Michel-Ange, ou plutôt différent; car il est sublime autrement, mais pas par la vérité. *Come colombe adunate alle pasture*, etc. *Come si sta a gradir la rana*, etc. *Come il villanello*, etc. (2), et c'est cela que j'ai toujours rêvé sans le définir. Sois en peinture précisément cela. C'est une carrière unique.

— Mais quand une chose t'ennuiera, ne la fais pas. Ne cours pas après une vaine perfection. Il est certains défauts pour le vulgaire qui donnent souvent la vie.

(1) Pierret posa pour un des personnages (l'homme du milieu) dans le *Massacre de Scio*.

(2) Delacroix se souvint plus tard de ces hautes pensées dans sa belle composition de la coupole du Luxembourg (*l'Elysée des Grands Hommes*). Il en a cité quelques autres sur les banderoles et sur les

Mon tableau acquiert une torsion, un mouvement énergique qu'il faut absolument y compléter. Il y faut ce bon noir, cette heureuse saleté, et de ces membres comme je sais, et comme peu les cherchent. Le mulâtre fera bien. Il faut remplir. Si c'est moins naturel, ce sera plus fécond et plus beau. Qué tout ça se tienne! O sourire d'un mourant! Coup d'œil maternel! étreintes du désespoir, domaine précieux de la peinture! Silencieuse puissance qui ne parle d'abord qu'aux yeux, et qui gagne et s'empare de toutes les facultés de l'âme! Voilà l'esprit, voilà la vraie beauté qui te convient, belle peinture, si insultée, si méconnue, livrée aux bêtes qui t'exploitent; mais il est des cœurs qui t'accueilleront encore religieusement; de ces âmes que les phrases ne satisfont point, pas plus que les inventions et les idées ingénieuses. Tu n'as qu'à paraître avec ta mâle et simple rudesse, tu plairas d'un plaisir pur et absolu. Avouons que j'y ai travaillé avec la raison. Je n'aime point la peinture raisonnable. Il faut, je le vois, que mon esprit brouillon s'agite, défasse, essaye de cent manières, avant d'arriver au but dont le besoin me travaille dans chaque chose. Il y a un vieux levain, un fond tout noir à contenter. Si je ne me suis pas agité comme un serpent dans la main d'une pythonisse, je suis froid; il faut le reconnaître et s'y soumettre, et c'est un grand bonheur. Tout ce que j'ai fait de bien a été fait ainsi. — Plus de *Don Quichotte* (1) et de choses indignes de toi. Recueille-toi profondément devant la peinture et ne pense qu'au Dante. C'est là ce que j'ai toujours senti en moi!

Dimanche 9 mai. — Déjà le 9! Quelle rapidité! J'ai été vers huit heures à l'atelier. Ne trouvant pas Pierret, j'ai été déjeuner au café Voltaire. J'étais passé chez Comairas, lui emprunter ses Pinelli.

Je me suis senti un désir de peinture du siècle. La vie de Napoléon fourmille de motifs. — J'ai lu des vers d'un M. Belmontet (2), qui, pleins de pathos et de romantique, n'en ont que plus, peut-être, mis en jeu mon imagination.

— Mon tableau prend une tournure différente. Le sombre remplace le décousu qui y régnait. J'ai travaillé à l'homme au milieu, assis, d'après Pierret. Je change d'exécution.

— Sorti de l'atelier à sept heures et demie. Dîné, passage pour aller à l'abbaye, chez un traiteur nouveau pour moi. Puis chez la cousine [Lamey].

Hier samedi 8. — Déjeuné avec Fielding et Soulier; puis chez Dimier, pour voir ses antiquités (3): quatre vases d'albâtre magnifiques et d'une belle exécution; un sarcophage fort original. Se souvenir du caractère des pieds de deux statues égyptiennes assises, qu'on prétend de la plus haute antiquité.

(1) Le petit tableau (voir p. 67 et suiv.) qu'il vient de finir.

(2) Louis Belmontet (1799-1879), connu pour sa ferveur bonapartiste et quelques vers ridicules. Il avait publié un recueil élégiaque, *les Tristes*, en 1824. C'est sans doute à celui-là que Delacroix fait allusion.

(3) Rapportées d'Égypte par Dimier.

— Puis chez Coururier. — A l'atelier. Pierret y était. J'ai fait la veste de l'homme du milieu et fait détacher en clair sur elle l'homme couché sur le devant, ce qui change notablement en mieux. Félix venu.

— Dîné avec Pierret. Ce soir, une petite promenade par les Tuileries, jusque chez moi. Chez Mme Raoul. Rentré à onze heures et demie.

— La sérénade de Paër (1) est ce qui m'a frappé davantage.

Lundi 10 mai. — A l'atelier de bonne heure. J'y ai déjeuné. Retraillé un peu d'après Pierret; à la jambe du cheval, à l'aquarelle du mameluk qui tient le cheval par la bride. Fielding venu un instant. — Dîné rue Monsieur-le-Prince. Été prendre Pierret, pour aller chez Schroth (2), qui n'est pas organisé. J'ai lu en partie chez lui le *Giaour* (3). Il faut en faire une suite.

— Promenade aux Tuileries. Rencontré Fedel, etc. Boulevards. Chez Gihaut — pris la lithographie de Gros (4). — Chez M. Guille-mardet: Louis va bien; en descendant, Félix et Caroline (5) rentraient. Ils ont été dans mon atelier. Douces idées.

— Faire le *Giaour* (6).

Rapporté de chez Félix le dessin que je lui ai fait.

Mardi 11 mai. — Il arrivera donc un temps où je ne serai plus agité de pensées et d'émotions et de désirs de poésie et d'épanchements de toute espèce. Pauvre Géricault! je t'ai vu descendre dans une étroite demeure, où il n'y a plus même de rêves. Et cependant je ne peux le croire. Que je voudrais être poète! Mais au moins, produis avec la peinture! fais-la naïve et osée. Que de choses à faire! Fais de la gravure, si la peinture te manque, et des grands tableaux. La vie de Napoléon est l'épopée de notre siècle pour tous les arts. Mais il faut se lever matin. La peinture, je me le suis dit mille fois, a ses faveurs qui lui sont propres à elle seule. Le poète est bien riche: rappelle-toi, pour t'enflammer éternellement, certains passages de Byron; ils me vont bien. La fin de la *Fiancée d'Abydos*, la *Mort de Sélim* (7), son corps roulé par les vagues et cette main surtout, cette main soulevée par le flot qui vient mourir sur le rivage. Cela est bien sublime et n'est qu'à lui. Je sens ces choses-là comme la peinture les comporte. La *Mort d'Hassan* (8), dans le *Giaour*. Le *Giaour* contemplant sa victime et les imprécations du musulman contre le meurtrier d'Hassan. La description

(1) Ferdinand Paër (1771-1839), compositeur et pianiste de réputation, était alors directeur du Théâtre Italien.

(2) Célèbre éditeur romantique d'estampes, qui fit faillite en 1841.

(3) *Le Giaour*, poème de Byron.

(4) Gros n'a exécuté que deux lithographies, datées de 1819: *Chef mameluck appelant à l'aide* et *Arabe dans le désert*. Delacroix s'en est inspiré.

(5) Félix Guille-mardet et sa sœur Caroline, pour qui Delacroix paraît avoir eu un sentiment qui a duré toute sa vie.

(6) Plusieurs variantes. Voir *Catalogue Robaut*, n° 202, 203, 600, 601.

(7) La mort de Sélim, strophe 26 de l'opéra.

Honoré de Balzac, *Études philosophiques, T. 1, Le chef d'oeuvre inconnu, 1832.*

« La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer ! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète ! s'écria vivement le vieillard en interrompant Porbus par un geste despotique. Autrement un sculpteur serait quitte de tous ses travaux en moulant une femme ! Hé ! bien, essaie de mouler la main de ta maîtresse et de la poser devant toi, tu trouveras un horrible cadavre sans aucune ressemblance, et tu seras forcé d'aller trouver le ciseau de l'homme qui, sans te la copier exactement, t'en figurera le mouvement et la vie. Nous avons à saisir l'esprit, l'âme, la physionomie des choses et des êtres. Les effets ! les effets ! mais ils sont les accidents de la vie, et non la vie. Une main, puisque j'ai pris cet exemple, une main ne tient pas seulement au corps, elle exprime et continue une pensée qu'il faut saisir et rendre. Ni le peintre, ni le poète, ni le sculpteur ne doivent séparer l'effet de la cause qui sont invinciblement l'un dans l'autre ! La véritable lutte est là ! Beaucoup de peintres triomphent instinctivement sans connaître ce thème de l'art. Vous dessinez une femme, mais vous ne la voyez pas ! Ce n'est pas ainsi que l'on parvient à forcer l'arcane de la nature. Votre main reproduit, sans que vous y pensiez, le modèle que vous avez copié chez votre maître. Vous ne descendez pas assez dans l'intimité de la forme, vous ne la poursuivez pas avec assez d'amour et de persévérance dans ses détours et dans ses fuites. La beauté est une chose sévère et difficile qui ne se laisse point atteindre ainsi, il faut attendre ses heures, l'épier, la presser et l'enlacer étroitement pour la forcer à se rendre. La Forme est un Protée bien plus insaisissable et plus fertile en replis que le Protée de la fable, ce n'est qu'après de longs combats qu'on peut la contraindre à se montrer sous son véritable aspect ; vous autres ! vous vous contentez de la première apparence qu'elle vous livre, ou tout au plus de la seconde, ou de la troisième ; ce n'est pas ainsi qu'agissent les victorieux lutteurs ! Ces peintres invaincus ne se laissent pas tromper à tous ces faux-fuyants, ils persévèrent jusqu'à ce que la nature en soit réduite à se montrer toute nue et dans son véritable esprit. Ainsi a procédé Raphaël, dit le vieillard en ôtant son bonnet de velours noir pour exprimer le respect que lui inspirait le roi de l'art, sa grande supériorité vient du sens intime qui, chez lui, semble vouloir briser la Forme. La Forme est, dans ses figures, ce qu'elle est chez nous, un truchement pour se communiquer des idées, des sensations, une vaste poésie. Toute figure est un monde, un portrait dont le modèle est apparu dans une vision sublime, teint de lumière, désigné par une voix intérieure, dépouillé par un doigt céleste qui a montré, dans le passé de toute une vie, les sources de l'expression. Vous faites à vos femmes de belles robes de chair, de belles draperies de cheveux, mais où est le sang qui engendre le calme ou la passion et qui cause des effets particuliers. Ta sainte est une femme brune, mais ceci, mon pauvre Porbus, est d'une blonde ! Vos figures sont alors de pâles fantômes colorés que vous nous promenez devant les yeux, et vous appelez cela de la peinture et de l'art. Parce que vous avez fait quelque chose qui ressemble plus à une femme qu'à une maison, vous pensez avoir touché le but, et, tout fiers de n'être plus obligés d'écrire à côté de vos figures, *currus venustus* ou *pulcher homo*, comme les premiers peintres, vous vous imaginez être des artistes merveilleux ! Ha ! ha ! vous n'y êtes pas encore, mes braves compagnons, il vous faudra user bien des crayons, couvrir bien des toiles avant d'arriver. Assurément, une femme porte sa tête de cette manière, elle tient sa jupe ainsi, ses yeux s'allanguissent et se fondent avec cet air de douceur résignée, l'ombre palpitante des cils flotte ainsi sur les joues ! C'est cela, et ce n'est pas cela. Qu'y manque-t-il ? un rien, mais ce rien est tout. Vous avez l'apparence de la vie, mais vous n'exprimez pas son trop plein qui déborde, ce je ne sais quoi qui est l'âme peut-être et qui flotte nuageusement sur l'enveloppe ; enfin cette fleur de vie que Titien et Raphaël ont surprise. En partant du point extrême où vous arrivez, on ferait peut-être d'excellente peinture ; mais vous vous laissez trop vite. Le vulgaire admire, et le vrai connaisseur sourit. O Mabuse, ô mon maître, ajouta ce singulier personnage, tu es un voleur, tu as emporté la vie avec toi ! - A cela près, reprit-il,

cette toile vaut mieux que les peintures de ce faquin de Rubens avec ses montagnes de viandes flamandes, saupoudrées de vermillon, ses ondées de chevelures rousses, et son tapage de couleurs. Au moins, avez-vous là couleur, sentiment et dessin, les trois parties essentielles de l'Art. »

« - Ah ! si je n'étais pas toujours souffrant, reprit Porbus, et si vous vouliez me laisser voir votre Belle-Noiseuse, je pourrais faire quelque peinture haute, large et profonde, où les figures seraient de grandeur naturelle.

- Montrer mon oeuvre, s'écria le vieillard tout ému. Non, non, je dois la perfectionner encore. Hier, vers le soir, dit-il, j'ai cru avoir fini. Ses yeux me semblaient humides, sa chair était agitée. Les tresses de ses cheveux remuaient. Elle respirait ! Quoique j'aie trouvé le moyen de réaliser sur une toile plate le relief et la rondeur de la nature, ce matin, au jour, j'ai reconnu mon erreur. Ah ! pour arriver à ce résultat glorieux, j'ai étudié à fond les grands maîtres du coloris, j'ai analysé et soulevé couche par couche les tableaux de Titien, ce roi de la lumière, j'ai, comme ce peintre souverain, ébauché ma figure dans un ton clair avec une pâte souple et nourrie, car l'ombre n'est qu'un accident, retiens cela, petit. Puis je suis revenu sur mon oeuvre, et au moyen de demi-teintes et de glacis dont je diminuais de plus en plus la transparence, j'ai rendu les ombres les plus vigoureuses et jusqu'aux noirs les plus fouillés ; car les ombres des peintres ordinaires sont d'une autre nature que leurs tons éclairés ; c'est du bois, de l'airain, c'est tout ce que vous voudrez, excepté de la chair dans l'ombre. On sent que si leur figure changeait de position, les places ombrées ne se nettoieraient pas et ne deviendraient pas lumineuses. J'ai évité ce défaut où beaucoup d'entre les plus illustres sont tombés, et chez moi la blancheur se révèle sous l'opacité de l'ombre la plus soutenue ! Comme une foule d'ignorants qui s'imaginent dessiner correctement parce qu'ils font un trait soigneusement ébarbé, je n'ai pas marqué sèchement les bords extérieurs de ma figure et fait ressortir jusqu'au moindre détail anatomique, car le corps humain ne finit pas par des lignes. En cela, les sculpteurs peuvent plus approcher de la vérité que nous autres. La nature comporte une suite de rondeurs qui s'enveloppent les unes dans les autres. Rigoureusement parlant, le dessin n'existe pas ! Ne riez pas, jeune homme ! Quelque singulier que vous paraisse ce mot, vous en comprendrez quelque jour les raisons. La ligne est le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets ; mais il n'y a pas de lignes dans la nature où tout est plein : c'est en modelant qu'on dessine, c'est-à-dire qu'on détache les choses du milieu où elles sont, la distribution du jour donne seule l'apparence au corps ! Aussi, n'ai-je pas arrêté les linéaments, j'ai répandu sur les contours un nuage de demi-teintes blondes et chaudes qui fait que l'on ne saurait précisément poser le doigt sur la place où les contours se rencontrent avec les fonds. De près, ce travail semble cotonneux et paraît manquer de précision, mais à deux pas, tout se raffermir, s'arrête et se détache ; le corps tourne, les formes deviennent saillantes, l'on sent l'air circuler tout autour. Cependant je ne suis pas encore content, j'ai des doutes. Peut-être faudrait-il ne pas dessiner un seul trait, et vaudrait-il mieux attaquer une figure par le milieu en s'attachant d'abord aux saillies les plus éclairées, pour passer ensuite aux portions les plus sombres. N'est-ce pas ainsi que procède le soleil, ce divin peintre de l'univers. Oh ! nature, nature ! qui jamais t'a surprise dans tes fuites ! Tenez, le trop de science, de même que l'ignorance, arrive à une négation. Je doute de mon oeuvre ! »

« Entrez, entrez, leur dit le vieillard rayonnant de bonheur. Mon oeuvre est parfaite, et maintenant je puis la montrer avec orgueil. Jamais peintre, pinceaux, couleurs, toile et lumière ne feront une rivale à Catherine Lescault la belle courtisane.

En proie à une vive curiosité, Porbus et Poussin coururent au milieu d'un vaste atelier couvert de poussière, où tout était en désordre, où ils virent çà et là des tableaux accrochés

17.

aux murs. Ils s'arrêtèrent tout d'abord devant une figure de femme de grandeur naturelle, demi-nue, et pour laquelle ils furent saisis d'admiration.

- Oh ! ne vous occupez pas de cela, dit Frenhofer, c'est une toile que j'ai barbouillée pour étudier une pose, ce tableau ne vaut rien. Voilà mes erreurs, reprit-il en leur montrant de ravissantes compositions suspendues aux murs, autour d'eux.

A ces mots, Porbus et Poussin, stupéfaits de ce dédain pour de telles oeuvres, cherchèrent le portrait annoncé, sans réussir à l'apercevoir.

- Eh ! bien, le voilà ! leur dit le vieillard dont les cheveux étaient en désordre, dont le visage était enflammé par une exaltation surnaturelle, dont les yeux pétillaient, et qui haletait comme un jeune homme ivre d'amour. - Ah ! ah ! s'écria-t-il, vous ne vous attendiez pas à tant de perfection ! Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau. Il y a tant de profondeur sur cette toile, l'air y est si vrai, que vous ne pouvez plus le distinguer de l'air qui nous environne. Où est l'art ? perdu, disparu ! Voilà les formes mêmes d'une jeune fille. N'ai-je pas bien saisi la couleur, le vif de la ligne qui paraît terminer le corps ? N'est-ce pas le même phénomène que nous présentent les objets qui sont dans l'atmosphère comme les poissons dans l'eau ? Admirez comme les contours se détachent du fond ? Ne semble-t-il pas que vous puissiez passer la main sur ce dos ? Aussi, pendant sept années, ai-je étudié les effets de l'accouplement du jour et des objets. Et ces cheveux, la lumière ne les inonde-t-elle pas ?... Mais elle a respiré, je crois !... ce sein, voyez ? Ah ! qui ne voudrait l'adorer à genoux ? Les chairs palpitent. Elle va se lever, attendez.

- Apercevez-vous quelque chose ? demanda Poussin à Porbus.

- Non. Et vous ?

- Rien.

Les deux peintres laissèrent le vieillard à son extase, regardèrent si la lumière, en tombant d'aplomb sur la toile qu'il leur montrait, n'en neutralisait pas tous les effets. Ils examinèrent alors la peinture en se mettant à droite, à gauche, de face, en se baissant et se levant tour à tour.

- Oui, oui, c'est bien une toile, leur disait Frenhofer en se méprenant sur le but de cet examen scrupuleux. Tenez, voilà le châssis, le chevalet, enfin voici mes couleurs, mes pinceaux.

Et il s'empara d'une brosse qu'il leur présenta par un mouvement naïf.

- Le vieux lansquenet se joue de nous, dit Poussin en revenant devant le prétendu tableau. Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture.

- Nous nous trompons, voyez ?... reprit Porbus.

En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d'une ville incendiée.

- Il y a une femme là-dessous, s'écria Porbus en faisant remarquer à Poussin les diverses superpositions de couleurs dont le vieux peintre avait successivement chargé toutes les parties de cette figure en voulant la perfectionner.

Les deux peintres se tournèrent spontanément vers Frenhofer, en commençant à s'expliquer, mais vaguement, l'extase dans laquelle il vivait.

- Il est de bonne foi, dit Porbus.

- Oui, mon ami, répondit le vieillard en se réveillant, il faut de la foi, de la foi dans l'art, et vivre pendant long-temps avec son oeuvre pour produire une création semblable. Quelques-unes de ces ombres m'ont coûté bien des travaux. Tenez, il y a là sur sa joue, au-dessous des

17

yeux, une légère pénombre qui, si vous l'observez dans la nature, vous paraîtra presque intraduisible. Eh ! bien, croyez-vous qu'elle ne m'ait pas coûté des peines inouïes à reproduire ? Mais aussi, mon cher Porbus, regarde attentivement mon travail, et tu comprendras mieux ce que je te disais sur la manière de traiter le modelé et les contours. Regarde la lumière du sein, et vois comme, par une suite de touches et de *rehauts* fortement empâtés, je suis parvenu à accrocher la véritable lumière et à la combiner avec la blancheur luisante des tons éclairés ; et comme, par un travail contraire, en effaçant les saillies et le grain de la pâte, j'ai pu, à force de caresser le contour de ma figure, noyé dans la demi-teinte, ôter jusqu'à l'idée de dessin et de moyens artificiels, et lui donner l'aspect et la rondeur même de la nature. Approchez, vous verrez mieux ce travail. De loin, il disparaît. Tenez ? là il est, je crois, très-remarquable.

Et du bout de sa brosse, il désignait aux deux peintres un pâtre de couleur claire.

Porbus frappa sur l'épaule du vieillard en se tournant vers Poussin : - Savez-vous que nous voyons en lui un bien grand peintre ? dit-il.

- Il est encore plus poète que peintre, répondit gravement Poussin.

- Là, reprit Porbus en touchant la toile, finit notre art sur terre.

- Et, de là, il va se perdre dans les cieux, dit Poussin.

- Combien de jouissances sur ce morceau de toile ! s'écria Porbus.

Le vieillard absorbé ne les écoutait pas, et souriait à cette femme imaginaire.

- Mais, tôt ou tard, il s'apercevra qu'il n'y a rien sur sa toile, s'écria Poussin. [...] »

Charles BAUDELAIRE,
Introduction au Salon de 1846,
deux Curiosités esthétiques.
d'art romantique, Paris,
Garnier, 1962. p. 97. 105.

III

SALON DE 1846¹

AUX BOURGEOIS

Vous êtes la majorité, — nombre et intelligence; — donc vous êtes la force, — qui est la justice². Les uns savants, les autres propriétaires; — un jour radieux viendra où les savants seront propriétaires, et les propriétaires savants. Alors votre puissance sera complète, et nul ne protestera contre elle.

En attendant cette harmonie suprême, il est juste que ceux qui ne sont que propriétaires aspirent à devenir savants; car la science est une jouissance non moins grande que la propriété.

Vous possédez le gouvernement de la cité, et cela est juste, car vous êtes la force. Mais il faut que vous soyez aptes à sentir la beauté; car comme aucun d'entre vous ne peut aujourd'hui se passer de puissance, nul n'a le droit de se passer de poésie.

Vous pouvez vivre trois jours sans pain; — sans poésie,

1. Le Salon de 1846 s'était ouvert au Musée royal (Louvre) le 10 mars. La plaquette de Baudelaire est annoncée dans la *Bibliographie de la France* le 23 mai. Les exemplaires en sont rares, quoique sensiblement moins que ceux du *Salon de 1845*. La plaquette fut généralement très bien accueillie et saluée comme un événement littéraire et artistique important.

2. Est-ce un souvenir — semi-ironique — de la célèbre pensée de Pascal ?

BIBLIOTHÈQUE
DES HALLES

jamais; et ceux d'entre vous qui disent le contraire se trompent : ils ne se connaissent pas¹.

Les aristocrates de la pensée, les distributeurs de l'éloge et du blâme, les accapareurs des choses spirituelles, vous ont dit que vous n'aviez pas le droit de sentir et de jouir — ce sont des pharisiens².

Car vous possédez le gouvernement d'une cité où est le public de l'univers, et il faut que vous soyez dignes de cette tâche.

Jouir est une science, et l'exercice des cinq sens veut une initiation particulière, qui ne se fait que par la bonne volonté et le besoin.

Or vous avez besoin d'art.

L'art est un bien infiniment précieux, un breuvage rafraîchissant et réchauffant, qui rétablit l'estomac et l'esprit dans l'équilibre naturel de l'idéal.

Vous en concevez l'utilité, ô bourgeois, — législateurs, ou commerçants, — quand la septième ou la huitième heure sonnée incline votre tête fatiguée vers les braises du foyer et les oreillers du fauteuil.

Un désir plus brûlant, une rêverie plus active, vous délasseraient alors de l'action quotidienne.

Mais les accapareurs ont voulu vous éloigner des pommes de la science, parce que la science est leur comptoir et leur boutique, dont ils sont infiniment jaloux. S'ils vous avaient nié la puissance de fabriquer des œuvres d'art ou de comprendre les procédés d'après lesquels on les fabrique, ils eussent affirmé une vérité dont vous ne vous seriez pas offensés, parce que les affaires publiques et le commerce absorbent les trois quarts de votre journée. Quant aux loisirs, ils doivent donc être employés à la jouissance et à la volupté.

Mais les accapareurs vous ont défendu de jouir, parce

1. Cf. *Conseils aux jeunes littérateurs*, VII (p. 545) : *tout homme bien portant peut se passer de manger pendant deux jours, — de poésie, jamais.*

2. Nouvelle allusion au conflit entre les artistes et le public bourgeois (cf. *Salon de 1845*). La reprise et le développement de ce thème montrent que Baudelaire y tient. Il est certes également allergique au snobisme intellectuel et au positivisme bourgeois, et il est en quelque sorte balancé entre ces deux répulsions. Mais on ne saurait soupçonner ici sa sincérité.

que vous n'avez pas l'intelligence de la technique des arts, comme des lois et des affaires.

Cependant il est juste, si les deux tiers de votre temps sont remplis par la science, que le troisième soit occupé par le sentiment, et c'est par le sentiment seul que vous devez comprendre l'art; — et c'est ainsi que l'équilibre des forces de votre âme sera constitué.

La vérité, pour être multiple, n'est pas double; et comme vous avez dans votre politique élargi les droits et les bienfaits, vous avez établi dans les arts une plus grande et plus abondante communion.

Bourgeois, vous avez — roi, législateur ou négociant, — institué des collections, des musées, des galeries. Quelques-unes de celles qui n'étaient ouvertes il y a seize ans qu'aux accapareurs ont élargi leurs portes pour la multitude.

Vous vous êtes associés, vous avez formé des compagnies et fait des emprunts pour réaliser l'idée de l'avenir avec toutes ses formes diverses, formes politique, industrielle et artistique. Vous n'avez jamais en aucune noble entreprise laissé l'initiative à la minorité protestante et souffrante, qui est d'ailleurs l'ennemie naturelle de l'art.

Car se laisser devancer en art et en politique, c'est se suicider, et une majorité ne peut pas se suicider.

Ce que vous avez fait pour la France, vous l'avez fait pour d'autres pays. Le Musée Espagnol¹ est venu augmenter le volume des idées générales que vous devez posséder sur l'art; car vous savez parfaitement que, comme un musée national est une communion dont la douce influence attendrit les cœurs et assouplit les volontés, de même un musée étranger est une communion internationale, où deux peuples, s'observant et s'étudiant plus à l'aise, se pénètrent mutuellement, et fraternisent sans discussion.

Vous êtes les amis naturels des arts, parce que vous êtes, les uns riches, les autres savants.

Quand vous avez donné à la société votre science, votre industrie, votre travail, votre argent, vous réclamez votre payement en jouissances du corps, de la raison et de l'imagination. Si vous récupérez la quantité de jouissances nécessaire pour rétablir l'équilibre de toutes les

1. Cf. *Salon de 1845*, p. 6.

parties de votre être, vous êtes heureux, repus et bienveillants, comme la société sera repue, heureuse et bienveillante quand elle aura trouvé son équilibre général et absolu. C'est donc à vous, bourgeois, que ce livre est naturellement dédié; car tout livre qui ne s'adresse pas à la majorité, — nombre et intelligence¹, — est un sot livre.

1^{er} mai 1846.

I. — A QUOI BON LA CRITIQUE ?

A quoi bon? — Vaste et terrible point d'interrogation, qui saisit la critique au collet dès le premier pas qu'elle veut faire dans son premier chapitre.

L'artiste reproche tout d'abord à la critique de ne pouvoir rien enseigner au bourgeois, qui ne veut ni peindre ni rimer, — ni à l'art, puisque c'est de ses entrailles que la critique est sortie.

Et pourtant que d'artistes de ce temps-ci doivent à elle seule leur pauvre renommée! C'est peut-être là le vrai reproche à lui faire.

Vous avez vu un Gavarni représentant un peintre courbé sur sa toile; derrière lui un monsieur, grave, sec, roide et cravaté de blanc, tenant à la main son dernier feuilleton. « Si l'art est noble, la critique est sainte. » — « Qui dit cela? » — « La critique²! » Si l'artiste joue si facilement le beau rôle, c'est que le critique est sans doute un critique comme il y en a tant.

En fait de moyens et procédés tirés des ouvrages eux-mêmes³, le public et l'artiste n'ont rien à apprendre ici.

1. Le Baudelaire de 1845-46 est encore capable de concevoir cette sorte d'idéalisme social qui le fera, peu après, adhérer à la révolution de 1848. Alors que plus tard, dans *Fusées*, XVII, il écrira : *Si un poète demandait à l'État d'avoir quelques bourgeois dans son écurie, on serait fort étonné, tandis que si un bourgeois demandait au poète rôti, on le trouverait tout naturel.*

2. Il s'agit d'une lithographie qui porte le n° 4 dans la série *Leçons et conseils* publiée par le *Charivari* le 27 novembre 1839.

3. Je sais bien que la critique actuelle a d'autres prétentions; c'est ainsi qu'elle recommandera toujours le dessin aux coloristes et la couleur aux dessinateurs. C'est d'un goût très raisonnable et très sublime! (*Note de Baudelaire.*)

Ces choses-là s'apprennent à l'atelier, et le public ne s'inquiète que du résultat.

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament; mais, — un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste, — celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie.

Mais ce genre de critique est destiné aux recueils de poésie et aux lecteurs poétiques. Quant à la critique proprement dite, j'espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire: pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons.

Exalter la ligne au détriment de la couleur, ou la couleur aux dépens de la ligne, sans doute c'est un point de vue; mais ce n'est ni très large ni très juste, et cela accuse une grande ignorance des destinées particulières.

Vous ignorez à quelle dose la nature a mêlé dans chaque esprit le goût de la ligne et le goût de la couleur, et par quels mystérieux procédés elle opère cette fusion, dont le résultat est un tableau.

Ainsi un point de vue plus large sera l'individualisme bien entendu: commander à l'artiste la naïveté et l'expression sincère de son tempérament, aidée par tous les moyens que lui fournit son métier¹. Qui n'a pas de tempérament n'est pas digne de faire des tableaux, et, — comme nous sommes las des imitateurs, et surtout des éclectiques, — doit entrer comme ouvrier au service d'un peintre à tempérament. C'est ce que je démontrerai dans un des derniers chapitres.

Désormais muni d'un criterium certain, criterium tiré de la nature, le critique doit accomplir son devoir

1. A propos de l'individualisme bien entendu, voir dans le *Salon de 1845* l'article sur William Haussoullier. Malgré tous les reproches qui m'ont été faits à ce sujet, je persiste dans mon sentiment; mais il faut comprendre l'article. (*Note de Baudelaire.*)

avec passion; car pour être critique on n'en est pas moins homme, et la passion rapproche les tempéraments analogues et soulève la raison à des hauteurs nouvelles.

Stendhal a dit quelque part : « La peinture n'est que de la morale construite.¹ » — Que vous entendiez ce mot de morale dans un sens plus ou moins libéral, on en peut dire autant de tous les arts. Comme ils sont toujours le beau exprimé par le sentiment, la passion et la révérence de chacun, c'est-à-dire la variété dans l'unité, ou les faces diverses de l'absolu, — la critique touche à chaque instant à la métaphysique.

Chaque siècle, chaque peuple ayant possédé l'expression de sa beauté et de sa morale, — si l'on veut entendre par romantisme l'expression la plus récente et la plus moderne de la beauté, — le grand artiste sera donc, — pour le critique raisonnable et passionné, — celui qui unira à la condition demandée ci-dessus, la naïveté, — le plus de romantisme possible.

II. — QU'EST-CE QUE LE ROMANTISME ?

Peu de gens aujourd'hui voudront donner à ce mot un sens réel et positif; oseront-ils cependant affirmer qu'une génération consent à livrer une bataille de plusieurs années pour un drapeau qui n'est pas un symbole?

Qu'on se rappelle les troubles de ces derniers temps et l'on verra que, s'il est resté peu de romantiques, c'est que peu d'entre eux ont trouvé le romantisme; mais tous l'ont cherché sincèrement et loyalement.

Quelques-uns ne se sont appliqués qu'au choix des sujets; ils n'avaient pas le tempérament de leurs sujets. D'autres, croyant encore à une société catholique, ont cherché à refléter le catholicisme dans leurs œuvres. — S'appeler romantique et regarder systématiquement le passé, c'est se contredire. — Ceux-ci, au nom du romantisme, ont blasphémé les Grecs et les Romains : or on peut faire des Romains et des Grecs romantiques, quand on l'est soi-même. — La vérité dans l'art et la couleur locale en ont

1. *Histoire de la peinture en Italie*, 156 (Éd. de 1859, p. 338, n. 2) Stendhal précise qu'il entend *construite* dans le sens géométrique

égaré beaucoup d'autres. Le réalisme avait existé longtemps avant cette grande bataille, et d'ailleurs, composer une tragédie ou un tableau pour M. Raoul Rochette, c'est s'exposer à recevoir un démenti du premier venu, s'il est plus savant que M. Raoul Rochette.¹

Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir.

Ils l'ont cherché en dehors, et c'est en dedans qu'il était seulement possible de le trouver.

Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau.

Il y a autant de beautés qu'il y a de manières habituelles de chercher le bonheur.²

La philosophie du progrès explique ceci clairement; ainsi, comme il y a eu autant d'idéals qu'il y a eu pour les peuples de façons de comprendre la morale, l'amour, la religion, etc., le romantisme ne consistera pas dans une exécution parfaite, mais dans une conception analogue à la morale du siècle.

C'est parce que quelques-uns l'ont placé dans la perfection du métier que nous avons eu le rococo du romantisme; le plus insupportable de tous sans contredit.

Il faut donc, avant tout, connaître les aspects de la nature et les situations de l'homme³, que les artistes du passé ont dédaignés ou n'ont pas connus.

Qui dit romantisme dit art moderne, — c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts.

1. Archéologue, dont les recherches et les ouvrages faisaient autorité (1789-1854).

2. Stendhal. (*Note de Baudelaire.*) Il ne s'agit pas là d'une citation, mais d'une réminiscence. Il est permis de penser, avec Jacques Crépet, à ce texte du chapitre 110 de *l'Histoire de la peinture en Italie* (déjà citée peu auparavant) : *La beauté est l'expression d'une certaine manière habituelle de chercher le bonheur.* Cf. aussi la formule : *la beauté est la promesse du bonheur* qui se rencontre d'abord dans Stendhal (*De l'Amour : La beauté détronée par l'amour*) puis dans Baudelaire (*Choix de maximes consolantes sur l'amour*, 1846). Est-ce un hasard si les deux auteurs ont l'un et l'autre transposé cette formule de l'ordre de l'amour dans celui de l'art? Sur Baudelaire plagiaire de Stendhal, cf. notre *Introduction*, pp. IV-V et *infra*, pp. 150 et 153.

Il suit de là qu'il y a une contradiction évidente entre le romantisme et les œuvres de ses principaux sectaires. Que la couleur joue un rôle très important dans l'art moderne, quoi d'étonnant? Le romantisme est fils du Nord, et le Nord est coloriste; les rêves et les féeries sont enfants de la brume. L'Angleterre, cette patrie des coloristes exaspérés¹, la Flandre, la moitié de la France, sont plongées dans les brouillards; Venise elle-même trempe dans les lagunes. Quant aux peintres espagnols, ils sont plutôt contrastés que coloristes.

En revanche le Midi est naturaliste, car la nature y est si belle et si claire que l'homme, n'ayant rien à désirer, ne trouve rien de plus beau à inventer que ce qu'il voit ici, l'art en plein air, et, quelques centaines de lieues plus haut, les rêves profonds de l'atelier et les regards de la fantaisie noyés dans les horizons gris.

Le Midi est brutal et positif comme un sculpteur dans ses compositions les plus délicates; le Nord souffrant et inquiet se console avec l'imagination et, s'il fait de la sculpture, elle sera plus souvent pittoresque que classique. Raphaël, quelque pur qu'il soit, n'est qu'un esprit matériel sans cesse à la recherche du solide; mais cette canaille de Rembrandt est un puissant idéaliste qui fait rêver et deviner au delà. L'un compose des créatures à l'état neuf et virginal, — Adam et Eve; — mais l'autre secoue des haillons devant nos yeux et nous raconte les souffrances humaines.

Cependant Rembrandt n'est pas un pur coloriste, mais un harmoniste; combien l'effet sera donc nouveau et le romantisme adorable, si un puissant coloriste nous rend nos sentiments et nos rêves les plus chers avec une couleur appropriée aux sujets!

Avant de passer à l'examen de l'homme qui est jusqu'à présent le plus digne représentant du romantisme, je veux écrire sur la couleur une série de réflexions qui ne

1. C'est un des mérites de Baudelaire que d'avoir reconnu la portée « spirituelle » de l'expérience picturale des artistes anglais de Reynolds à Turner, là où la plupart des autres critiques français n'avaient vu que du colorisme pittoresque; l'épithète de Baudelaire est, dans sa propriété même, d'une profonde et exacte vérité, comme toute cette page d'ailleurs.

seront pas inutiles pour l'intelligence complète de ce petit livre.

III. — DE LA COULEUR

Supposons un bel espace de nature où tout verdoie, rougeois, poudroie et chatoie en pleine liberté, où toutes choses, diversement colorées suivant leur constitution moléculaire, changées de seconde par le déplacement de l'ombre et de la lumière, et agitées par le travail intérieur du calorique, se trouvent en perpétuelle vibration, laquelle fait trembler les lignes et complète la loi du mouvement éternel et universel. Une immensité, bleue quelquefois et verte souvent, s'étend jusqu'aux confins du ciel : c'est la mer. Les arbres sont verts, les gazons verts, les mousses vertes; le vert serpente dans les troncs, les tiges non mûres sont vertes; le vert est le fond de la nature, parce que le vert se marie facilement à tous les autres tons¹. Ce qui me frappe d'abord, c'est que partout, — coquelicots dans les gazons, pavots, perroquets, etc., — le rouge chante la gloire du vert; le noir, — quand il y en a, — zéro solitaire et insignifiant, intercède le secours du bleu ou du rouge. Le bleu, c'est-à-dire le ciel, est coupé de légers flocons blancs ou de masses grises qui trempent heureusement sa morne crudité, — et, comme la vapeur de la saison, — hiver ou été, — baigne, adoucit, ou engloutit les contours, la nature ressemble à un toton qui, mû par une vitesse accélérée, nous apparaît gris, bien qu'il résume en lui toutes les couleurs.

La sève monte et, mélange de principes, elle s'épanouit en tons mélangés; les arbres, les rochers, les granits se mirent dans les eaux et y déposent leurs reflets; tous les objets transparents accrochent au passage lumières et couleurs voisines et lointaines. A mesure que l'astre du jour se dérange, les tons changent de valeur, mais, respectant toujours leurs sympathies et leurs haines naturelles, conti-

1. Excepté à ses générateurs, le jaune et le bleu; cependant je ne parle ici que des tons purs. Car cette règle n'est pas applicable aux coloristes transcendants qui connaissent à fond la science du contre-point. (Note de Baudelaire.)

Jules Antoine CASTAGNARY

Philosophie du Salon de 1857 = *leur*
Promenade de Critique infléchi,
1857, 1990, p. 46-49.

Bibliographie

Les Artistes au XIX^e siècle : Salon de 1861, gravures par H. Linton, notices par Castagnary, Paris, Librairie nouvelle, 1861.
Grand Album des expositions de peinture et de sculpture, 69 tableaux et statues, texte par Castagnary, Paris, Librairie des Deux-Mondes, 1863.
Le Salon des refusés », L'Artiste, 1^{er} août 1863.
Le Bilan de l'année 1868, politique, littéraire, dramatique, artistique et scientifique, par M. Castagnary, Paschal, Grusset, Ranc et Francisque Surcey, Paris, Le Chevalier, 1869.
Réfuge à Auguste Delâtre, Eau-forte, pointe sèche et vernis mou, Paris, 1877.
Catalogue de l'exposition des œuvres de Gustave Courbet à l'École des beaux-arts, Paris, Martinet, 1882.
Gustave Courbet et la colonne Vendôme ; plaider pour un ami mort, Paris, Dentu, 1883.
Portrait gravé par Bracquemond. Tome I, 1857-1870 ; tome II, 1872-1879 (réédition partielle articles publiés dans la presse, réunis et sélectionnés par Eugène Spuller).
Fragment d'un livre sur Courbet », Gazette des Beaux-Arts, janvier et décembre 1911, janvier 1912.

Bibliographie critique

Jonneret, 1987, t. 1, p. 108-109.
Morra, Henri, « Entre romantisme et naturalisme : Castagnary et Courbet », Actes, 1989, 63-79.

La critique de ce qu'il appelle « ce petit Salon de 1857 » est pour Castagnary l'occasion d'exposer son esthétique personnelle car cette exposition présente selon lui « la loi évolutive de l'art ». Loin de chercher à faire une revue la plus complète possible des œuvres, il sélectionne parmi les quelque 3 000 peintures du Salon une cinquantaine de tableaux qui lui paraissent exemplaires. En outre, il évoque des œuvres qui ne sont pas exposées aux Champs-Élysées. A propos de Courbet, il fonde sa réflexion non seulement sur Les Femmes d'Alger mais aussi sur la grande rétrospective que Courbet avait organisée deux ans auparavant en marge de l'Exposition universelle. Toutefois, Castagnary n'emploie pas le mot « réalisme », auquel il préférera bientôt le terme de naturalisme. Il se montre ici très sévère pour le peintre des Casseurs de pierres. Quand sera devenu son ami en 1860, il restera en revanche l'admirateur fidèle d'un artiste qu'il pense avoir contribué à détourner d'une voie à son avis dangereuse.

J. A. Castagnary

Philosophie du Salon de 1857 », publié d'abord dans La Revue moderne, juillet-octobre 1857 (publié en brochure sous le même titre par Poulet-Malassis et de Broise en 1858 ; réédité dans Salons 1857-1879, Charpentier et Fasquelle, 1892, tome I).
Extrait : p. 4-5, 27-30.

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



Jules-Antoine Castagnary, dessin de P. Bertrand.

24

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 tout 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'infinité des types fournis par la nature. Il en résulte que l'art est un des plus hauts degrés de la personnalité humaine, une véritable création seconde.

Mais cette conception de la beauté par le moi, comme forme pure du vrai, et sa utilisation par les arts plastiques, n'est point dans l'humanité un acte isolé et insolite 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 ; il 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 connaît, il croit ses croyances, aspire ses aspirations ; il est supérieur à elle, parce que venu vers elle, il est la société, plus lui-même.

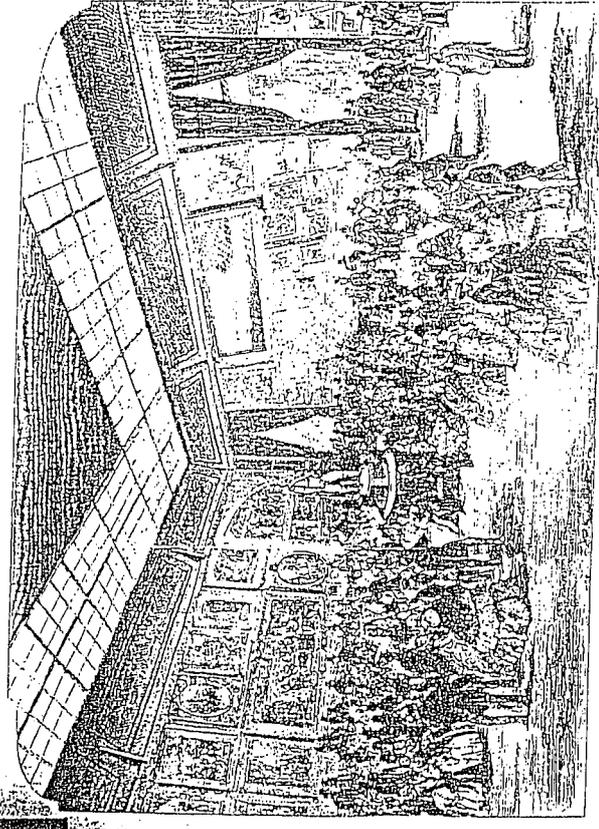
Or, après cela, qu'importe que la tradition n'existe pas, à proprement parler, pour les choses de l'art, hormis la période d'apprentissage ? Qu'importe que la création soit toujours individuelle, spontanée, et que sa nécessité se renouvelle avec chaque artiste qui se présente ? Il n'en reste pas moins vrai que, par son élément générateur, on peut 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. [...]

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 des tons ; qu'il se lève jusqu'au prince, depuis la glèbe jusqu'au sémur. Vous n'avez su peindre que des dieux ; il faut aussi représenter des démons. L'image du vice comme de la vertu est aussi du domaine de la peinture que de la poésie ; suivant la leçon que l'artiste veut donner, toute œuvre belle ou laide peut remplir le but de l'art. Que le peuple, se reconnaissant à sa misère, aime à rougir de sa lâcheté ; que l'aristocratie, exposée dans sa grosse et obscène nudité, vive sur chacun de ses muscles la flagellation de son parasitisme, de son insolence et de ses ambitions ; 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 l'art, à se voir et par la honte, à rectifier leurs idées, à corriger leurs mœurs et à perfectionner leur instruction. Et que chaque génération, déposant ainsi sur la toile et le marbre le secret de son insouciance et de 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*. Croyable que, dans leurs causeries familières, les deux Frères-Comtois, disant des choses de l'art, se seront rencontrés sur un point, la moralité de son but ; et



Exposition de peinture et de sculpture de 1857.
Le saloon principal dans la galerie du palais de l'industrie.



* Rien que de vrais connoisseurs, total soixante mille personnes. *
Aspect du Salon le jour de l'ouverture, lithographie de Daubier, 1857.

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 seule 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 apprit à corriger ses mœurs ». Car, dit le théoricien « suivant la leçon que l'artiste peut 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 n'ait qu'un but, la moralisation immédiate, qu'un tableau, comme une fable, doive avoir sa moralité et suis pour ma part très éloigné de le penser. L'art n'a point à imposer des idées ; il ne aurait 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'élevation 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, harpillé 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 Cassars de pierres*, *L'Enterrement à Ormans*, *Les Demoiselles de village*, *les Baigemeuses*, devient de moins en moins compréhensible. Les toiles, faites pour la foule, n'ont jamais eu de prise sur elle. Et Courbet, qui com- pence 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 insée impertinente. En bafouant ainsi la majeure partie de ses admirateurs, Courbet condamne lui-même.

En résumé, Courbet est un brave ouvrier peintre qui, faute de comprendre esthétique de son art, gaspille sans profit de belles et rares qualités. Comme peintre 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 derrière de Saint-Lazare jusque dans les prés fleuris de madame Deshoulières, il se que de lui-même, des autres et de son art. Comme paysagiste, il n'a guère entrevu nature que par la fenêtre d'une auberge. Ses sites rappellent toujours l'idée d'une une partie : on devine que c'est la friture qui nage au courant de ses ruisseaux ; et x alentours, le long de ses taillis, il se dégage comme un parfum de gibelotte. [...]

frapper un grand coup. Ce sera un grand service que je lui aurai rendu si je réussis à lui faire comprendre qu'il est en train de se suicider.»

(De *Saintes*, 23 janvier 1863.)

Sommé par ses amis, par Castagnary lui-même, de rentrer à Paris, Courbet regagna la capitale avec son *Retour de la Conférence* qui choqua le jury du Salon et fit rire l'archevêque de Besançon : « Pourvu, dit le prélat, en parlant des curés en goguette, pourvu qu'ils ne soient pas ressemblants ! » Il y avait une bonne raison pour que le tableau incriminé ne justifiât pas les craintes de l'archevêque ; il avait été exécuté d'après des modèles saintongeais.

(Le « *Petit-Comtois* », 22 janvier 1897.)

P.-J. Proudhon

DU TRAVAIL AVEC PROUDHON
AU TRIOMPHE DU PEINTRE

(août 1863-1870)

Courbet défini par Proudhon.

« Je suis accroché en ce moment par un travail sur l'art qui formera environ cent vingt pages. C'est à propos du dernier tableau de Courbet, les *Curés*, exclu de l'Exposition. Je désire terminer promptement cet opuscule qui a son importance dans l'ensemble de la doctrine *justicière*. Sans ce travail, je partirais dans cinq jours pour la Franche-Comté où j'ai grand besoin d'aller boire du lait et prendre le frais. »

(*Lettre de Proudhon à X., de Passy, 9 août 1863*¹.)

Un jour, lorsque je commençais à m'occuper de ce livre², je dis à Courbet que je prétendais le connaître mieux que lui-même ; que je

¹ Copié par Castagnary (*Manuscrit inédit*).

² Le traité de P.-J. Proudhon, *Du Principe de l'Art et de sa Destination sociale*, fut publié dans les œuvres posthumes de l'écrivain, sous la surveillance de J.-A. Langlois, G. Duchêne, Gustave

l'analyserais, le jugerais et le révélerais au public et à lui tout entier. Cela parut l'effrayer ; il ne douta pas que je ne commisssse faute sur faute ; il m'écrivit de longues lettres pour m'éclairer, lettres qui m'ont appris fort peu de choses, et me fit sentir que je n'étais point artiste. A quoi je répliquai que j'étais artiste autant que lui ; non pas artiste peintre, mais artiste écrivain, attendu qu'il m'était fréquemment arrivé dans mes ouvrages de faire trêve momentanément à la dialectique pour l'éloquence ; et, comme l'art est le même partout, que je me croyais parfaitement compétent dans la question. Ceci parut le calmer un peu, et il ne songea plus qu'à se faire connaître à moi tel qu'il croit être, ce qui n'est pas tout à fait la même chose que ce qu'il est.

(P.-J. Proudhon : Du Principe de l'Art et de sa Destination sociale.)

Chaudey qui fut jusqu'à son assassinat l'avocat de Courbet, A.-A. Rolland, F.-G. Bergmann, F. Delhasse, etc., Paris, Garnier 1865. Dans ses commentaires sur Courbet qu'il a bien connu et l'art qu'il ne connaît pas assez, Proudhon fait souvent preuve d'étroitesse. Pour lui, la fantaisie dans l'art a fait son temps : la seule ressource de l'art est désormais de servir la *raison moderne*. Proudhon a la manie de définir, et en définissant il limite assez étroitement les possibilités de l'artiste et la portée de l'art. D'autre part, c'est par le côté plutôt anecdotique qu'il entreprend l'explication des tableaux de Courbet, un peu comme Diderot l'a fait pour Greuze dans ses *Salons*. C'est souvent « à côté » et fastidieux. Zola, dans un chapitre de *Mes Haines* (que le lecteur trouvera dans le tome II du présent ouvrage sur Courbet), nous semble avoir dénoncé avec beaucoup de clairvoyance les exagérations et les étroitesse de Proudhon esthéticien. (Note de la présente édition.)

Courbet ne veut pas que l'artiste travaille sur commande. Ce précepte, qui montre combien il tient à la spontanéité et à l'indépendance, ne peut s'accepter d'une façon absolue. L'artiste, en vertu de sa faculté esthétique, doit savoir comprendre et sentir ce qui plaît aux autres, le reproduire en le rectifiant et en l'embellissant.

(P.-J. Proudhon :
Du Principe de l'Art...)

Courbet est un véritable artiste de génie, de mœurs, de tempérament et, comme tel, il a ses prétentions ses préjugés, ses erreurs. Tout d'abord, il se croit, à l'exemple de ses confrères, un homme universel. Il faut en rabattre. Doué d'une vigoureuse et compréhensible intelligence, il a de l'esprit autant qu'homme du monde ; malgré cela, il n'est que peintre ; il ne sait ni parler, ni écrire ; les études classiques ont laissé peu de traces chez lui. Taillé en hercule, la plume pèse à sa main comme une barre de fer à celle d'un enfant. Quoiqu'il parle beaucoup de séries, il ne pense que par des pensées détachées ; il a des impressions isolées, plus ou moins vraies, quelquefois heureuses, souvent sophistiquées. Il paraît incapable de construire ses pensées : en cela encore il est purement artiste. Dans ses générations

irréfléchies, il croit que tout est changeant, la morale comme l'art ; que la justice, le droit, les principes sociaux sont arbitraires comme ceux de la peinture, et que lui, libre de peindre ce qu'il veut, l'est également de suivre les coutumes, de s'affranchir des institutions : en quoi il se montre aussi peu avancé que le dernier des artistes. On peut définir Courbet : une grande intelligence dont toutes les facultés sont concentrées dans une seule.

(P.-J. Proudhon :
Du Principe de l'Art...)

Courbet m'écrit que l'art de l'idéal gouverne les deux tiers des mortels : en quoi il a raison. Il demande qu'on combatte l'idéal : en quoi il a encore raison. Mais il ne se doute pas qu'en combattant l'idéal je fais passer la majorité du genre humain des rangs de l'idéal dans ceux de la science et du droit, que je deviens son maître, et qu'il n'est plus, lui et tous ses confrères, que mon collaborateur subalterne.

(P.-J. Proudhon :
Du Principe de l'Art...)

Oui, oui, Courbet a ses défauts ; je vous les passe tous, j'en ai appris moi-même quelque chose. Mais qu'on le critique en vertu de son

idée, qu'on le juge d'après la loi qu'il s'est faite ; surtout qu'on n'ameute pas contre lui les badauds, en criant à l'inélégance, à l'ignoble ! Car, fût-il cent fois plus défectueux encore, d'un mot il vous écrase tous, et ce mot, que j'ai recueilli de sa bouche, aussi profond que spirituel, vaut comme démonstration un de ses tableaux : « Vous qui prétendez représenter Charlemagne, César et Jésus-Christ lui-même, sauriez-vous faire le portrait de votre père ? »

(P.-J. Proudhon :
Du Principe de l'Art...)

Sans idéal et sans religion [la devise de Courbet] donne la main à *la propriété c'est le vol* [la définition de Proudhon.]

(Champfleury :
Souvenirs et Portraits.)

On comprend, du reste, que celui-ci [Proudhon] ait été séduit par la rudesse bonhomme du peintre ; il y avait chez ces deux hommes une commune origine paysanne et tous deux étaient des Gaulois. Ce qui acheva de les rapprocher, c'est que le maître peintre semblait donner raison au maître écrivain, en peignant des sujets prétendûment philosophiques

«Manifeste du réalisme», par Gustave Courbet (1855)

Messieurs et chers confrères,

Vous avez voulu ouvrir un atelier de peinture, où vous puissiez librement continuer votre éducation d'artistes, et vous avez bien voulu m'offrir de le placer sous ma direction. Avant toute réponse, il faut que je m'explique avec vous sur ce mot direction. Je ne puis m'exposer à ce qu'il soit question entre nous de professeur et d'élèves. Je dois vous rappeler ce que j'ai eu récemment l'occasion de dire au congrès d'Anvers. Je n'ai pas, je ne puis pas avoir d'élèves.

Moi, qui crois que tout artiste doit être son propre maître, je ne puis pas songer à me constituer professeur. Je ne puis pas enseigner mon art, ni l'art d'une école quelconque, puisque je nie l'enseignement de l'art, ou que je prétends, en d'autres termes, que l'art est tout individuel, et n'est, pour chaque artiste, que le talent résultant de sa propre inspiration et de ses propres études sur la tradition. J'ajoute que l'art ou le talent, selon moi, ne saurait être, pour un artiste, que le moyen d'appliquer ses facultés personnelles aux idées et aux choses de l'époque dans laquelle il vit. Spécialement, l'art en peinture ne saurait consister que dans la représentation des objets visibles et tangibles pour l'artiste. Aucune époque ne saurait être reproduite que par ses propres artistes, je veux dire par les artistes qui ont vécu en elle. Je tiens les artistes d'un siècle pour radicalement incompetents à reproduire les choses d'un siècle précédent ou futur, autrement dit à peindre le passé ou l'avenir. C'est en ce sens que je nie l'art historique appliqué au passé. L'art historique est par essence contemporain. Chaque époque doit avoir ses artistes, qui l'expriment et la reproduisent pour l'avenir. Une époque qui n'a pas su s'exprimer par ses propres artistes n'a pas droit à être exprimée par des artistes ultérieurs. Ce serait la falsification de l'histoire. L'histoire d'une époque finit avec cette époque même et avec ceux de ses représentants qui l'ont exprimée. Il n'est pas donné aux temps nouveaux d'ajouter quelque chose à l'expression des temps anciens, d'agrandir ou d'embellir le passé. Ce qui a été a été. L'esprit humain a le devoir de travailler toujours à nouveau, toujours dans le présent, en partant des résultats acquis. Il ne faut jamais rien recommencer, mais marcher toujours de synthèse en synthèse, de conclusion en conclusion. Les vrais artistes sont ceux qui prennent l'époque juste au point où elle a été amenée par les temps antérieurs. Rétrograder, c'est ne rien faire, c'est agir en pure perte, c'est n'avoir ni compris ni mis à profit l'enseignement du passé. Ainsi s'explique que les écoles archaïques de toutes sortes se réduisent toujours aux plus inutiles compilations. Je tiens aussi que la peinture est un art essentiellement concret et ne peut consister que dans la représentation des choses réelles et existantes. C'est une langue toute physique, qui se compose, pour mots, de tous les objets visibles. Un objet abstrait, non visible, non existant, n'est pas du domaine de la peinture. L'imagination dans l'art consiste à savoir trouver l'expression la plus complète d'une chose existante, mais jamais à supposer ou à créer cette chose même. Le beau est dans la nature, et se rencontre dans la réalité sous les formes les plus diverses. Dès qu'on l'y trouve, il appartient à l'art, ou plutôt à l'artiste qui sait l'y voir. Dès que le beau est réel et visible, il a en lui-même son expression artistique. Mais l'artiste n'a pas le droit d'amplifier cette expression. Il ne peut y toucher qu'en risquant de la dénaturer, et par suite de l'affaiblir. Le beau donné par la nature est supérieur à toutes les conventions de l'artiste. Le beau, comme la vérité, est une chose relative au temps où l'on vit et à l'individu apte à le concevoir. L'expression du beau est en raison directe de la puissance de perception acquise par l'artiste. Voilà le fond de mes idées en art. [...]

L'art japonais au dix-huitième siècle

Edmond et Jules de Goncourt,
extraits sur le japonisme.
Source : l'art au dix-huitième
siècle et autres textes sur l'art,
textes réunis par J.-P. Bouillon,
Paris, Hermann, 1967, p. 189-194.

1. Bien que les Goncourt ne soient pas absolument les premiers à avoir découvert et « lancé » l'art japonais (cf. *Introduction*) ces pages, sont, avec quelques lignes de *En 18...*, publié en 1851, parmi les premières consciées en Occident à cet art avec les articles de Z. Astruc (dans *L'Élendard*) et ceux d'E. Chesneau dans *Le Constitutionnel*. Cf. E. Chesneau, *Le Japon à Paris*, dans la *G. B.-A.*, 1878, p. 385 et 841; H. Focillon, *L'estampe japonaise et la peinture en Occident*, dans *Congrès d'hist. de l'art*, Paris, 1921; et Y. Thirion, *De l'influence de l'estampe japonaise sur la peinture française dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, s.d. (thèse dactylogr.).

2. Nom du premier magasin d'objets d'art d'Extrême-Orient, ouvert au 220, rue de Rivoli, par M^{me} Desoye, qui avait vécu un certain temps au Japon avec son mari. Le magasin connaissait un très vif succès auprès des artistes et parmi les acheteurs on comptait aussi bien des écrivains : Baudelaire, Burty, Zola, Duranty, que des peintres : Whistler, Fantin, Degas, Monet. La date de ce fragment du *Journal*, qui ne paraît pas contestable (cf. R. Ricatte, *op. cit.*, p. 355) devrait amener à reviser la date traditionnellement admise pour l'ouverture de ce magasin : 1862. Cf. par ex. J. Rewald, *Histoire de l'impressionnisme*, rééd. en livre de poche, t. II, p. 261; et Y. Thirion, *Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle...*, dans *Cahiers de l'Assoc. intern. des études françaises*, XIII, 1960, p. 117-130.

I. DÉCOUVERTE DU JAPON¹

J'ai acheté l'autre jour à la *Porte chinoise*² des dessins japonais, imprimés sur du papier qui ressemble à une étoffe, qui a le moelleux et l'élastique d'une laine. Je n'ai jamais rien vu de si prodigieux, de si fantaisiste, de si admirable et poétique comme art. Ce sont des tons fins comme des tons de plumage, éclatants comme des émaux; des poses, des toilettes, des visages, des femmes qui ont l'air de venir d'un rêve; des naïvetés d'école primitive, ravissantes et d'un caractère qui dépasse Albert Dürer; une magie enivrant les yeux comme un parfum d'Orient. Un art prodigieux, naturel, multiple comme une flore, fascinant comme un miroir magique.

Journal, 8 juin 1861.

L'art chinois et surtout l'art japonais, ces arts qui paraissent aux yeux bourgeois d'une si invraisemblable fantaisie, sont puisés à la nature même. Tout ce qu'ils font

est emprunté à l'observation. Ils rendent ce qu'ils voient : les effets incroyables du ciel, les zébrures du champignon, les transparences de la méduse. Leur art copie la nature, comme l'art gothique.

Au fond, ce n'est pas un paradoxe de dire qu'un album japonais et un tableau de Watteau sont tirés de l'intime étude de la nature. Rien de pareil chez les Grecs : chez eux, l'art — hors la sculpture — est dans le faux et l'inventé. Leur dernier mot est l'arabesque, la monstrosité contournée et la géométrie élégante³.

Journal, 30 septembre 1864.

Pour Coriolis⁴, après quelques essais de travail lâche, quelques coups de brosse, il prenait dans une crédence une poignée d'albums aux couvertures bariolées, gaufrées, pointillées ou piquées d'or, brochées d'un fil de soie, et jetant cela par terre, s'étendant dessus, couché sur le ventre, dressé sur les deux coudes, les deux mains dans les cheveux, il regardait, en feuilletant, ces pages pareilles à des palettes d'ivoire chargées des couleurs de l'Orient, tachées et diaprées, étincelantes de pourpre, d'outremer, de vert d'émeraude. Et un jour de pays féérique, un jour sans ombre et qui n'était que lumière se levait pour lui de ces albums de dessins japonais. Son regard entraînait dans la profondeur de ces firmaments paille, baignant d'un fluide d'or la silhouette des êtres et des campagnes; il se perdait dans cet azur où se noyaient les floraisons roses des arbres, dans cet émail bleu scintillant les fleurs de neige des pêcheurs et des amandiers, dans ces grands couchers de soleil cramois

et d'où partent les rayons d'une roue de sang, dans la splendeur de ces astres écornés par le vol des grues voyageuses. L'hiver, le gris du jour, le pauvre ciel frissonnant de Paris, il les fuyait et les oubliait au bord de ces mers limpides comme le ciel, balançant des danses sur des radeaux de buveurs de thé; il les oubliait dans ces champs aux rochers de lapis, dans ce verdoisement de plantes aux pieds mouillés, près de ces bambous, de ces haies efflorescentes qui font un mur avec de grands bouquets. Devant lui, se déroulait ce pays de maisons rouges, aux murs de paravent, aux chambres peintes, à l'art de nature si naïf et si vif, aux intérieurs miroitants, éblouissants, amusés de tous les reflets que font les vernis des bois, l'émail des porcelaines, les ors des laques, le fauve luisant des bronzes tonkin. Et tout à coup, dans ce qu'il regardait, une page fleurissante semblait un herbier du mois de mai, une poignée de printemps, toute fraîche arrachée, aquarellée dans le bourgeoinement et la jeune tendresse de sa couleur. C'étaient des zigzags de branches, ou bien des gouttes de couleur pleurant en larmes sur le papier, ou des pluies de caractères jouant et descendant comme des essaims d'insectes dans l'arc-en-ciel du dessin nué. Ça et là, des rivages montraient des plages éblouissantes de blancheur et fourmillantes de crabes; une porte jaune, un treillage de bambou, des palissades de clochettes bleues laissaient deviner le jardin d'une maison de thé; des caprices de paysages jetaient des temples dans le ciel, au bout du piton d'un volcan sacré; toutes les fantaisies de la terre, de la végétation, de l'architecture, de la roche, déchiraient l'horizon de leur pittoresque. Du fond des bonzeries partaient et s'évasaient des rayons, des éclairs, des gloires jaunes palpitantes de vols d'abeilles. Et des divinités apparaissaient, la tête nimbée de la branche d'un saule, et le corps évanoui dans la tombée des rameaux.

Coriolis feuilletait toujours : et devant lui passaient des femmes, les uns dévidant de la soie cerise, les autres peignant des éventails; des femmes buvant à petites gorgées dans des tasses de laque rouge; des femmes interrogeant des baquets magiques; des femmes glissant

3. Cf. p. 241 et note 4.

4. Écrites pendant l'été 1866 — le livre parut en novembre 1867 — ces pages de *Manette Salomon* constituent le premier essai « littéraire » sur l'art japonais. Coriolis, le peintre qui est le héros du roman, utilise d'ailleurs par la suite, pour son œuvre propre, ces leçons tirées de l'étude de la couleur dans les estampes japonaises, comme le feront plus tard Monet, Degas, Whistler... Mais ces découvertes techniques correspondent à une sensibilité visuelle dont les Goncourt avaient déjà fait eux-mêmes l'expérience; cf. par ex. le *Journal*, 19 juill. 1864 : « Ce soir, le soleil ressemble à un pain à caeheter corise, collé sur un ciel et sur une mer perle. Les Japonais seuls ont osé, dans leurs albums coloriés, ces étranges effets de nature ».

32

en barques sur des fleuves, nonchalamment penchées sur la poésie et la fugitivité de l'eau. Elles avaient des robes éblouissantes et douces, dont les couleurs semblaient mourir en bas, des robes glauques à écailles, où flottait comme l'ombre d'un monstre noyé, des robes brodées de pivoinés et de griffons, des robes de plumes, de soie, de fleurs et d'oiseaux, des robes étranges, qui s'ouvraient et s'épalaient au dos, en ailes de papillon, tournoyaient en remous de vague autour des pieds, plaquaient au corps, ou bien s'en envolaient en l'habillant de la chimérique fantaisie d'un dessin héraldique. Des antennes d'écaille piquées dans les cheveux, ces femmes montraient leur visage pâle aux paupières fardées, leurs yeux relevés au coin comme un sourire; et accoudées sur des balcons, le menton sur le revers de la main, muettes, rêveuses, de la rêverie sournoise de Debureau dans une pantomime, elles semblaient ronger leur vie, en mordillant un bout de leur vêtement.

Et d'autres albums faisaient voir à Coriolis une volière pleine de bouquets, des oiseaux d'or becquetant des fruits de carmin, — quand tombait, dans ces visions du Japon, la lumière de la réalité, le soleil des hivers de Paris, la lampe qu'on apportait dans l'atelier.

Manette Salomon, éd. déf., pp. 188-190.

Après la mort de son frère, la nouvelle orientation des goûts d'Edmond de Goncourt ne fera que s'accroître : le 22 janvier 1875, il note dans le Journal :

« Je ne suis pas fâché d'avoir introduit un peu, beaucoup de japonaiseries dans mon xvme siècle. Au fond, cet

5. La préface de *Chérie*, qui venait de paraître, et dont la dernière partie était consacrée aux trois apports principaux des Goncourt : « la recherche du vrai en littérature, la résurrection de l'art du xvme siècle, la victoire du japonisme », c'est-à-dire « les trois grands mouvements littéraires de la seconde moitié du xix^e siècle » (sur la justice des deux dernières revendications, cf. *Introduction*). Cf. *l'Anthologie des préfaces de romans français du XIX^e siècle*, Paris, 1964.

6. E. de Goncourt avait fait la même remarque dans le *Journal*, 18 fév. 1877, insistant également sur l'« introduction autoritaire... de la couleur impériale de l'Extrême-Orient », « vraie révolution dans la chromatique du tableau et de la mode », qu'avait faite Henri Regnault en peignant un grand rideau jaune dans le fond de sa *Salomé* (1869).

art du xvme siècle est un peu le *classicisme du joli*, il lui manque l'imprévu et la grandeur... Il pourrait à la longue devenir stérilisant. Et ces albums, et ces bronzes et ces ivoires ont cela de bon : ils vous rejettent le goût et l'esprit dans le courant des créations de la force et de la fantaisie. »

Et, le 11 janvier 1876 :

« Depuis que mes yeux prennent l'habitude de vivre dans les couleurs de l'Extrême-Orient, mon xvme siècle se décolore : je le vois grisaille. »

Finalement, on verra par les descriptions de La maison d'un artiste (1881) que les objets japonais — porcelaines, bronzes, fukukasas, kakemonos, estampes — occupaient, dans l'hôtel du boulevard de Montmorency, au moins autant de place que les œuvres d'art du XVIII^e siècle français.

« Au fond, dans ces colères contre ma préface⁵, ce qui m'étonne, c'est le peu d'ouverture de ces intelligences de journalistes, de reporters, qui blaguent tous les jours l'absence de *sens artistique* chez les bourgeois. Je parle par exemple du japonisme, et ils ne voient dans une vitrine que quelques bibelots ridicules, qu'on leur a dit être le comble du mauvais goût et du manque de dessin. Les malheureux! Ils ne se sont pas aperçus à l'heure qu'il est que tout l'*impressionnisme* — la mort du *bitume*, etc., etc. — est fait par la contemplation et l'imitation des *impressions claires* du Japon. Ils n'ont pas davantage observé, que la cervelle d'un artiste occidental, dans l'ornementation d'une assiette ou de n'importe quoi, ne conçoit et ne crée qu'un décor placé au milieu de la chose, un décor unique ou un décor composé de deux, trois, quatre, cinq détails décoratoires se faisant toujours pendant et contre-poids, et que l'imitation par la céramique actuelle du décor jeté de côté sur la chose, du décor non symétrique, entamait la religion de l'art grec, au moins dans l'ornementation⁶.

Enfin, j'ai là un bouton de fer, le bouton attachant la blague à tabac d'un Japonais à sa ceinture, un bouton

où au-dessous de la patte d'une grue absente, d'une grue volant en dehors du médaillon miellé, se voit le reflet de cette grue dans l'eau d'une rivière éclairée par un clair de lune. Le peuple chez lequel un ouvrier a des imaginations pareilles à celles-ci, ne croyez-vous pas que ce peuple puisse être proposé comme professeur aux autres peuples?

Et quand je disais que le japonisme était en train de révolutionner l'optique des peuples occidentaux, j'affirmais que le japonisme apportait à l'Occident une *coloration* nouvelle, un *système décoratoire* nouveau, enfin, si l'on veut, une *fantaisie poétique* dans la création de l'objet d'art, qui n'exista jamais dans les bibelots les plus parfaits du Moyen Age et de la Renaissance.

Journal, 19 avril 1884.

7. Seuls paraîtront *Outamaro*, en 1891, et *Hokousai*, en 1896. Comme pour l'art du XVIII^e siècle, la liste des études prévues devait varier plusieurs fois : finalement, la couverture du *Hokousai* annonçait encore « Harunobou, peintre; Gakutei, peintre de sourimono; Rilzono, laqueur; Gambou, sculpteur ornementiste de morceaux de bois; Masanao, sculpteur de netzkés en boiset enivoire; Kawadji Tomomitchi, ciseleur de gardes de sabre; Yuzen, brodeur; Kenzan, potier; Seimin, bronzier » : éclatisme qui marque, comme pour l'art du XVIII^e siècle, le souci de faire sentir l'originalité et l'unité d'une esthétique à travers la diversité des formes, plutôt que d'étudier un genre ou une technique; cf. *Introduction*, n. 40.

8. E. de Goncourt disposait pour la documentation de ses études de plusieurs publications antérieures, comme les articles de Th. Duret dans la *G. B.-A.* de 1882; le livre de L. Gonse : *L'art japonais*, Paris, 1883; les livraisons périodiques du *Japan artistique* de S. Bing, et plusieurs récits de voyage : Kosny, Lindau, Bousquet. Mais Edmond bénéficiait surtout de l'aide de l'amateur et marchand d'objets japonais Tadamaro Hayashi, qui vivait à Paris depuis 1878 et lui ouvrait ses collections ou traduisait les préfaces et les textes des albums d'estampes; cf. *Journal*, 13 mai 1888. — Sur Outamaro, en dehors des ouvrages généraux anciens de Fenclosa, Binyon et Sexton, Seidnitz, L. Aubert, ou récents de J. Hillier et R. Lane, on pourra consulter, en anglais : Ichitaro Kondo, *Kiagawa Utamaro*, 1957, et J. Hillier, *Utamaro*, Londres, 1961.

9. *La maison d'un artiste*, par Edmond de Goncourt. Charpentier, 1881, t. 1^{er} [*Note de l'auteur*]. — Goncourt a repris ici un paragraphe de *La maison d'un artiste*, I, p. 182, qui suivait ces remarques sur le « dégradé » : « ... L'originalité de beaucoup de ces robes consiste dans le passage des épaules aux pieds d'une couleur à une autre, par les transitions et les dégradations les plus harmoniques. C'est ainsi qu'une robe vert d'eau meurt dans du violet, qui, d'abord presque insensible, devient du violet foncé; ainsi qu'une robe blanc de crème se colore presque imperceptiblement et finit dans du jaune d'or. Il y a comme cela des fontes et des noyades merveilleuses d'un haut de robe gros bleu dans un bas de robe pourpre, d'un haut de robe blanc dans un bas de robe gorge de pigeon, d'un haut de robe brun dans un bas de robe bleu céleste. » — Cf. H. B. Minnich, *Japanese costume...*, 1963, p. 341 et suiv.

Ah! si j'avais encore quelques années à vivre, je voudrais écrire sur l'art japonais un livre dans le genre de ce que j'ai écrit sur l'art du XVIII^e siècle, un livre documentaire, mais un livre encore plus poussé vers la description pénétrante et révélatrice des choses. Et ce livre, je le composerai de quatre études : une sur Holbein, le rénovateur moderniste du vieil art japonais, une sur Outamaro, le Watteau de là-bas, une sur Koriyama, une autre sur Rilzono, deux célèbres peintres et laqueurs. A ces quatre études, je joindrais peut-être une étude sur Gakutei, le grand artiste des *sourimono*, celui qui, par une délicate impression en couleur, sait réunir le charme de la miniature persane et de la miniature du Moyen Age européen⁷.

Journal, 25 mai 1884

II. OUTAMARO⁸

... Pour ses robes, la Japonaise a le goût des colorats de nature les plus distinguées, les plus *artistes*, les plus éloignées du goût que l'Europe a pour les couleurs franches.

Les blancs que la Japonaise veut sur la soie qu'elle porte sont : le *blanc d'aubergine* (blanc verdâtre), le *vert de poisson* (blanc d'argent); les roses sont le *neige rosée* (rose pâle), la *neige fleur de pêcher* (rose claire), le *bleu clair*, le *bleu foncé*, la *lune fleur de pêcher* (bleu rose), le *jaune* sont la couleur de miel (jaune clair), etc. Les rouges sont : le rouge de jujube, la *flamme fun* (rouge brun), la *cendre d'argent* (rouge cendré); les verts sont : le vert de thé, le vert crabe, le vert crevette, le *vert cœur d'oignon* (vert jaunâtre), le *vert pousse de cerise* (vert clair jaunâtre)⁹ : toutes couleurs rompues et contrastées, dites fausses chez nous. Maintenant, si le trousseau d'une mariée un peu au Japon, comporte douze robes d'apparat : une

Charles BAUDELAIRE,
= le peintre de la vie moderne¹ (extraits),
dans Curiosités esthétiques. L'art romantique
Paris, Garnier, 1962, p. 466-469, p. 481-486.

IV

LA MODERNITÉ

Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il? A coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité*; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. Si nous jetons un coup d'œil sur nos expositions de tableaux modernes, nous sommes frappés de la tendance générale des artistes à habiller tous les sujets de costumes anciens. Presque tous se servent des modes et des meubles de la Renaissance, comme David se servait des modes et des meubles romains. Il y a cependant cette différence, que David, ayant choisi des sujets particulièrement grecs ou romains, ne pouvait pas faire autrement que de les habiller

1. Cf. le *Crépuscule du soir* des *Fleurs du Mal*, et particulièrement ce vers : *Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment. C'est bien la gravité du soir qui épanouit la gravité du génie enfant.*



Girtin, Londres

« La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent »
Hyde Park par C. Guys

à l'antique, tandis que les peintres actuels, choisissant des sujets d'une nature générale applicable à toutes les époques, s'obstinent à les affubler des costumes du Moyen Age, de la Renaissance ou de l'Orient. C'est évidemment le signe d'une grande paresse; car il est beaucoup plus commode de déclarer que tout est absolument laid dans l'habit d'une époque, que de s'appliquer à en extraire la beauté mystérieuse qui y peut être contenue, si minime ou si légère qu'elle soit. La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque. Ils sont parfaitement harmonieux, parce que le costume, la coiffure et même le geste, le regard et le sourire (chaque époque a son port, son regard et son sourire) forment un tout d'une complète vitalité. Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché. Si au costume de l'époque, qui s'impose nécessairement, vous en substituez un autre, vous faites un contre-sens qui ne peut avoir d'excuse que dans le cas d'une mascarade voulue par la mode. Ainsi, les déesses, les nymphes et les sultanes du dix-huitième siècle sont des portraits *moralement* ressemblants.

Il est sans doute excellent d'étudier les anciens maîtres pour apprendre à peindre, mais cela ne peut être qu'un exercice superflu si votre but est de comprendre le caractère de la beauté présente. Les draperies de Rubens ou de Véronèse ne vous enseigneront pas à faire de la *moire antique*, du *satin à la reine*, ou toute autre étoffe de nos fabriques, soulevée, balancée par la crinoline ou les jupons de mousseline empesée. Le tissu et le grain ne sont pas les mêmes que dans les étoffes de l'ancienne Venise ou dans celles portées à la cour de Catherine. Ajoutons aussi que la coupe de la jupe et du corsage est absolument différente, que les plis sont disposés dans un système nouveau, et enfin que le geste et le port de la femme actuelle donnent à sa robe une vie et une physionomie qui ne sont pas celles de la femme ancienne. En un mot, pour que toute *modernité* soit digne

de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite. C'est à cette tâche que s'applique particulièrement M. G.

J'ai dit que chaque époque avait son port, son regard et son geste. C'est surtout dans une vaste galerie de portraits (celle de Versailles, par exemple) que cette proposition devient facile à vérifier. Mais elle peut s'étendre plus loin encore. Dans l'unité qui s'appelle nation, les professions, les castes, les siècles introduisent la variété, non seulement dans les gestes et les manières, mais aussi dans la forme positive du visage. Tel nez, telle bouche, tel front remplissent l'intervalle d'une durée que je ne prétends pas déterminer ici, mais qui certainement peut être soumise à un calcul. De telles considérations ne sont pas assez familières aux portraitistes; et le grand défaut de M. Ingres, en particulier, est de vouloir imposer à chaque type qui pose sous son œil un perfectionnement plus ou moins despotique, emprunté au répertoire des idées classiques.

En pareille matière, il serait facile et même légitime de raisonner *a priori*. La corrélation perpétuelle de ce qu'on appelle l'âme avec ce qu'on appelle le corps explique très bien comment tout ce qui est matériel ou effluve du spirituel représente et représentera toujours le spirituel d'où il dérive. Si un peintre patient et minutieux, mais d'une imagination médiocre, ayant à peindre une courtisane du temps présent, *s'inspire* (c'est le mot consacré) d'une courtisane de Titien ou de Raphaël, il est infiniment probable qu'il fera une œuvre fautive, ambiguë et obscure. L'étude d'un chef-d'œuvre de ce temps et de ce genre ne lui enseignera ni l'attitude, ni le regard, ni la grimace, ni l'aspect vital d'une de ces créatures que le dictionnaire de la mode a successivement classées sous les titres grossiers ou badins d'*impures*, de *filles entretenues*, de *lorettes* et de *biches*.

La même critique s'applique rigoureusement à l'étude du militaire, du dandy, de l'animal même, chien ou cheval, et de tout ce qui compose la vie extérieure d'un siècle. Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale! Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent; il abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance; car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le *temps* imprime à nos sensations. Le lecteur comprend d'avance que je pourrais vérifier facilement mes assertions sur de

nombreux objets autres que la femme. Que diriez-vous, par exemple, d'un peintre de marines (je pousse l'hypothèse à l'extrême) qui, ayant à reproduire la *beauté* sobre et élégante du navire moderne, fatiguerait ses yeux à étudier les formes surchargées, contournées, l'arrière monumental du navire ancien et les voilures compliquées du seizième siècle? Et que penseriez-vous d'un artiste que vous auriez chargé de faire le portrait d'un pur-sang, célèbre dans les solennités du turf, s'il allait confiner ses contemplations dans les musées, s'il se contentait d'observer le cheval dans les galeries du passé, dans Van Dyck, Bourguignon ou Van der Meulen?

M. G., dirigé par la nature, tyrannisé par la circonstance, a suivi une voie toute différente. Il a commencé par contempler la vie, et ne s'est ingénié que tard à apprendre les moyens d'exprimer la vie. Il en est résulté une originalité saisissante, dans laquelle ce qui peut rester de barbare et d'ingénu apparaît comme une preuve nouvelle d'obéissance à l'impression, comme une flatterie à la vérité. Pour la plupart d'entre nous, surtout pour les gens d'affaires, aux yeux de qui la nature n'existe pas, si ce n'est dans ses rapports d'utilité avec leurs affaires, le fantastique réel de la vie est singulièrement émoussé. M. G. l'absorbe sans cesse; il en a la mémoire et les yeux pleins.

tillerie et le génie, souvent confirmée par l'appareil peu guerrier des lunettes : aucun de ces modèles, aucune de ces nuances ne sont négligés, et tous sont résumés, définis avec le même amour et le même esprit.

J'ai actuellement sous les yeux une de ces compositions d'une physionomie générale vraiment héroïque, qui représente une tête de colonne d'infanterie; peut-être ces hommes reviennent-ils d'Italie et font-ils une halte sur les boulevards devant l'enthousiasme de la multitude; peut-être viennent-ils d'accomplir une longue étape sur les routes de la Lombardie; je ne sais. Ce qui est visible, pleinement intelligible, c'est le caractère ferme, audacieux, même dans sa tranquillité, de tous ces visages hâlés par le soleil, la pluie et le vent.

Voilà bien l'uniformité d'expression créée par l'obéissance et les douleurs supportées en commun, l'air résigné du courage éprouvé par les longues fatigues. Les pantalons retroussés et emprisonnés dans les guêtres, les capotes flétries par la poussière, vaguement décolorées, tout l'équipement enfin a pris lui-même l'indestructible physionomie des êtres qui reviennent de loin et qui ont couru d'étranges aventures. On dirait que tous ces hommes sont plus solidement appuyés sur leurs reins, plus carrément installés sur leurs pieds, plus d'aplomb que ne peuvent l'être les autres hommes. Si Charlet, qui fut toujours à la recherche de ce genre de beauté et qui l'a si souvent trouvé¹, avait vu ce dessin, il en eût été singulièrement frappé.

IX

LE DANDY²

L'homme riche, oisif, et qui, même blasé, n'a pas d'autre

1. Comme pour Horace Vernet (p. 473) on peut être étonné de lire sous la plume de Baudelaire cet éloge de Charlet, après l'éreintement de cet artiste dans *Quelques caricaturistes français* ; il est vrai que cet éreintement avait valu à son auteur les reproches de Delacroix ; cela pouvait suffire à modifier son opinion.

2. En marge de ce chapitre, citons, extraits des *Journaux intimes*, quelques éléments de la définition baudelairienne du dandy : *Le goût*

occupation que de courir à la piste du bonheur¹; l'homme élevé dans le luxe et accoutumé dès sa jeunesse à l'obéissance des autres hommes, celui enfin qui n'a pas d'autre profession que l'élégance, jouira toujours, dans tous les temps, d'une physionomie distincte, tout à fait à part. Le dandysme est une institution vague, aussi bizarre que le duel; très ancienne, puisque César, Catilina², Alcibiade nous en fournissent des types éclatants; très générale, puisque Chateaubriand l'a trouvée dans les forêts et au bord des lacs du Nouveau-Monde³. Le dandysme, qui est une institution en dehors des lois, a des lois rigoureuses auxquelles sont strictement soumis tous ses sujets, quelles que soient d'ailleurs la fougue et l'indépendance de leur caractère. Les romanciers anglais ont, plus que les autres, cultivé le roman de *high life*, et les Français qui, comme M. de Custine, ont voulu spécialement écrire des romans

précoce des femmes. Je confondais l'odeur de la fourrure avec l'odeur de la femme... Enfin, j'aimais ma mère pour son élégance. J'étais donc un dandy précoce. (Fusées, XVIII) - ... le plaisir aristocratique de déplaire (id. ibid.) - Le Dandy doit aspirer à être sublime sans interruption. Il doit vivre et dormir devant un miroir (Mon Cœur mis à nu, V) - Être un homme utile m'a paru toujours quelque chose de bien hideux (id. IX) - Éternelle supériorité du Dandy (id. XVI) - Un Dandy ne fait rien. Vous figurez-vous un Dandy parlant au peuple, excepté pour le bafouer? (id. XXII) - Dandysme. Qu'est-ce que l'homme supérieur? Ce n'est pas le spécialiste. C'est l'homme de loisir et d'éducation générale. Être riche et aimer le travail (id. XXIII). Notons simplement que pour Baudelaire le dandysme n'est pas seulement une attitude, mais une véritable « spiritualité », c'est-à-dire une affirmation, aristocratique et provocante, de l'âme face à un monde qui l'ignore et la bafoue : le dandysme se justifie alors en donnant naissance à une éthique et à une esthétique ; d'où l'importance de la culture du beau; et ainsi, en Baudelaire, se rejoignent le dandy, le critique et le poète.

1. Souvenir de la chasse au bonheur stendhalienne.

2. Cf. le scénario *La Fin de Don Juan* (1853) : *Les principaux personnages sont : Don Juan... [etc.] L'Ombre de Catilina...* Il serait aisé d'illustrer par des citations de Salluste le dandysme de Catilina !

3. Allusion aux *Natchez*. En 1860, sur la couverture des *Paradis artificiels*, Baudelaire annonçait, parmi les *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, une étude intitulée : *La Famille des Dandies, ou Chateaubriand, de Custine, Paul de Molènes et Barbey d'Aurevilly*. Sans doute ici Baudelaire a-t-il, à propos de Constantin Guys, développé des idées d'abord destinées à une étude plus générale, comme en témoignent les allusions à Chateaubriand et à Custine. Sur ce dernier, et Aurevilly, cf. l'article sur *Madame Bovary*.

d'amour, ont d'abord pris soin, et très judicieusement, de doter leurs personnages de fortunes assez vastes pour payer sans hésitation toutes leurs fantaisies; ensuite ils les ont dispensés de toute profession. Ces êtres n'ont pas d'autre état que de cultiver l'idée du beau dans leur personne, de satisfaire leurs passions, de sentir et de penser. Ils possèdent ainsi, à leur gré et dans une vaste mesure, le temps et l'argent, sans lesquels la fantaisie, réduite à l'état de rêverie passagère, ne peut guère se traduire en action. Il est malheureusement bien vrai que, sans le loisir et l'argent, l'amour ne peut être qu'une orgie de roturier ou l'accomplissement d'un devoir conjugal. Au lieu du caprice brûlant ou rêveur, il devient une répugnante utilité.

Si je parle de l'amour à propos du dandysme, c'est que l'amour est l'occupation naturelle des oisifs. Mais le dandy ne vise pas à l'amour comme but spécial. Si j'ai parlé d'argent, c'est parce que l'argent est indispensable aux gens qui se font un culte de leurs passions; mais le dandy n'aspire pas à l'argent comme à une chose essentielle; un crédit indéfini pourrait lui suffire; il abandonne cette grossière passion aux mortels vulgaires. Le dandysme n'est même pas, comme beaucoup de personnes peu réfléchies paraissent le croire, un goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle. Ces choses ne sont pour le parfait dandy qu'un symbole de la supériorité aristocratique de son esprit. Aussi, à ses yeux, épris avant tout de *distinction*, la perfection de la toilette consiste-t-elle dans la simplicité absolue, qui est en effet la meilleure manière de se distinguer. Qu'est-ce donc que cette passion qui, devenue doctrine, a fait des adeptes dominateurs, cette institution non écrite qui a formé une caste si hautaine? C'est avant tout le besoin ardent de se faire une originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances. C'est une espèce de culte de soi-même, qui peut survivre à la recherche du bonheur à trouver dans autrui, dans la femme, par exemple; qui peut survivre même à tout ce qu'on appelle les illusions. C'est le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné. Un dandy peut être un homme blasé, peut être un homme souffrant; mais, dans ce dernier cas, il sourira comme le Lacédémonien sous la morsure du renard.

On voit que, par de certains côtés, le dandysme confine au spiritualisme et au stoïcisme. Mais un dandy ne peut

jamais être un homme vulgaire. S'il commettait un crime, il ne serait pas déchu peut-être; mais si ce crime naissait d'une source triviale, le déshonneur serait irréparable. Que le lecteur ne se scandalise pas de cette gravité dans le frivole, et qu'il se souvienne qu'il y a une grandeur dans toutes les folies, une force dans tous les excès. Étrange spiritualisme! Pour ceux qui en sont à la fois les prêtres et les victimes, toutes les conditions matérielles compliquées auxquelles ils se soumettent, depuis la toilette irréprochable à toute heure du jour et de la nuit jusqu'aux tours^a les plus périlleux du sport, ne sont qu'une gymnastique propre à fortifier la volonté et à discipliner l'âme. En vérité, je n'avais pas tout à fait tort de considérer le dandysme comme une espèce de religion. La règle monastique la plus rigoureuse, l'ordre irrésistible du *Vieux de la Montagne*¹, qui commandait le suicide à ses disciples enivrés, n'étaient pas plus despotiques ni plus obéis que cette doctrine de l'élégance et de l'originalité, qui impose, elle aussi, à ses ambitieux et humbles sectaires, hommes souvent pleins de fougue, de passion, de courage, d'énergie contenue, la terrible formule : *Perindè-ac cadaver!*

Que ces hommes se fassent nommer raffinés, incroyables, beaux, lions ou dandies^{2b}, tous sont issus d'une même origine; tous participent du même caractère d'opposition

1. Cf. *Paradis artificiels*, le *Poème du Haschisch*, II, et Gérard de Nerval, *Voyage en Orient, Druses et Maronites*, II, 4. Dès longtemps circulaient en Occident des légendes orientales relatives à ce *Vieux de la Montagne* (il s'agit des montagnes du Liban), chef de la secte des *haschischins* (étymologie du mot *assassin*), mais elles connurent un succès considérable à l'époque romantique : le nom de la secte vient de ce que le *Vieux de la Montagne* droguait ses hommes avec du haschich pour les mettre en état d'exécuter leurs assassinats, rituels ou non. Cf. Joseph de Hammer : *Histoire de l'Ordre des Assassins* (1833). L'auteur des *Paradis artificiels* avait lu ce livre, comme il avait lu aussi le *Voyage en Orient* de Nerval. Quant à la mode du haschisch, cf. outre les textes de Baudelaire et de Nerval, l'article de Gautier, *Le Club des Haschischins* (*La Presse*, 10 juillet 1843) et le *Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas.

2. Cf. *var.* nous adoptons la leçon de 1863 avec l'orthographe anglaise correcte du pluriel de *dandy* : c'est l'orthographe employée aussi par Baudelaire dans l'annonce de la couverture des *Paradis artificiels* que nous avons précédemment citée, et dans *Mon Cœur mis à nu*, XXI (*Dandies. L'envers de Claude Gueux...*).

et de révolte; tous sont des représentants de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, de ce besoin, trop rare chez ceux d'aujourd'hui, de combattre et de détruire la trivialité. De là naît, chez les dandies, cette attitude hautaine de caste provoquante, même dans sa froideur. Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie. Dans le trouble de ces époques quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie, d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer. Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences; et le type du dandy retrouvé par le voyageur dans l'Amérique du Nord n'infirme en aucune façon cette idée : car rien n'empêche de supposer que les tribus que nous nommons *sauvages* soient les débris de grandes civilisations disparues. Le dandysme est un soleil couchant; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie¹. Mais, hélas! la marée montante de la démocratie, qui envahit tout et qui nivelle tout, noie jour à jour ces derniers représentants de l'orgueil humain et verse des flots d'oubli sur les traces de ces prodigieux mirmidons. Les dandies se font chez nous de plus en plus rares, tandis que chez nos voisins, en Angleterre, l'état social et la constitution (la vraie constitution, celle qui s'exprime par les mœurs) laisseront longtemps encore une place aux héritiers de Sheridan, de Brummel et de Byron, si toutefois il s'en présente qui en soient dignes.

1. La définition du dandysme coïncide avec la définition du beau donnée dans *Fusées*, XVI : *C'est quelque chose d'ardent et de triste... Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie en est un des ornements les plus vulgaires; tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne...* Ces textes éclairent l'admiration de Baudelaire pour Chateaubriand, le grand *René*, et confirment que l'essence de son esthétique et de sa poésie lui vient du romantisme, mais d'un romantisme qui, au lieu de s'oublier dans le mythe du Progrès, y voit au contraire la mort de toute aristocratie spirituelle. Car le dandysme est, comme la Beauté, mélancolique, parce qu'il est une aristocratie spirituelle qui se sait condamnée à mort.

Ce qui a pu paraître au lecteur une digression n'en est pas une, en vérité. Les considérations et les rêveries morales qui surgissent des dessins d'un artiste sont, dans beaucoup de cas, la meilleure traduction que le critique en puisse faire¹; les suggestions font partie d'une idée mère, et, en les montrant successivement, on peut la faire deviner. Ai-je besoin de dire que M. G., quand il crayonne un de ses dandies sur le papier, lui donne toujours son caractère historique, légendaire même, oserais-je dire, s'il n'était pas question du temps présent et de choses considérées généralement comme folâtres? C'est bien là cette légèreté d'allures, cette certitude de manières, cette simplicité dans l'air de domination, cette façon de porter un habit et de diriger un cheval, ces attitudes toujours calmes mais révélant la force, qui nous font penser, quand notre regard découvre un de ces êtres privilégiés en qui le joli et le redoutable se confondent si mystérieusement : « Voilà peut-être un homme riche, mais plus certainement un Hercule sans emploi. »

Le caractère de beauté du dandy consiste surtout dans l'air froid qui vient de l'inébranlable résolution de ne pas être ému; on dirait un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner. C'est ce qui est, dans ces images, parfaitement exprimé.

X

LA FEMME²

L'être qui est, pour la plupart des hommes, la source

1. Principe de critique auquel Baudelaire n'a cessé d'être fidèle, toutes les fois qu'il s'est trouvé en présence d'un grand artiste, Delacroix ou Daumier, Manet ou Legros. C'est même, à ses yeux, le critère de la grandeur d'un artiste que cette possibilité offerte de *réverie morale*, car c'est le signe infaillible de la présence de l'âme.

2. Citons, en marge de ce chapitre, comme nous avons fait pour le précédent, deux textes baudelairiens caractéristiques : *La femme est le contraire du dandy (Mon Cœur mis à nu, V)* - *La femme ne sait pas séparer l'âme du corps. Elle est simpliste comme les animaux. (id. L)* (c'est

des plus vives, et même, disons-le à la honte des voluptés philosophiques, des plus durables jouissances; l'être vers qui ou au profit de qui tendent tous leurs efforts; cet être terrible et incommunicable comme Dieu (avec cette différence que l'infini ne se communique pas parce qu'il aveuglerait et écraserait le fini, tandis que l'être dont nous parlons n'est peut-être incompréhensible que parce qu'il n'a rien à communiquer)¹, cet être en qui Joseph de Maistre voyait *un bel animal* dont les grâces égayaient et rendaient plus facile le jeu sérieux de la politique²; pour qui et par qui se font et défont les fortunes; pour qui, mais surtout *par qui* les artistes et les poètes composent leurs plus délicats bijoux; de qui dérivent les plaisirs les plus énervants et les douleurs les plus fécondantes, la femme, en un mot, n'est pas seulement pour l'artiste en général, et pour M. G. en particulier, *la femelle de l'homme*. C'est plutôt une divinité, un astre, qui préside à toutes les conceptions du cerveau mâle; c'est un miroitement de toutes les grâces de la nature condensées dans un seul être; c'est l'objet de l'admiration et de la curiosité la plus vive que le tableau de la vie puisse offrir au contemplateur. C'est une espèce

bien parce qu'il retrouve chez Guys quelques-unes de ses obsessions que Baudelaire lui consacre toute son attention; mais dans quelle mesure ces présences baudelairiennes sont-elles effectivement dans l'œuvre de Guys, ou bien ne serait-ce pas que Baudelaire les y a en quelque sorte projetées? Nous croyons, quant à nous, particulièrement en ce qui concerne la Femme, que l'œuvre de Guys contient bien ce que Baudelaire y voit, mais que l'âme obsédée du critique a pour ainsi dire aiguë son œil: et peut-être faut-il avoir lu Baudelaire pour reconnaître dans les dandies et les femmes de Guys le sens profond qui est le leur. C'est un cas où l'affinité spirituelle du critique et de l'artiste révèle ce qu'on pourrait appeler l'inconscient de l'œuvre d'art. Et c'est bien ainsi que Baudelaire concevait la critique dans sa forme la plus haute; c'est bien ainsi qu'il l'a pratiquée dans ses meilleurs moments).

1. Sur ce point particulier, cf. le poème en prose *Les Yeux des pauvres*.
2. La même réminiscence de Joseph de Maistre se rencontre dans les *Fleurs du Mal* (XXV): ... *Quand la nature, grande en ses desseins cachés, — De toi se sert, ô femme, ô reine des péchés, — De toi, vil animal, pour pétrir un g. ie...* (Mais la variante est significative.) D'autre part les images du *Serpent qui danse* (F. M. XXVIII): ... *étouffe vacillante, ... Belle d'abandon...* doivent peut-être quelque chose à Constantin Guys.

Émile ZOLA, =Édouard Manet=
[Salon de 1868], repris dans
l'anthologie de Denys Ricout (dir.),
des écrivains devant l'impressionnisme

Paris, Nacula, 1989, p. 150-153.

ÉDOUARD MANET¹

Je viens de lire, dans le dernier numéro de *L'Artiste*, ces quelques mots de M. Arsène Houssaye : « Manet serait un artiste hors ligne s'il avait de la main... Ce n'est point assez

1. Paru dans *L'Événement illustré*, dimanche 10 mai 1868, p. 3. Cet article est le deuxième d'une série qui en comprendra sept, tous publiés sous le titre général « Mon Salon ». Le premier, « L'Ouverture », est une vue d'ensemble, très critique, du Salon de 1868. Nous reproduisons ici le deuxième, le troisième et le quatrième article. Le cinquième, « Les Paysagistes », soutient que « le paysage classique est mort, tué par la vie et la vérité ». Outre Pissarro, précédemment étudié, Zola y loue

d'avoir un front qui pense, un œil qui voit : il faut encore avoir une main qui parle². »

C'est là, pour moi, un aveu précieux à recueillir. Je constate avec plaisir la déclaration du poète des élégances, du romancier des grandes dames trouvant qu'Édouard Manet a un front qui pense, un œil qui voit, et qu'il pourrait être un artiste hors ligne. Je sais qu'il y a une restriction ; mais cette restriction est très explicable : M. Arsène Houssaye, le galant épicurien du XVIII^e siècle, égaré dans nos temps de prose et d'analyse, voudrait mettre quelques mouches et un soupçon de poudre de riz au talent grave et exact du peintre.

Je répondrai au poète : « Ne désirez pas trop que le maître original et personnel dont vous parlez, ait une main qui parle plus qu'elle ne le fait, plus qu'elle ne le doit. Voyez au Salon ces tableaux de curiosités, ces robes en trompe-l'œil. Nos artistes ont les doigts trop habiles, ils font joujou avec des difficultés puériles. Si j'étais grand justicier, je leur couperais le poignet, je leur ouvrirais l'intelligence et les yeux avec des tenailles. »

D'ailleurs, il n'y a pas que M. Arsène Houssaye, à cette heure, qui ose trouver quelque talent à Édouard Manet. L'année dernière, lors de l'exposition particulière de l'artiste, j'ai lu dans plusieurs journaux l'éloge d'un grand nombre de ses œuvres. La réaction nécessaire, fatale, que j'annonçais en 1866, s'accomplit doucement : le public s'habitue, les critiques se calment et consentent à ouvrir les yeux, le succès vient.

C'est surtout parmi ses confrères qu'Édouard Manet

Jongkind, Corot, Berthe Morisot. Les deux derniers articles sont consacrés l'un à « Quelques bonnes toiles » (Courbet, Bonvin, Boudin, Degas), l'autre à « La Sculpture ».

2. Arsène Housset, dit Arsène Houssaye (1815-1896), polygraphe, fut un personnage influent de la vie littéraire et artistique. Il a dirigé *La Revue du XIX^e siècle*, et c'est grâce à lui que Zola y a publié, en 1867, « Une nouvelle manière en peinture : Édouard Manet ».

Zola a coupé la citation d'Arsène Houssaye, dont le texte complet est : « Manet serait un artiste hors ligne s'il avait de la main. On voit qu'il voudrait sortir tout entier de la cuisse de Jupiter. Ce n'est point assez d'avoir un front qui pense, un œil qui voit : il faut encore avoir une main qui parle » (*L'Artiste*, mai 1868, p. 245).

trouve, cette année, une sympathie croissante. Je ne crois pas avoir le droit de citer ici les noms des peintres qui accueillent avec une admiration franche le portrait exposé par le jeune maître. Mais ces peintres sont nombreux et parmi les premiers.

Quant au public, il ne comprend pas encore, mais il ne rit plus. Je me suis amusé, dimanche dernier, à étudier la physionomie des personnes qui s'arrêtaient devant les toiles d'Édouard Manet. Le dimanche est le jour de la vraie foule, le jour des ignorants, de ceux dont l'éducation artistique est encore entièrement à faire.

J'ai vu arriver des gens qui venaient là avec l'intention bien arrêtée de s'égayer un peu. Ils restaient les yeux en l'air, les lèvres ouvertes, tout démontés, ne trouvant pas le moindre sourire. Leurs regards se sont habitués à leur insu ; l'originalité qui leur avait semblé si prodigieusement comiqué, ne leur cause plus que l'étonnement inquiet qu'éprouve un enfant mis en face d'un spectacle inconnu.

D'autres entrent dans la salle, jettent un coup d'œil le long des murs, et sont attirés par les élégances étranges des œuvres du peintre. Ils s'approchent, ils ouvrent le livret. Quand ils voient le nom de Manet, ils essaient de pouffer de rire. Mais les toiles sont là, claires, lumineuses, qui semblent les regarder avec un dédain grave et fier. Et ils s'en vont, mal à l'aise, ne sachant plus ce qu'ils doivent penser, remués malgré eux par la voix sévère du talent, préparés à l'admiration pour les prochaines années.

A mon sens, le succès d'Édouard Manet est complet. Je n'osais le rêver si rapide, si digne. Il est singulièrement difficile de faire revenir d'une erreur le peuple le plus spirituel de la terre. En France, un homme dont on a ri bêtement, est souvent condamné à vivre et à mourir ridicule. Vous verrez qu'il y aura longtemps encore dans les petits journaux des plaisanteries sur le peintre d'*Olympia*. Mais, dès aujourd'hui, les gens d'intelligence sont conquis, le reste de la foule suivra.

Les deux tableaux de l'artiste sont malheureusement fort mal placés, dans des coins, très haut, à côté des portes. Pour les bien voir, pour les bien juger, il aurait fallu qu'ils fussent sur la cimaise, sous le nez du public qui aime à regarder de près. Je veux croire qu'un hasard malheureux a seul

rélégué ainsi des toiles remarquables. D'ailleurs, toutes mal placées qu'elles sont, on les voit, et de loin : au milieu des niaiseries et des sentimentalités environnantes, elles font des trous dans le mur.

Je ne parlerai pas du tableau intitulé : *Une jeune dame*. On le connaît, on l'a vu à l'exposition particulière du peintre. Je conseille seulement aux messieurs habiles qui habillent leurs poupées de robes copiées dans des gravures de mode, d'aller voir la robe rose que porte cette jeune dame : on n'y distingue pas, il est vrai, le grain de l'étoffe, on ne saurait y compter les trous de l'aiguille ; mais elle se drape admirablement sur un corps vivant, elle est de la famille de ces linges souples et grassement peints que les maîtres ont jetés sur les épaules de leurs personnages. Aujourd'hui les peintres se fournissent chez la bonne faiseuse, comme les petites dames.

Quant à l'autre tableau...

Un de mes amis me demandait hier si je parlais de ce tableau, qui est mon portrait. « Pourquoi pas ? lui ai-je répondu ; je voudrais avoir dix colonnes de journal pour répéter tout haut ce que j'ai pensé tout bas, pendant les séances, en voyant Édouard Manet lutter pied à pied avec la nature. Est-ce que vous croyez ma fierté assez mince pour prendre quelque plaisir à entretenir les gens de ma physionomie ? Certes, oui, je parlerai de ce tableau, et les mauvais plaisants qui trouveront là matière à faire de l'esprit, seront simplement des imbéciles. »

Je me rappelle les longues heures de pose. Dans l'engourdissement qui s'empare des membres immobiles, dans la fatigue du regard ouvert sur la pleine clarté, les mêmes pensées flottaient toujours sur moi, avec un bruit doux et profond. Les sottises qui courent les rues, les mensonges des uns et les platitudes des autres, tout ce bruit humain qui coule inutile comme une eau sale, était loin, bien loin. Il me semblait que j'étais hors de la terre, dans un air de vérité et de justice, plein d'une pitié dédaigneuse pour les pauvres hères qui pataugeaient en bas.

Par moments, au milieu du demi-sommeil de la pose, je regardais l'artiste, debout devant sa toile, le visage tendu, l'œil clair, tout à son œuvre. Il m'avait oublié, il ne savait

plus que j'étais là, il me copiait comme il aurait copié une bête humaine quelconque, avec une attention, une conscience artistique que je n'ai jamais vue ailleurs. Et alors, je songeais au rapin débraillé de la légende, à ce Manet de fantaisie des caricaturistes qui peignait des chats par manière de blague. Il faut avouer que l'esprit est souvent d'une bêtise rare.

Je pensais pendant des heures entières à ce destin des artistes individuels qui les fait vivre à part, dans la solitude de leur talent. Autour de moi, sur les murs de l'atelier, étaient pendues ces toiles puissantes et caractéristiques que le public n'a pas voulu comprendre. Il suffit d'être différent des autres, de penser à part, pour devenir un monsieur. On vous accuse d'ignorer votre art, de vous moquer du sens commun, parce que justement la science de votre œil, les poussées de votre tempérament vous mènent à des résultats particuliers. Dès qu'on ne suit pas le large courant de la médiocrité, les sots vous lapident, en vous traitant de fou ou d'orgueilleux.

C'est en remuant ces idées que j'ai vu la toile se remplir. Ce qui m'a étonné moi-même a été la conscience extrême de l'artiste. Souvent, quand il traitait un détail secondaire, je voulais quitter la pose, je lui donnais le mauvais conseil d'inventer.

— Non, me répondait-il, je ne puis rien faire sans la nature. Je ne sais pas inventer. Tant que j'ai voulu peindre d'après les leçons apprises, je n'ai produit rien qui vaille. Si je vau quelque chose aujourd'hui, c'est à l'interprétation exacte, à l'analyse fidèle que je le dois.

Là est tout son talent. Il est avant tout un naturaliste. Son œil voit et rend les objets avec une simplicité élégante. Je sais bien que je ne ferai pas aimer sa peinture aux aveugles ; mais les vrais artistes me comprendront lorsque je parlerai du charme légèrement âcre de ses œuvres.

Le portrait qu'il a exposé cette année est une de ses meilleures toiles. La couleur en est très intense et d'une harmonie puissante. C'est pourtant là le tableau d'un homme qu'on accuse de ne savoir ni peindre ni dessiner. Je défie tout autre portraitiste de mettre une figure dans un intérieur, avec une égale énergie, sans que les natures mortes environnantes nuisent à la tête.

Ce portrait est un ensemble de difficultés vaincues ; depuis les cadres du fond, depuis le charmant paravent japonais qui se trouve à gauche, jusqu'aux moindres détails de la figure, tout se tient dans une gamme savante, claire et éclatante, si réelle que l'œil oublie l'entassement des objets pour voir simplement un tout harmonieux.

Je ne parle pas des natures mortes, des accessoires et des livres qui traînent sur la table : Édouard Manet y est passé maître. Mais je recommande tout particulièrement la main placée sur un genou du personnage : c'est une merveille d'exécution. Enfin, voilà donc de la peau, de la peau vraie, sans trompe-l'œil ridicule. Si le portrait entier avait pu être poussé au point où en est cette main, la foule elle-même eût crié au chef-d'œuvre.

Je finirai comme j'ai commencé, en m'adressant à M. Arsène Houssaye.

Vous vous plaignez qu'Édouard Manet manque d'habileté. En effet, ses confrères sont misérablement adroits auprès de lui. Je viens de voir quelques douzaines de portraits grattés et regravés, qui pourraient servir avec avantage d'étiquettes à des boîtes de gants.

Les jolies femmes trouvent cela charmant. Mais moi, qui ne suis pas une jolie femme, je pense que ces travaux d'adresse méritent au plus la curiosité qu'offre une tapisserie faite à petits points. Les toiles d'Édouard Manet, qui sont peintes du coup comme celles des maîtres, seront éternelles d'intérêt. Vous l'avez dit, il a l'intelligence, il a la vision exacte des choses : en un mot, il est né peintre. Je crois qu'il se contentera de ce grand éloge qu'il est le seul, avec deux ou trois autres artistes, à mériter aujourd'hui.

LES NATURALISTES ³

Ils forment tout un groupe qui s'accroît chaque jour. Ils sont à la tête du mouvement artistique, et demain il faudra

3. Paru dans *L'Événement illustré*, mardi 19 mai 1868, p. 3. C'est le troisième article de la série intitulée « Mon Salon » (cf. *supra*, p. 150, note 1).

fût compris, à la longue, de juges délicats et soucieux de rien autre chose que du talent.

Le jury a préféré se donner ce ridicule de faire croire, pendant quelques jours encore, qu'il avait charge d'âmes.

Stéphane MALLARMÉ

= LES IMPRESSIONNISTES
ET ÉDOUARD MANET⁴ = (1876)

Sans le moindre préambule, sans même un mot d'explication au lecteur qui peut ignorer le sens du titre en tête de cet article, j'entrerai d'emblée dans le vif du sujet, me réservant de tirer mes conclusions, neuves du point de vue artistique, à mesure de l'exposé des faits, ou de les laisser s'insinuer au passage.

Jetons donc un bref coup d'œil rétrospectif sur l'histoire de l'art. Il est rare que nos expositions annuelles abondent en nouveautés, et auparavant, les années d'abondance étaient plus rares encore. Mais, vers 1860, une soudaine lumière, et durable, se mit à briller lorsque Courbet commença à exposer. Ses œuvres coïncidaient alors jusqu'à un certain point avec un mouvement qui s'était fait jour en littérature, auquel s'attacha le terme de réalisme. Ce qui veut dire qu'il cherchait à se graver dans l'esprit par une vivante description de la réalité selon l'apparence, à la vigoureuse exclusion de toute ingérence de la part de l'imagination ; c'était un grand mouvement, égal en puissance à celui de l'École romantique en train d'expirer aux mains des peintres de paysage, ou à celui, plus tardif, d'où sortirent les effets décoratifs hardis d'Henri Regnault⁵. Beaucoup

4. Paru, en anglais, sous le titre « The Impressionists and Edouard Manet », dans *The Art Monthly Review*, Londres, 30 septembre 1876. Nous remercions Philippe Verdier et la *Gazette des Beaux-Arts* de nous avoir autorisé à reproduire leur retraduction. Signalons en outre qu'une traduction partielle, par M. Barthelme, avait été publiée en 1959 par la *Nouvelle Revue française* ; on trouvera deux autres traductions, in *Change*, n° 26-27, février 1976, et n° 29, décembre 1976, par Barbara Kešeljvić, et, écrite dans un style qui se veut plus mallarméen, par Mitsou Ronat. Le texte anglais a été republié dans les *Documents Stéphane Mallarmé* I, 1968.

5. Cf. *supra*, p. 39, note 3.

s'engagèrent alors sur la voie nouvelle du contemporain, et, sur ces entrefaites, voici que se montrèrent, sur les murs du Salon par aventure, à coup sûr plus fréquemment aux cimaises des galeries des Refusés, de curieux et singuliers tableaux, objets de risée, il est vrai, pour la foule, de par leurs fautes, mais néanmoins mettant dans l'embarras le vrai critique réfléchi, qui ne pouvait s'abstenir de se demander : quelle sorte d'homme est-ce là, quelle est l'étrange doctrine qu'il prêche ? Car il était évident que le prédicateur avait quelque chose à dire. Il se répétait, tout seul, avec obstination, et ses œuvres étaient signées du nom alors nouveau et inconnu, Édouard Manet. Il y avait aussi à ce moment — hélas qu'il faille écrire au passé — un amateur éclairé, un homme qui aimait tous les arts, et qui vivait pour l'un d'eux. Ces peintures étranges conquièrent immédiatement sa sympathie ; un instinct poétique lui fit deviner de les aimer, et cela avant que leur rapide succession et l'inculcation suffisante de leurs principes eussent révélé leur sens aux esprits réfléchis parmi la cohue. Mais cet amateur éclairé mourut trop tôt pour les voir et avant que son peintre favori eût conquis la notoriété. Cet amateur fut notre dernier poète, Charles Baudelaire⁶.

Le second à en faire cas fut Émile Zola, le romancier qui commençait à s'imposer. Avec cette vue seconde du futur qui distingue ses propres ouvrages, il reconnut la lumière qui venait de se lever, bien qu'il fût trop jeune encore pour définir ce que nous appelons naturalisme, et poursuivre non la seule quête de cette réalité qui s'impose abstraitement à

6. En Manet, Baudelaire semble avoir aimé l'homme plus que l'artiste. En mai 1865, alors que le peintre se plaint des railleries qu'il subit, Baudelaire lui écrit : « Croyez-vous que vous soyez le premier homme placé dans ce cas ? Avez-vous plus de génie que Chateaubriand et que Wagner ? On s'est bien moqué d'eux cependant ? Ils n'en sont pas morts. Et pour ne pas vous inspirer trop d'orgueil, je vous dirai que ces hommes sont des modèles, chacun dans son genre, et dans un monde très riche et que vous, vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art. » Claude Pichois et Jean Ziegler remarquent que Baudelaire, à l'exception de quelques lignes dans son étude sur les aquafortistes, du quatrain sur *Lola*, et de quelques encouragements oraux ou épistolaires, n'a « jamais reconnu publiquement la nouveauté et le génie de Manet, pourtant perceptible dans les premières œuvres » (*Baudelaire*, Paris, Julliard, 1987, p. 431).

nous, mais ce sentiment essentiel et absolu que la nature elle-même imprime sur ceux qui ont fait vœu de tourner le dos à la convention.

En 1867 une exposition spéciale des œuvres de Manet et de ses sectateurs conféra à l'anonyme école de peinture moderne en croissance le semblant d'un parti, et les passions partisans de monter. La lutte contre le tenace intrus fut, telle une croisade, prêchée du haut des chaires de chaque école. Des années durant un front solide et implacable se forma pour lui barrer la route, jusqu'à ce qu'à la fin, vaincu par sa bonne foi et sa persistance, le Jury reconnût le nom de Manet, le reçût et se remit assez de ses ridicules appréhensions pour en arriver à la conclusion qu'on devait ou bien le proclamer souverain pontife de par sa propre élection, investi par sa foi de la mission de guérir les âmes, ou le condamner en tant qu'hérétique et danger public.

Comme le second terme de l'alternative a été définitivement adopté aujourd'hui, l'exposition des œuvres de Manet a récemment eu lieu dans son propre atelier. Malgré tout, et la concurrence des Salons, le public s'est précipité avec ardeur et vive curiosité au boulevard des Italiens et à la galerie Durand-Ruel, en 1874 et 1876, pour voir les œuvres de ceux que l'on baptisait alors les intransigeants, maintenant les impressionnistes. Qu'y trouva-t-il ? Une collection de tableaux d'aspect bizarre, donnant à première vue l'impression ordinaire du motif qui les fit naître, mais, bien au-delà, d'une qualité tout à fait à part du simple réalisme. Nous voici devant l'une de ces crises inattendues comme il s'en produit en art. Étudions-la en son état actuel et dans ses perspectives d'avenir, en faisant un effort pour en dégager l'idée.

Quand, libéré des soucis de la création, Manet bavarde dans l'atelier avec un ami, à la clarté des lampes, ce brillant causeur expose ce qu'il entend par peinture, les nouvelles destinées qui lui sont réservées, pourquoi et comment il peint par irrépressible instinct et comme il peint. Chaque fois qu'il attaque un tableau, nous dit-il, il y plonge la tête la première, partageant le sentiment que la plus sûre méthode, bien que dangereuse en apparence, pour devenir bon nageur, est de se jeter à l'eau. Un de ses aphorismes

coutumiers est donc qu'on ne doit jamais peindre un paysage et un portrait de la même façon, avec la même méthode et le même métier, et encore moins deux paysages et deux portraits. La main, il est vrai, gardera certains secrets acquis de manipulation, mais l'œil doit oublier tout ce qu'il a vu ailleurs et réapprendre à partir de ce qui le confronte. Il doit rompre avec la mémoire, ne voyant que ce qui s'offre au regard comme pour la première fois, et la main doit se faire un organe d'abstraction impersonnel, dirigée seulement par la volonté, oublieuse de toute dextérité antérieure. Quant à l'artiste, ses sentiments personnels, ses goûts particuliers sont pour le moment résorbés, ignorés ou mis à l'écart pour jouir de son autonomie personnelle. Un tel résultat ne peut s'obtenir du premier coup. Pour y atteindre le maître doit franchir plusieurs étapes avant d'avoir acquis cette isolation en soi-même et assimilé cette mutation artistique. Moi-même, qui ai apporté bien des soins à son étude, ne puis compter que deux qui y soient parvenus.

Las des recettes de l'Académie où il avait étudié sous la direction de Couture, ayant reconnu l'inanité de tout ce qu'on lui avait appris, Manet prit la décision de ne plus peindre du tout, ou de peindre en puisant entièrement en lui-même. Cependant, dans l'isolement qu'il recherchait, deux maîtres — des maîtres du passé — s'offrirent à lui pour l'assister dans sa révolte. Il était sous le particulier envoûtement de Vélasquez et des peintres de l'École flamande. La merveilleuse atmosphère qui enveloppe les compositions du grand vieux maître espagnol et l'éclatante tonalité qui émane des toiles de ses pairs, les peintres du Nord conquièrent l'admiration de l'élève en l'introduisant à deux aspects d'art dont il s'est rendu maître et qu'il dose à sa guise. Ce sont précisément ces deux aspects-là qui révèlent la vérité et qui confèrent aux tableaux fondés sur eux une réalité vivante, au lieu de la construction sans fondements d'obscures rêveries détachées de l'objet. Telles ont été les tentatives de Manet, et il est curieux que ce soit vers le passé et vers l'étranger qu'il se soit tourné pour corriger les maux de son pays et de son temps. Et pourtant, la vérité m'oblige à dire que Manet n'y était pas forcé. Copiste incomparable, il aurait pu trouver son gibier sous la main, si ç'avait été son choix. Mais il poursuivait quelque chose en plus,

et l'originalité ne se découvre pas d'emblée ; elle consiste en fait fréquemment, et c'est particulièrement le cas dans la présente crise, à coordonner des éléments très dispersés.

Les tableaux qui font retour aux traditions des vieux maîtres du Nord et du Midi constituent la première manière de Manet. Or, chez les vieux historiens d'art le terme « manière » exprime la floraison luxuriante du génie en l'une de ses saisons intellectuelles, plutôt que la création, la découverte ou la recherche du peintre lui-même. Car c'est dans le choix du sujet que le peintre proclame sa manière de voir. La littérature sort fréquemment de sa route ordinaire pour se mettre en quête des idéaux d'une période du passé, en vue de les moderniser pour ses propres fins. Manet a suivi en peinture une voie pareillement divergente, à la poursuite du vrai, s'en éprenant lorsqu'il l'avait découvert, si étrange dans sa vérité, surtout quand on le comparait aux idées vieilles et surannées que l'on s'en faisait. Salué, nous l'avons dit, au départ par Baudelaire, Manet tomba sous l'influence de la vie moderne. Pour illustrer cette période, prenons l'une de ses premières œuvres, *l'Olympia*, cette blême courtisane flétrie qui montra pour la première fois au public une nudité, non le nu conventionnel de la tradition. Le bouquet encore enveloppé de son papier, le chat ténébreux, apparemment suggéré par un poème en prose de l'auteur des *Fleurs du Mal*, tous les accessoires étaient conformes à la vérité, non pas immoraux, du moins au sens ordinaire et benêt du mot, mais d'une tendance incontestable à la perversité mentale. Rarement œuvre d'art moderne a reçu plus d'applaudissements de la part d'un petit nombre, et a été exécrée plus à fond par l'opinion publique que celle de ce révolutionnaire.

Si notre humble opinion est capable d'exercer la moindre influence sur cette histoire impartiale du chef de la nouvelle école de peinture, je dirais qu'il ne faut aucunement regretter la période de transition. La littérature en apporte un parallèle, quand nos sympathies sont soudain éveillées par l'offre de nouvelles images. C'est ce que j'aime chez Manet. Nous en fûmes tous surpris, comme d'une chose tenue longtemps cachée et brusquement révélée. Captivant et choquant à la fois, excentriques et inédits, les types qu'il nous propose répondaient à un besoin du milieu où nous

vivons. Il n'y avait rien en eux, dans leur étrangeté, de vague, de généralisé, conventionnel ou banal. Souvent ils commandaient l'attention par un trait singulier dans la physionomie du sujet, estompant ou sacrifiant à ces lois nouvelles de l'espace et de la lumière qu'il avait entrepris d'inculquer, des détails secondaires dont d'autres se seraient emparés.

Petit à petit, s'il lui est donné de peindre assez longtemps pour éduquer l'œil du public, encore sous la taie de la convention, si celui-ci consent à discerner la beauté vraie des gens, dans leur solide santé, les grâces, présentes dans la bourgeoisie, seront alors reconnues et prises ainsi que de dignes modèles en art, et la paix se fera. Le présent appartient à la lutte, une lutte pour traduire ces vérités dans la nature qui, pour elle, sont éternelles, mais qui, pour la multitude, sont encore des innovations.

Le reproche adressé à Manet par des personnes superficielles, qu'alors qu'il peignait la laideur naguère, maintenant il peint la vulgarité, tombe sans l'atteindre, une fois reconnu le fait qu'il peint la vérité, et si l'on rappelle les difficultés rencontrées en chemin et la façon dont elles furent surmontées. Un *Déjeuner sur l'herbe*, *L'Exécution de Maximilien*, *Un coin de table*, *Des gens du monde à la fenêtre*, *Le Bon Bock*, *Un coin de bal de l'Opéra*, *Le Chemin de fer* et les deux *Cano-tiers*, voilà les peintures qui jalonnent pas à pas les barreaux de l'échelle escaladée par ce hardi révolutionnaire et qui l'ont conduit au point culminant, cette œuvre vraiment merveilleuse, refusée au Salon de cette année, mais exposée indépendamment au public, dont le titre est *Le Linge* — une œuvre qui fait date dans une carrière, peut-être, et à coup sûr dans l'histoire de l'art. La série de tableaux que nous venons d'énumérer démontre, à une exception près ici et là, le dessin du peintre très exactement : non pas de faire en passant frasque ou scandale, mais, par l'effort soutenu de communiquer à son œuvre l'universalité des lois de la nature, dégager le typique plutôt que l'individuel, le baigner de lumière et d'air — et quel air, un air qui s'impose despotiquement à tout le reste. Avant d'analyser cette peinture illustre je voudrais faire commentaire sur ce truisme de demain, paradoxe aujourd'hui, qu'en argot d'atelier on

appelle la « théorie du plein air », ou du moins sur son sort actuel, au témoignage péremptoire des dernières recherches de Manet. Mais il faut premièrement surmonter l'objection : pourquoi ce besoin de représenter des jardins au plein air, des rivages ou des rues, quand, avouons-le, la majeure partie de l'existence moderne se passe dans un intérieur ? Parmi la diversité des réponses, je voudrais d'abord retenir que dans l'atmosphère d'un intérieur, meublé ou non, les reflets de la lumière, brassés et rompus, décolorent trop souvent la chair. Par exemple, je voudrais rappeler un tableau du Salon de 1873, que notre peintre a justement dénommé *Réverie*. D'une jeune femme, étendue sur un divan, émane une lassitude toute estivale, les jalousies de la pièce sont presque fermées, le visage de la rêveuse se perd dans l'ombre, mais un vague jour amorti baigne sa personne et sa robe de mousseline. L'œuvre est tout à fait à part et touchante.

Notre civilisation a consacré la femme à la nuit, sauf échappées, fortuites pour elle, dans ces après-midi ensoleillés sur la plage ou sous la tonnelle, qu'aime l'art moderne. Je pense cependant qu'un artiste ferait erreur à la représenter dans l'éclat artificiel des chandelles ou du gaz, car, en cette occurrence, le sujet de l'œuvre se réduirait à la femme elle-même, crûment mise en valeur par le contact d'un éclairage de théâtre, ayant sa beauté, peut-être, mais étrangère à l'art. Ceux que la routine du métier ou leur bon goût ont rompu à fixer sur une toile mentale le beau souvenir d'une femme, serait-elle aperçue dans l'éclairage nocturne d'une soirée ou au théâtre, doivent avoir remarqué qu'un processus mystérieux dépouille la noble apparition du prestige artificiel jeté par les lustres ou la rampe, avant qu'elle ne reprenne, fraîche et simple, sa place parmi les rêves qui hantent le plein jour. (Mais je dois confesser que peu de personnes consultées sur ce point obscur et délicat partagent mon opinion.) Le teint, la beauté spéciale qui jaillit de la source même de la vie, change à la lumière artificielle. C'est probablement par désir de préserver cette grâce dans toute son intégrité que la peinture, ayant plus affaire à ce pollen de chair qu'à tout autre attrait humain, réclame l'opération mentale à laquelle je viens de faire allusion, et demande la lumière du jour, c'est-à-dire l'espace avec la transparence

de l'air seule. La lumière naturelle du jour, qui pénètre et modifie tout, tout en restant invisible, règne dans ce tableau exemplaire appelé *Le Linge*, que nous allons de suite étudier, et qui est un répertoire complet et définitif de toutes les idées actuelles et de leurs moyens d'exécution.

Quelque frais feuillage de coloration égale, celui d'un jardin à la ville, tient dans ses mailles un flot d'air matinal d'été. Voici une jeune femme, vêtue de bleu, qui lave du linge, dont quelques échantillons sèchent déjà ; jailli d'un fouillis de fleurs, un enfant regarde sa mère ; voilà pour le sujet. Le tableau est de grandeur naturelle bien que l'échelle diminue un peu à mi-distance, le peintre ayant eu la sagesse de se rendre aux exigences d'artificialité imposées par le point de vue arbitraire, censé être celui du spectateur. Il est inondé d'air. Partout l'atmosphère, lumineuse et transparente, est aux prises avec les figures, les vêtements, le feuillage, semblant s'approprier un peu de leur substance et de leur solidité, cependant que leurs contours, mangés par le soleil caché et consumés par l'espace, tremblent, se fondent et s'évaporent dans l'air ambiant, qui dérobe en apparence leur réalité aux figures pour préserver leur véridique aspect. L'air règne en réalité absolue, comme possédant une existence enchantée, à lui conférée par la sorcellerie de l'art, une vie qui n'est ni de l'individu ni des sens mais de l'ordre des phénomènes conjurés par la science et montrés à nos yeux étonnés, avec ses métamorphoses perpétuelles et son invisible action, rendue visible. Et comment ? Par le mélange ou le conflit entretenu entre surface et profondeur, couleur et lumière. Plein air : c'est le début et la fin du problème que nous étudions. Esthétiquement, il est résolu du simple fait que dans le plein air seul les carnations, étant également éclairées de tous les côtés, peuvent garder leurs qualités vraies. Par contre, si l'on peint dans cette demi-lumière, vraie ou artificielle, en usage dans les écoles, c'est tel ou tel trait que la lumière frappe et met exagérément en saillie, procurant au peintre un moyen commode d'arranger un visage à son caprice, par un retour aux moyens d'expression d'autrefois.

L'exigence de vérité, propre aux artistes modernes, qui les rend capables de voir la nature et de la reproduire telle qu'elle se montre à des yeux justes et purs, devait les

conduire à adopter l'air comme leur médium à peu près exclusif, ou, en tout cas, à s'habituer à le traiter librement et sans contrainte. La résurrection d'un tel médium devait, c'était bien le moins, inciter à une manière nouvelle de peindre. Je veux pousser jusqu'au bout le raisonnement. Comme aucun artiste ne possède sur sa palette une couleur transparente et neutre correspondant au plein air, l'effet désiré ne peut s'obtenir que par la touche, légère, ou appuyée, ou par la régulation du ton. Or, Manet et son école utilisent une couleur simple, fraîche, légèrement posée. Les résultats semblent avoir été obtenus du premier coup. La lumière, toujours présente, s'incorpore à tout, elle rend tout vivant. Quant aux détails du tableau, rien ne doit être absolument arrêté, de sorte que nous puissions sentir que la lumière brillante qui éclaire le tableau, ou l'ombre diaphane qui le voile, ne sont qu'en passant, juste au moment où le spectateur regarde le sujet représenté, qui, composé d'une harmonie de lumières reflétées et sans cesse changeantes, ne peut être supposé sembler constamment le même, mais palpiter de mouvement, de lumière et de vie.

Mais est-ce que cette atmosphère, que l'artifice du peintre répand sur toute la superficie de l'objet dépeint, ne va pas disparaître lorsque l'œuvre, entièrement finie, sera comme un tableau repeint ? S'il n'y avait pas d'autre moyen d'indiquer la présence de l'air que l'application partielle, ou reprise, de la couleur comme on l'emploie d'ordinaire, ne doutons pas que la représentation serait aussi fugitive que l'effet représenté, mais, dès la conception initiale de l'œuvre, l'espace destiné à contenir l'atmosphère a été indiqué de sorte qu'une fois rempli de l'air représenté, il est aussi impossible à changer qu'aucune autre partie du tableau. Mais alors la composition (pour recourir encore à l'argot d'atelier) doit jouer un rôle considérable dans l'esthétique du maître des impressionnistes ? Non — certainement pas. En principe, le groupement de personnages tirés de l'actualité ne le suggère pas, et, pour cette raison, notre peintre a le plaisir de s'en dispenser et d'éviter en même temps un style affecté. Néanmoins, il lui faut camper son tableau sur quelque chose, ne serait-ce que pour une minute, le temps, dont il a besoin, requis pour qu'un spectateur voie et admire

ce qui est représenté, avec la promptitude juste suffisante pour impartir la vérité. Si l'on s'adresse à la perspective naturelle (non pas à cette discipline entièrement et artificiellement classique, qui fait de nos yeux les dupes d'une éducation civilisée, mais plutôt la perspective artistique que nous apprenons de l'Extrême-Orient, du Japon, exemplairement), si nous regardons ces marines de Manet, où l'eau, à l'horizon, monte jusqu'au sommet du cadre, seul à l'interrompre, nous éprouvons un nouvel enchantement à rentrer en possession d'une vérité longtemps oblitérée.

Le secret s'en trouve dans un savoir absolument neuf, la façon de couper le tableau, ce qui donne au cadre tout le charme d'une limite simplement imaginaire, comme d'une scène d'un coup d'œil embrassée dans l'encadrement des mains, ou seulement du moins tout ce qui est jugé digne d'être retenu. Tel est le tableau, et la fonction du cadre est de l'isoler, bien que je me rende compte que cela va à l'encontre du préjugé. Par exemple, quel besoin y a-t-il à représenter ce bras, ce chapeau, ou cette rive, s'ils appartiennent à quelqu'un, à quelque chose extérieur au tableau ? Il ne faut viser qu'à ce que le spectateur habitué, parmi la foule ou dans la nature, à isoler le morceau qui lui plaît, tout en restant incapable d'oublier tout à fait les détails conspirant à le rattacher à l'ensemble, ne doive pas regretter l'absence, dans l'œuvre d'art, de l'un de ses plaisirs habituels, et, tout en se rendant compte qu'il est devant un tableau, croie à moitié voir le mirage d'une scène naturelle. On objectera probablement que tous ces moyens ont plus ou moins été mis en œuvre dans le passé — que l'habileté (mais jamais poussée si loin) à couper la toile de manière à produire une illusion — une perspective presque conforme à son exotique emploi chez les barbares — la touche légère, les tons frais, uniformes et égaux, ou différemment tremblant de lumières mouvantes — toutes ces ruses et expédients en art ont été plus qu'une seule fois découverts, dans l'école anglaise et ailleurs. Mais l'assemblage, pour la première fois, de tous ces procédés relatifs, pour une fin visible et convenable à l'expression artistique d'exigences de notre époque, voilà qui n'est pas un mince succès pour la cause de l'art, depuis surtout qu'une volonté puissante a poussé ces moyens jusqu'à leur extrême limite.

Mais le charme principal, le véritable caractère de l'un des hommes les plus singuliers de notre temps, est que Manet (visiteur assidu des grands musées en France et à l'étranger, et très versé en peinture) semble se désintéresser de tout ce qui a été fait par d'autres dans les arts, et tire de son fonds personnel tous ses effets de simplification, entièrement révélés par des jeux de lumière incontestablement inédits. Voici l'originalité suprême d'un peintre qui, deux fois, abdique sa personnalité en cherchant à la perdre dans la nature elle-même, ou dans la contemplation d'une multitude jusque-là ignorante de ses attraits.

Sans faire un catalogue de la production très considérable déjà de Manet, il a été nécessaire de marquer l'ordre de succession de ses tableaux, chacun représentant une tendance différente, mais tous relevant d'une théorie unique, valables aussi pour illustrer la carrière du chef de l'école impressionniste, ou plutôt de l'initiateur du seul mouvement efficace en ce sens, et montrant comment il a patiemment maîtrisé l'idée dont il a pris à présent pleine commande. L'absence de toute intrusion du moi dans l'interprétation, particulière au peintre, de la nature, permet au critique de s'arrêter à ces tableaux tout le temps qu'il lui plaît, sans avoir l'air de s'occuper trop exclusivement d'une personnalité. Nous devons toutefois prendre soin de nous souvenir que toute œuvre géniale, singulière par cela même que le génie renonce à la singularité, est une production d'art, unique en son genre, reconnaissable à première vue au milieu de toutes les écoles et de toutes les époques.

Maintenant, un tel peintre peut-il avoir des disciples? Oui, et de valeur, notamment Mlle Eva Gonzalès, qui, à une juste compréhension de la position de son maître, joint des qualités de jeunesse et de grâce qui ne sont qu'à elle.

Mais son influence va plus loin dans les rapports d'ami à ami que de maître à disciple, et elle est prépondérante chez tous les peintres contemporains. Jusqu'à la manière d'artistes les plus opposés en théorie à ses idées qui ne soit, à un certain degré, déterminée par l'application qu'il en fait. Il n'est certes pas de peintre d'importance qui n'ait durant ces dernières années acquiescé ou réfléchi à quelques-unes des théories mises en avant par les impressionnistes, notam-

ment celle du *plein air*, qui influence toute la pensée artistique d'aujourd'hui. Quelques-uns s'en rapprochent et restent dans le voisinage. D'autres, comme M. Fantin-Latour et le regretté M. Chintreuil, deux peintres qui n'ont aucun point commun de ressemblance, ont, tout en développant leurs propres idées, petit à petit abouti à des résultats analogues à ceux des impressionnistes, créant, ainsi, entre cette école et la peinture académique, un tronc d'art commun, vigoureux, incontestable et franc, qui reçoit à présent l'appui même de la généralité des amateurs d'art. Mais les impressionnistes eux-mêmes, auxquels de paisibles propos d'atelier et d'amicaux échanges ont permis de marcher en ligne vers de nouveaux horizons insoupçonnés et des vérités d'une formulation originale, ainsi MM. Claude Monet, Sisley et Pissarro, peignent étonnamment comme lui. Un observateur, assez superficiel, pourrait vraiment, dans une exposition où l'on ne montre que de l'impressionnisme pur et simple, prendre toutes les œuvres pour celles d'un seul homme — et l'homme : Manet. Rarement trois créateurs ont-ils créé d'une manière si semblable, et la raison de leur ressemblance est toute simple, c'est que chacun s'efforce à supprimer l'individualité au profit de la nature. Néanmoins, notre visiteur modifierait sa première impression, synthétiquement juste, et s'apercevrait que chaque artiste a ses morceaux d'exécution favoris, analogues au sujet, accepté plutôt que choisi, l'acceptation dérivant du lieu de naissance ou de séjour, car ces artistes trouvent en règle générale leurs sujets près de chez eux, l'affaire d'une petite promenade, ou dans leur jardin.

Claude Monet aime l'eau, c'est son don spécial d'en représenter la mobilité et la transparence, eau de mer ou de rivière, grise et monotone, ou de la couleur du ciel. Je n'ai jamais vu de bateau plus légèrement suspendu sur l'eau que dans ses tableaux, ou gaze plus mobile et plus légère que son atmosphère en mouvement. Sisley fixe les moments fugitifs de la journée, observe un nuage qui passe et semble le peindre en son vol. Sur sa toile, l'air vif se déplace et les feuilles encore frissonnent et tremblent. Il aime les peindre surtout au printemps, quand les jeunes feuilles sur les branches légères poussent à l'envi, quand, rouges, d'or,

vert roussi, les dernières tombent en automne, car espace et lumière ne font alors qu'un, et la brise agite le feuillage, l'empêche de devenir une masse opaque, trop lourde pour donner l'impression d'agitation et de vie. Pissarro, quant à lui, le plus âgé des trois, aime l'ombre profonde des bois, l'été, les terrains verts, et il ne craint pas la pleine pâte qui, parfois, sert à rendre l'air visible ainsi que brume lumineuse, saturée de rayons solaires. Il n'est pas rare que l'un des trois prenne de vitesse Manet, qui, percevant tout à coup le résultat ou l'intention, ramasse toutes leurs idées dans une œuvre magistrale et définitive. A eux plutôt les changements subtils et délicats dans le paysage, toutes les modulations par lesquelles passe un bouquet d'arbres au bord de l'eau, tout au long d'une matinée ou d'un après-midi.

Les œuvres les mieux réussies de ces trois peintres se signalent par l'inafaillible, quoique merveilleusement rapide, exécution. Malheureusement, le client, même assez intelligent pour discerner dans ces transcriptions de la nature beaucoup plus que la délectable exécution, car dans ces tableaux, instantanés et spontanés, tout est harmonie et une touche en plus ou en moins gâterait tout, est dupe de cette agilité de métier, réelle et apparente, et, bien que payant ces tableaux un prix mille fois au-dessous de leur valeur réelle, l'arrière-pensée le trouble que de si aisées productions pourraient être multipliées *ad infinitum*. Simple malentendu, d'ordre commercial, dont sans aucun doute ces artistes auront encore à pâtir. Manet, plus fortuné, vend convenablement ses œuvres. En impressionnistes convaincus, ces peintres (à l'exception de M. Claude Monet qui s'en tire superbement) ne s'attaquent pas à des sujets grandeur nature, non plus qu'ils ne les prennent dans des scènes d'intimité, mais, peintres de paysage avant tout, ils réduisent leur tableau au format le plus facile à tomber sous la vue et à être remémoré les yeux fermés.

A côté d'eux exposent, fréquemment ou à l'ordinaire, quelques artistes que leur originalité met à part des autres peintres contemporains, et qui partagent la plupart des théories d'art passées en revue ici. Ce sont Degas, Mlle Berthe Morisot (devenue Mme Eugène Manet) et Renoir, auxquels

j'aimerais joindre Whistler, si goûté en France tant par les critiques que dans le monde des amateurs d'art, s'il n'avait élu en Angleterre le théâtre de ses succès.

La mousseline qui forme une lumineuse et toujours changeante atmosphère autour de la semi-nudité des jeunes ballerines, les attitudes, hardies dans leur complication profonde de ces personnes qui accomplissent une des fonctions ataviques et à la fois modernes de la femme, ont enchanté M. Degas, que séduisent tout aussi bien les charmes de ces petites blanchisseuses qui, dans leur blonde fraîcheur de pauvresses simplement vêtues d'une camisole et d'une jupe, courbent sur la tâche leur corps fluet. Il n'y a pas plus de sensualité dans un cas que de sentimentalité dans l'autre. En son intuitive sagesse l'artiste se garde d'exploiter le côté déjà redit et rabâché du sujet. Dessinateur magistral, il a recherché les lignes subtiles, les mouvements exquis ou grotesques et à l'étrange beauté neuve, si j'ose appliquer à ses œuvres une terminologie abstraite à laquelle il n'aura jamais recours dans ses propos.

Plus portée à rendre avec économie l'aspect des choses, y infusant le charme nouveau d'une vision féminine, Mlle Berthe Morisot capte à merveille l'intime présence d'une femme du monde, ou d'un enfant, dans la pure atmosphère de la plage ou d'un gazon. Voici un couple charmant, qui goûte la limpidité d'heures où l'élégance s'est dépouillée de l'artifice. Là, quelle pureté d'atmosphère jette un voile sur cette femme, debout au grand air ; ou cette autre étendue à l'ombre, l'ombrelle jetée parmi les brins d'herbe et les fleurs menues qu'une petite fille en robe claire s'occupe à cueillir. Le premier plan aéré et jusqu'aux plus lointains contours de la mer et du ciel, ont la perfection de choses réellement vues ; et ce couple là-bas, dont l'attitude est si bien brossée dans les moindres détails qu'elle suffirait à l'identifier, même si les visages, aperçus dans l'ombre de chapeaux de paille, n'attestaient des portraits à l'état d'esquisses, prête son caractère propre à l'endroit que sa visite égaie. L'air soucieux, blasé, les chagrins intimes, qui marquent en général les scènes de la vie contemporaine croquées par l'artiste moderne, n'ont jamais été plus notablement absents qu'ici. On sent que la gracieuse femme et l'enfant ignorent parfaitement que la pose inconsciemment

52.

Karl Marx, « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret », 4^e partie du 1^{er} chapitre du *Capital* (1867), trad. Editions Sociales, Paris, 1975.

Une marchandise paraît au premier coup d'œil quelque chose de trivial et qui se comprend de soi-même. Notre analyse a montré au contraire que c'est une chose très complexe, pleine de subtilités métaphysiques et d'arguties théologiques. En tant que valeur d'usage, il n'y a en elle rien de mystérieux, soit qu'elle satisfasse les besoins de l'homme par ses propriétés, soit que ses propriétés soient produites par le travail humain. Il est évident que l'activité de l'homme transforme les matières fournies par la nature de façon à les rendre utiles. La forme du bois, par exemple, est changée, si l'on en fait une table. Néanmoins, la table reste bois, une chose ordinaire et qui tombe sous les sens. Mais dès qu'elle se présente comme marchandise, c'est une tout autre affaire. A la fois saisissable et insaisissable, il ne lui suffit pas de poser ses pieds sur le sol ; elle se dresse, pour ainsi dire, sur sa tête de bois en face des autres marchandises et se livre à des caprices plus bizarres que si elle se mettait à danser [1].

Le caractère mystique de la marchandise ne provient donc pas de sa valeur d'usage. Il ne provient pas davantage des caractères qui déterminent la valeur. D'abord, en effet, si variés que puissent être les travaux utiles ou les activités productives, c'est une vérité physiologique qu'ils sont avant tout des fonctions de l'organisme humain, et que toute fonction pareille, quels que soient son contenu et sa forme, est essentiellement une dépense du cerveau, des nerfs, des muscles, des organes, des sens, etc., de l'homme. En second lieu, pour ce qui sert à déterminer la quantité de la valeur, c'est-à-dire la durée de cette dépense ou la quantité de travail, on ne saurait nier que cette quantité de travail se distingue visiblement de sa qualité. Dans tous les états sociaux le temps qu'il faut pour produire les moyens de consommation a dû intéresser l'homme, quoique inégalement, suivant les divers degrés de la civilisation [2]. Enfin dès que les hommes travaillent d'une manière quelconque les uns pour les autres, leur travail acquiert aussi une forme sociale.

D'où provient donc le caractère énigmatique du produit du travail, dès qu'il revêt la forme d'une marchandise ? Evidemment de cette forme elle-même.

Le caractère d'égalité des travaux humains acquiert la forme de valeur des produits du travail ; la mesure des travaux individuels par leur durée acquiert la forme de la grandeur de valeur des produits du travail ; enfin les rapports des producteurs, dans lesquels s'affirment les caractères sociaux de leurs travaux, acquièrent la forme d'un rapport social des produits du travail. Voilà pourquoi ces produits se convertissent en marchandises, c'est-à-dire en choses qui tombent et ne tombent pas sous les sens, ou choses sociales. C'est ainsi que l'impression lumineuse d'un objet sur le nerf optique ne se présente pas comme une excitation subjective du nerf lui-même, mais comme la forme sensible de quelque chose qui existe en dehors de l'œil. Il faut ajouter que dans l'acte de la vision la lumière est réellement projetée d'un objet extérieur sur un autre objet, l'œil ; c'est un rapport physique entre des choses physiques. Mais la forme valeur et le rapport de valeur des produits du travail n'ont absolument rien à faire avec leur nature physique. C'est seulement un rapport social déterminé des hommes entre eux qui revêt ici pour eux la forme fantastique d'un rapport des choses entre elles. Pour trouver une analogie à ce phénomène, il faut la chercher dans la région nuageuse du monde religieux. Là les produits du cerveau humain ont l'aspect d'êtres indépendants, doués de corps particuliers, en communication avec les hommes et entre eux. Il en est de même des produits de la main de l'homme dans le monde marchand. C'est ce qu'on peut nommer le fétichisme

attaché aux produits du travail, dès qu'ils se présentent comme des marchandises, fétichisme inséparable de ce mode de production.

En général, des objets d'utilité ne deviennent des marchandises que parce qu'ils sont les produits de travaux privés exécutés indépendamment les uns des autres. L'ensemble de ces travaux privés forme le travail social, Comme les producteurs n'entrent socialement en contact que par l'échange de leurs produits, ce n'est que dans les limites de cet échange que s'affirment d'abord les caractères sociaux de leurs travaux privés. Ou bien les travaux privés ne se manifestent en réalité comme divisions du travail social que par les rapports que l'échange établit entre les produits du travail et indirectement entre les producteurs. Il en résulte que pour ces derniers les rapports de leurs travaux privés apparaissent ce qu'ils sont, c'est-à-dire non des rapports sociaux immédiats des personnes dans leurs travaux mêmes, mais bien plutôt des rapports sociaux entre les choses.

C'est seulement dans leur échange que les produits du travail acquièrent comme valeurs une existence sociale identique et uniforme, distincte de leur existence matérielle et multiforme comme objets d'utilité. Cette scission du produit du travail en objet utile et en objet de valeur s'élargit dans la pratique dès que l'échange a acquis assez d'étendue et d'importance pour que des objets utiles soient produits en vue de l'échange, de sorte que le caractère de valeur de ces objets est déjà pris en considération dans leur production même. A partir de ce moment, les travaux privés des producteurs acquièrent en fait un double caractère social. D'un côté, ils doivent être travail utile, satisfaire des besoins sociaux, et, s'affirmer ainsi comme parties intégrantes du travail général, d'un système de division sociale du travail qui se forme spontanément ; de l'autre côté, ils ne satisfont les besoins divers des producteurs eux-mêmes, que parce que chaque espèce de travail privé utile est échangeable avec toutes les autres espèces de travail privé utile, c'est-à-dire est réputé leur égal. L'égalité de travaux qui diffèrent *toto coelo* [3] les uns des autres ne peut consister que dans une abstraction de leur inégalité réelle, que dans la réduction à leur caractère commun de dépense de force humaine, de travail humain en général, et c'est l'échange seul qui opère cette réduction en mettant en présence les uns des autres sur un pied d'égalité les produits des travaux les plus divers.

Le double caractère social des travaux privés ne se réfléchit dans le cerveau des producteurs que sous la forme que leur imprime le commerce pratique, l'échange des produits. Lorsque les producteurs mettent en présence et en rapport les produits de leur travail à titre de valeurs, ce n'est pas qu'ils voient en eux une simple enveloppe sous laquelle est caché un travail humain identique ; tout au contraire : en réputant égaux dans l'échange leurs produits différents, ils établissent par le fait que leurs différents travaux sont égaux. Ils le font sans le savoir [4]. La valeur ne porte donc pas écrit sur le front ce qu'elle est. Elle fait bien plutôt de chaque produit du travail un hiéroglyphe. Ce n'est qu'avec le temps que l'homme cherche à déchiffrer le sens de l'hiéroglyphe à pénétrer les secrets de l'œuvre sociale à laquelle il contribue, et la transformation des objets utiles en valeurs est un produit de la société, tout aussi bien que le langage.

La découverte scientifique faite plus tard que les produits du travail, en tant que valeurs, sont l'expression pure et simple du travail humain dépensé dans leur production, marque une époque dans l'histoire du développement de l'humanité mais ne dissipe point la fantasmagorie qui fait apparaître le caractère social du travail comme un caractère des choses, des produits eux-mêmes. Ce qui n'est vrai que pour cette forme de production particulière, la production marchande, à savoir : que le caractère social des travaux les plus divers consiste dans leur égalité comme travail humain, et que ce caractère social spécifique revêt ne forme objective,

la forme valeur des produits du travail, ce fait, pour l'homme engrené dans les rouages et les rapports de la production des marchandises, paraît, après, comme avant la découverte de la nature de la valeur, tout aussi invariable et d'un ordre tout aussi naturel que la forme gazeuse de l'air qui est restée la même après comme avant la découverte de ses éléments chimiques.

Ce qui intéresse tout d'abord pratiquement les échangistes, c'est de savoir combien ils obtiendront en échange de leurs produits, c'est-à-dire la proportion dans laquelle les produits s'échangent entre eux. Dès que cette proportion a acquis une certaine fixité habituelle, elle leur paraît provenir de la nature même des produits du travail. Il semble qu'il réside dans ces choses une propriété de s'échanger en proportions déterminées comme les substances chimiques se combinent en proportions fixes.

Le caractère de valeur des produits du travail ne ressort en fait que lorsqu'ils se déterminent comme quantités de valeur. Ces dernières changent sans cesse, indépendamment de la volonté et des prévisions des producteurs, aux yeux desquels leur propre mouvement social prend ainsi la forme d'un mouvement des choses, mouvement qui les mène, bien loin qu'ils puissent le diriger. Il faut que la production marchande se soit complètement développée avant que de l'expérience même se dégage cette vérité scientifique : que les travaux privés, exécutés indépendamment les uns des autres, bien qu'ils s'entrelacent comme ramifications du système social et spontané de la division du travail, sont constamment ramenés à leur mesure sociale proportionnelle. Et comment ? Parce que dans les rapports d'échange accidentels et toujours variables de leurs produits, le temps de travail social nécessaire à leur production l'emporte de haute lutte comme loi naturelle régulatrice, de même que la loi de la pesanteur se fait sentir à n'importe qui lorsque sa maison s'écroule sur sa tête [5]. La détermination de la quantité de valeur par la durée de travail est donc un secret caché sous le mouvement apparent des valeurs des marchandises ; mais sa solution, tout en montrant que la quantité de valeur ne se détermine pas au hasard, comme il semblerait, ne fait pas pour cela disparaître la forme qui représente cette quantité comme un rapport de grandeur entre les choses, entre les produits eux-mêmes du travail.

La réflexion sur les formes de la vie sociale, et, par conséquent, leur analyse scientifique, suit une route complètement opposée au mouvement réel. Elle commence, après coup, avec des données déjà tout établies, avec les résultats du développement. Les formes qui impriment aux produits du travail le cachet de marchandises et qui, par conséquent, président déjà à leur circulation possèdent aussi déjà la fixité de formes naturelles de la vie sociale, avant que les hommes cherchent à se rendre compte, non du caractère historique de ces formes qui leur paraissent bien plutôt immuables, mais de leur sens intime. Ainsi c'est seulement l'analyse du prix des marchandises qui a conduit à la détermination de leur valeur quantitative, et c'est seulement l'expression commune des marchandises en argent qui a amené la fixation de leur caractère valeur. Or, cette forme acquise et fixe du monde des marchandises, leur forme argent, au lieu de révéler les caractères sociaux des travaux privés et les rapports sociaux des producteurs, ne fait que les voiler. Quand je dis que du froment, un habit, des bottes se rapportent à la toile comme à l'incarnation générale du travail humain abstrait, la fausseté et l'étrangeté de cette expression sautent immédiatement aux yeux. Mais quand les producteurs de ces marchandises les rapportent, à la toile, à l'or ou à l'argent, ce qui revient au même, comme à l'équivalent général, les rapports entre leurs travaux privés et l'ensemble du travail social leur apparaissent précisément sous cette forme bizarre.

Les catégories de l'économie bourgeoise sont des formes de l'intellect qui ont une vérité objective, en tant qu'elles reflètent des rapports sociaux réels, mais ces rapports

n'appartiennent qu'à cette époque historique déterminée, où la production marchande est le mode de production social. Si donc nous envisageons d'autres formes de production, nous verrons disparaître aussitôt tout ce mysticisme qui obscurcit les produits du travail dans la période actuelle.

Puisque l'économie politique aime les Robinsonades [6], visitons d'abord Robinson dans son île.

Modeste, comme il l'est naturellement, il n'en a pas moins divers besoins à satisfaire, et il lui faut exécuter des *travaux utiles de genre différent*, fabriquer des meubles, par exemple, se faire des outils, apprivoiser des animaux, pêcher, chasser, etc. De ses prières et autres bagatelles semblables nous n'avons rien à dire, puisque notre Robinson y trouve son plaisir et considère une activité de cette espèce comme une distraction fortifiante. Malgré la variété de ses fonctions productives, à sait qu'elles ne sont que les formes diverses par lesquelles s'affirme le même Robinson, c'est-à-dire tout simplement des modes divers de travail humain. La nécessité même le force à partager son temps entre ses occupations différentes. Que l'une prenne plus, l'autre moins de place dans l'ensemble de ses travaux, cela dépend de la plus ou moins grande difficulté qu'il a à vaincre pour obtenir l'effet utile qu'il a en vue. L'expérience lui apprend cela, et notre homme qui a sauvé du naufrage montre, grand livre, plume et encre, ne tarde pas, en bon Anglais qu'il est, à mettre en note tous ses actes quotidiens. Son inventaire contient le détail des objets utiles qu'il possède, des différents modes de travail exigés par leur production, et enfin du temps de travail que lui coûtent en moyenne des quantités déterminées de ces divers produits. Tous les rapports entre Robinson et les choses qui forment la richesse qu'il s'est créée lui-même sont tellement simples et transparents que M. Baudrillart pourrait les comprendre sans une trop grande tension d'esprit. Et cependant toutes les déterminations essentielles de la valeur y sont contenues.

Transportons-nous, maintenant de l'île lumineuse de Robinson dans le sombre moyen âge européen. Au lieu de l'homme indépendant, nous trouvons ici tout le monde dépendant, serfs et seigneurs, vassaux et suzerains, laïques et clercs. Cette dépendance personnelle, caractérise aussi bien les rapports sociaux de la production matérielle que toutes les autres sphères, de la vie auxquelles elle sert de fondement. Et c'est précisément parce que la société est basée sur la dépendance personnelle que tous, les rapports sociaux apparaissent comme des rapports entre les personnes. Les travaux divers et leurs produits n'ont en conséquence pas besoin de prendre une figure fantastique distincte de leur réalité. Ils se présentent comme services, prestations et livraisons en nature. La forme naturelle du travail, sa particularité - et non sa généralité, son caractère abstrait, comme dans la production marchande - en est aussi la forme sociale. La corvée est tout aussi bien mesurée par le temps que le travail qui produit des marchandises ; mais chaque corvéable sait fort bien, sans recourir à un Adam Smith, que c'est une quantité déterminée de sa force de travail personnelle qu'il dépense au service de son maître. La dîme à fournir au prêtre est plus claire que la bénédiction du prêtre. De quelque manière donc qu'on juge les masques que portent les hommes dans cette société, les rapports sociaux des personnes dans leurs travaux respectifs s'affirment nettement comme leurs propres rapports personnels, au lieu de se déguiser en rapports sociaux des choses, des produits du travail.

Pour rencontrer le travail commun, c'est-à-dire l'association immédiate, nous n'avons pas besoin de remonter à sa forme naturelle primitive, telle qu'elle nous apparaît au seuil de l'histoire de tous les peuples civilisés [7]. Nous en avons un exemple tout près de nous dans l'industrie rustique et patriarcale d'une famille de paysans qui produit pour ses propres

besoins bétail, blé, toile, lin, vêtements, etc. Ces divers objets se présentent à la famille comme les produits divers de son travail et non comme des marchandises qui s'échangent réciproquement. Les différents travaux d'où dérivent ces produits, agriculture, élève du bétail, tissage, confection de vêtements, etc., possèdent de prime abord la forme de fonctions sociales, parce qu'ils sont des fonctions de la famille qui a sa division de travail tout aussi bien que la production marchande. Les conditions naturelles variant avec le changement des saisons, ainsi que les différences d'âge et de sexe, règlent dans la famille la distribution du travail et sa durée pour chacun. La mesure de la dépense des forces individuelles par le temps de travail apparaît ici directement comme caractère social des travaux eux-mêmes, parce que les forces de travail individuelles ne fonctionnent que comme organes de la force commune de la famille.

Représentons-nous enfin une réunion d'hommes libres travaillant avec des moyens de production communs, et dépensant, d'après un plan concerté, leurs nombreuses forces individuelles comme une seule et même force de travail social. Tout ce que nous avons dit du travail de Robinson se reproduit ici, mais socialement et non individuellement. Tous les produits de Robinson étaient son produit personnel et exclusif, et, conséquemment, objets d'utilité immédiate pour lui. Le produit total des travailleurs unis est un produit social. Une partie sert de nouveau comme moyen de production et reste sociale ; mais l'autre partie est consommée et, par conséquent, doit se répartir entre tous. Le mode de répartition variera suivant l'organisme producteur de la société et le degré de développement historique des travailleurs. Supposons, pour mettre cet état de choses en parallèle avec la production marchande, que la part accordée à chaque travailleur soit en raison son temps de travail. Le temps de travail jouerait ainsi un double rôle. D'un côté, sa distribution dans la société règle le rapport exact des diverses fonctions aux divers besoins ; de l'autre, il mesure la part individuelle de chaque producteur dans le travail commun, et en même temps la portion qui lui revient dans la partie du produit commun réservée à la consommation. Les rapports sociaux des hommes dans leurs travaux et avec les objets utiles qui en proviennent restent ici simples et transparents dans la production aussi bien que dans la distribution.

Le monde religieux n'est que le reflet du monde réel. Une société où le produit du travail prend généralement la forme de marchandise et où, par conséquent, le rapport le plus général entre les producteurs consiste à comparer les valeurs de leurs produits et, sous cette enveloppe des choses, à comparer les uns aux autres leurs travaux privés à titre de travail humain égal, une telle société trouve dans le christianisme avec son culte de l'homme abstrait, et surtout dans ses types bourgeois, protestantisme, déisme, etc., le complément religieux le plus convenable. Dans les modes de production de la vieille Asie, de l'antiquité en général, la transformation du produit en marchandise ne joue qu'un rôle subalterne, qui cependant acquiert plus d'importance à mesure que les communautés approchent de leur dissolution. Des peuples marchands proprement dits n'existent que dans les intervalles du monde antique, à la façon des dieux d'Epicure, ou comme les Juifs dans les pores de la société polonaise. Ces vieux organismes sociaux sont, sous le rapport de la production, infiniment plus simples et plus transparents que la société bourgeoise ; mais ils ont pour base l'immaturation de l'homme individuel - dont l'histoire n'a pas encore coupé, pour ainsi dire, le cordon ombilical qui l'unit à la communauté naturelle d'une tribu primitive - ou des conditions de despotisme et d'esclavage. Le degré inférieur de développement des forces productives du travail qui les caractérise, et qui par suite imprègne, tout le cercle de la vie matérielle, l'étroitesse des rapports des hommes, soit entre eux, soit avec la nature, se reflète idéalement dans les vieilles religions nationales. En général, le reflet religieux du monde réel ne pourra disparaître que lorsque les conditions du travail et de la vie pratique présenteront à l'homme des rapports

transparents et rationnels avec ses semblables et avec la nature. La vie sociale, dont la production matérielle et les rapports qu'elle implique forment la base, ne sera dégagée du nuage mystique qui en voile l'aspect, que le jour où s'y manifestera l'œuvre d'hommes librement associés, agissant consciemment et maîtres de leur propre mouvement social. Mais cela exige dans la société un ensemble de conditions d'existence matérielle qui ne peuvent être elles-mêmes le produit que d'un long et douloureux développement.

L'économie politique a bien, à est vrai, analysé la valeur et la grandeur de valeur [8], quoique d'une manière très imparfaite. Mais elle ne s'est jamais demandé pourquoi le travail se représente dans la valeur, et la mesure du travail par sa durée dans la grandeur de valeur des produits. Des formes qui manifestent au premier coup d'œil qu'elles appartiennent à une période sociale dans laquelle la production et ses rapports régissent l'homme au lieu d'être régis par lui paraissent à sa conscience bourgeoise une nécessité tout aussi naturelle que le travail productif lui-même. Rien d'étonnant qu'elle traite les formes de production sociale qui ont précédé la production bourgeoise, comme les Pères de l'Eglise traitaient les religions qui avaient précédé le christianisme [9].

Ce qui fait voir, entre autres choses, l'illusion produite sur la plupart des économistes par le fétichisme inhérent au monde marchand ; ou par l'apparence matérielle des attributs sociaux du travail, c'est leur longue et insipide querelle à propos du rôle de la nature dans la création de la valeur d'échange. Cette valeur n'étant pas autre chose qu'une manière sociale particulière de compter le travail employé dans la production d'un objet ne peut pas plus contenir d'éléments matériels que le cours du change, par exemple.

Dans notre société, la forme économique la plus générale et la plus simple qui s'attache aux produits du travail, la forme marchandise, est si familière à tout le monde que personne n'y voit malice. Considérons d'autres formes économiques plus complexes. D'où proviennent, par exemple, les illusions du système mercantile ? Evidemment du caractère fétiche que la forme monnaie imprime aux métaux précieux. Et l'économie moderne, qui fait l'esprit fort et ne se fatigue pas de ressasser ses fades plaisanteries contre le fétichisme des mercantilistes, est-elle moins la dupe des apparences ? N'est-ce pas son premier dogme que des choses, des instruments de travail, par exemple, sont, par nature, capital, et, qu'en voulant les dépouiller de ce caractère purement social, on commet un crime de lèse-nature ? Enfin, les physiocrates, si supérieurs à tant d'égards, n'ont-ils pas imaginé que la rente foncière n'est pas un tribut arraché aux hommes, mais un présent fait par la nature même aux propriétaires ? Mais n'anticipons pas et contentons-nous encore d'un exemple à propos de la forme marchandise elle-même.

Les marchandises diraient, si elles pouvaient parler : Notre valeur d'usage peut bien intéresser l'homme ; pour nous, en tant qu'objets, nous nous en moquons bien. Ce qui nous regarde c'est notre valeur. Notre rapport entre nous comme choses de vente et d'achat le prouve. Nous ne nous envisageons les unes les autres que comme valeurs d'échange. Ne croirait-on pas que l'économiste emprunte ses paroles à l'âme même de la marchandise quand il dit : « La valeur (valeur d'échange) est une propriété des choses, la richesse (valeur d'usage) est une propriété de l'homme. La valeur dans ce sens suppose nécessairement l'échange, la richesse, non [10]. » « La richesse (valeur utile) est un attribut de l'homme ; la valeur, un attribut des marchandises. Un homme ou bien une communauté est riche, une perle ou un diamant possède de la valeur et la possède comme telle [11]. » Jusqu'ici aucun chimiste n'a découvert de valeur d'échange dans une perle ou dans un diamant. Les économistes qui ont découvert ou inventé des substances chimiques de ce genre, et qui affichent une certaine prétention à la

profondeur, trouvent, eux, que la valeur utile des choses leur appartient indépendamment de leurs propriétés matérielles, tandis que leur valeur leur appartient en tant que choses. Ce qui les confirme dans cette opinion, c'est cette circonstance étrange que la valeur utile des choses se réalise pour l'homme sans échange, c'est-à-dire dans un rapport immédiat entre la chose et l'homme, tandis que leur valeur, au contraire, ne se réalise que dans l'échange, c'est-à-dire dans un rapport social. Qui ne se souvient ici du bon Dogberry, et de la leçon qu'il donne au veilleur de nuit, Seacoal :

« Etre un homme bien fait est un don des circonstances, mais savoir lire et écrire, cela nous vient de la nature [12]. » (*To be a well-favoured man is the gift of fortune ; but to write and read comes by nature.* [13]).

Karl Marx

[1] On se souvient que la Chine et les tables commencèrent à danser, lorsque tout le reste du monde semblait ne pas bouger - *pour encourager les autres.*

[2] Chez les anciens Germains la grandeur d'un arpent de terre était calculée d'après le travail d'un jour, et de là son nom *Tagwerk, Mannwerk*, etc. (*Jurnale ou journalis, terra journalis ou diurnalis*). D'ailleurs l'expression de « journal » de terre subsiste encore dans certaines parties de la France (voir Georg Ludwig von Maurer, *Einleitung zur Geschichte der Mark-, Hof-, Dorf- und Stadt-Verfassung...*, Munich, 1854, p. 129 et suiv.).

[3] complètement (NR).

[4] Quand donc Galliani dit : « La valeur est un rapport entre deux personnes » ! *La Ricchezza è una ragione tra due persone.* (Galliani, *Della Moneta*, p. 221, t. III du recueil de Custodi : *Scrittori classici italiani di Economia politica. - Parte moderna*, Milan, 1803), il aurait dû ajouter : un rapport caché sous l'enveloppe des choses.

[5] « Que doit-on penser d'une loi qui ne peut s'exécuter que par des révolutions périodiques ? C'est tout simplement une loi naturelle fondée sur l'inconscience de ceux qui la subissent. » (Friedrich Engels, « *Umriss, zu einer Kritik der Nationalökonomie* », p. 103, dans les *Annales franco-allemandes*, éditées par Arnold Ruge et Karl Marx, Paris, 1844.).

[6] Ricardo lui-même a sa Robinsonade. Le chasseur et le pêcheur primitifs sont pour lui des marchands qui échangent le poisson et le gibier en raison de la durée du travail réalisé dans leurs valeurs. A cette occasion, il commet ce singulier anachronisme, que le chasseur et le pêcheur consultent, pour le calcul de leurs instruments de travail, les tableaux d'annuités en usage à la Bourse de Londres en 1817. Les « parallélogrammes de M. Owen » paraissent être la seule forme de société qu'il connaisse en dehors de la société bourgeoise (K. Marx, *Contribution...*, *op. cit.*, p. 38-39).

[7] « C'est un préjugé ridicule, répandu ces derniers temps, de croire que la propriété collective primitive est une forme de propriété spécifiquement slave, voire exclusivement russe. C'est la forme primitive dont on peut établir la présence chez les Romains, les Germains, les Celtes, mais dont on rencontre encore, aux Indes, tout un échantillonnage aux spécimens variés, bien qu'en partie à l'état de vestiges. Une étude rigoureuse des différentes formes de la propriété collective en Asie, et spécialement aux Indes, montrerait qu'en se dissolvant les différentes formes de la propriété collective primitive ont donné naissance à différentes formes de propriété. C'est ainsi que l'on peut, par exemple, déduire les différents types originaux de propriété privée à Rome et chez les Germains de différentes formes de propriété collective aux Indes » (Karl Marx, *Contribution...*, *op. cit.*, p.13).

[8] Un des premiers économistes qui après *William Petty* ait ramené la *valeur* à son véritable contenu, le célèbre Franklin, peut nous fournir un exemple de la manière dont l'économie bourgeoise procède dans son analyse. Il dit : « Comme le commerce en général n'est pas autre chose qu'un échange de travail contre travail, c'est par le travail qu'on estime le plus exactement la valeur de toutes choses »

(*The Works of Benjamin Franklin. etc.*, éditions Sparks, Boston, 1836, t. II. p. 267). Franklin trouve tout aussi naturel que les choses aient de la valeur, que le corps de la pesanteur. A son point de vue, il s'agit tout simplement de trouver comment cette valeur sera estimée le plus exactement possible. Il ne remarque même pas qu'en déclarant que « c'est par le travail qu'on estime le plus exactement la valeur de toute chose », il fait abstraction de la différence des travaux échangés et les réduit à un travail humain égal. Autrement il aurait dû dire : puisque l'échange de bottes ou de souliers contre des tables n'est pas autre chose qu'un échange de cordonnerie contre menuiserie, c'est par le travail du menuisier qu'on estimera avec le plus d'exactitude la valeur des bottes ! En se servant du mot travail en général, il fait abstraction du caractère utile et de la forme concrète des divers travaux.

L'insuffisance de l'analyse que Ricardo a donnée de la grandeur de la valeur - et c'est la meilleure - sera démontrée dans les Livres III et IV de cet ouvrage. Pour ce qui est de la valeur en général, l'économie politique classique ne distingue jamais clairement ni expressément le travail représenté dans la valeur du même travail en tant qu'il se représente dans la valeur d'usage du produit. Elle fait bien en réalité cette distinction, puisqu'elle considère le travail tantôt au point de vue de la qualité, tantôt à celui de la quantité. Mais il ne lui vient pas à l'esprit qu'une différence simplement quantitative des travaux suppose leur unité ou leur égalité qualitative, c'est-à-dire leur réduction au travail humain abstrait. Ricardo, par exemple, se déclare d'accord avec Destutt de Tracy quand celui-ci dit : « Puisqu'il est certain que nos facultés physiques et morales sont notre seule richesse originaire, que l'emploi de ces facultés, le travail quelconque, est notre seul trésor primitif, et que c'est toujours de cet emploi que naissent toutes les choses que nous appelons des biens... il est certain même que tous ces biens ne font que représenter le travail qui leur a donné naissance, et que, s'ils ont une valeur, ou même deux distinctes, ils ne peuvent tenir ces valeurs que de celle du travail dont ils émanent. » (Destutt De Tracy, *Eléments d'idéologie*, IVe et Ve parties, Paris, 1826, p. 35, 36.) (Comp. Ricardo, *The Principles of Political Economy*, 3e éd., London, 1821, p. 334.) Ajoutons seulement que Ricardo prête aux paroles de Destutt un sens trop profond. Destutt dit bien d'un côté que les choses qui forment la richesse représentent le travail qui les a créées ; mais, de l'autre, il prétend qu'elles tirent leurs deux valeurs différentes (valeur d'usage et valeur d'échange) de la valeur du travail. Il tombe ainsi dans la platitude de l'économie vulgaire qui admet préalablement la valeur d'une marchandise (du travail, par exemple) pour déterminer la valeur des autres.

Ricardo le comprend comme s'il disait que le travail (non sa valeur) se représente aussi bien dans la valeur d'usage que dans la valeur d'échange. Mais lui-même distingue si peu le caractère à double face du travail que dans tout son chapitre « Valeur et Richesse », il est obligé de discuter les unes après les autres les trivialités d'un J.-B. Say. Aussi est-il à la fin tout étonné de se trouver d'accord avec Destutt sur le travail comme source de valeur, tandis que celui-ci, d'un autre côté, se fait de la valeur la même idée que Say.

[9] « Les économistes ont une singulière manière de procéder. Il n'y a pour eux que deux sortes d'institutions, celles de l'art et celles de la nature. Les institutions de la féodalité sont des institutions artificielles, celles de la bourgeoisie sont des institutions naturelles. Ils ressemblent en cela aux théologiens, qui, eux aussi, établissent deux sortes de religions. Toute religion qui n'est pas la leur est une invention des hommes, tandis que leur propre religion est une émanation de Dieu... Ainsi il y a eu de l'histoire, mais il n'y en a plus. » (Karl Marx, *Misère de la philosophie. Réponse à la Philosophie de la misère de M. Proudhon*, 1847, p.113.) Le plus drôle est Bastiat, qui se figure que les Grecs et les Romains n'ont vécu que de rapine. Mais quand on vit de rapine pendant plusieurs siècles, il faut pourtant qu'il y ait toujours quelque chose à prendre ou que l'objet des rapines continues se renouvelle constamment. Il faut donc croire que les Grecs et les Romains avaient leur genre de production à eux, conséquemment une économie, qui formait la base matérielle de leur société, tout comme l'économie bourgeoise forme la base de la nôtre. Ou bien Bastiat penserait-il qu'un mode de production fondé sur le travail des esclaves est un système de vol ? Il se place alors sur un terrain dangereux. Quand un géant de la pensée, tel qu'Aristote, a pu se tromper dans son appréciation du travail esclave, pourquoi un nain comme Bastiat serait-il infaillible dans son appréciation du travail salarié ? - Je saisis cette occasion pour dire quelques mots d'une objection qui m'a été faite par un journal allemand-américain à propos de mon ouvrage : *Contribution à la critique de l'économie politique*, paru en 1859. Suivant lui, mon opinion que le mode déterminé de production et les rapports sociaux qui en découlent, en un mot que la structure économique de la société est la base réelle sur laquelle s'élève ensuite l'édifice juridique et politique, de telle sorte que le mode de production de la vie matérielle domine en général le développement de la vie sociale, politique et intellectuelle - suivant lui, cette opinion est juste pour le monde moderne dominé par les intérêts matériels mais non pour le

Moyen Age où régnait le catholicisme, ni pour Athènes et Rome où régnait la politique. Tout d'abord, il est étrange qu'il plaise à certains gens de supposer que quelqu'un ignore ces manières de parler vieilles et usées sur le Moyen Age et l'Antiquité. Ce qui est clair, c'est que ni le premier ne pouvait vivre du catholicisme, ni la seconde de la politique. Les conditions économiques d'alors expliquent au contraire pourquoi là le catholicisme et ici la politique jouaient le rôle principal. La moindre connaissance de l'histoire de la République romaine, par exemple, fait voir que le secret de cette histoire, c'est l'histoire de la propriété foncière. D'un autre côté, personne n'ignore que déjà don Quichotte a eu à se repentir pour avoir cru que la chevalerie errante était compatible avec toutes les formes économiques de la société.

[10] « *Value is a property of things, riches of man. Value, in this sense, necessarily implies exchanges, riches do not.* » (*Observations on certain verbal Disputas in Political Economy, particularly relating to value and to demand and supply*, London, 1821, p. 16.)

[11] « Riches are the attribute of men, value is the attribute of commodities. A man or a community is rich, a pearl or a diamond is valuable... A pearl or a diamond is *valuable as a pearl or diamond.* » (S. Bailey, *op. cit.*, p. 165.)

[12] L'auteur des *Observations* et S. Bailey accusent Ricardo d'avoir fait de la valeur d'échange, chose purement relative, quelque chose d'absolu. Tout au contraire, il a ramené la relativité apparente que ces objets, tels que perle et diamant, par exemple, possèdent comme valeur d'échange, au vrai rapport caché sous cette apparence, à leur relativité comme simples expressions de travail humain. Si les partisans de Ricardo n'ont su répondre à Bailey que d'une manière grossière et pas du tout concluante, c'est tout simplement parce qu'ils n'ont trouvé chez Ricardo lui-même rien qui les éclairât sur le rapport intime qui existe entre la valeur et sa forme, c'est-à-dire la valeur d'échange.

[13] Shakespeare : *Much ado about nothing*. (Beaucoup de bruit pour rien), acte III, scène 3 (NR).

61.

Robert de la SIZERANNE,
= La photographie est-elle un art? =, dans
La Revue des deux mondes, Novembre 1897,
p. 564-566.

LA PHOTOGRAPHIE

EST-ELLE UN ART?

Quelque chose change ou va changer dans l'esthétique du noir et du blanc. Un mouvement nouveau entraîne les photographes hors et à rebours des voies où ils avaient accoutumé de cheminer jusqu'ici. Ce mouvement est international. Tant à Vienne qu'à Bruxelles et à Londres qu'à Paris, aussi bien sur les terrasses de Taormine en Sicile qu'en Nouvelle-Zélande sur la côte d'or de Coromandel, partout où il y a des photographes, ils semblent préoccupés de recherches que les chimistes ignorent, et agités d'inquiétudes que leurs devanciers n'avaient pas connues. Ils flânent plus volontiers en plein air, par les bois, les plaines et les grèves, même dans des lieux sans monuments et à des heures sans soleil. Que cherchent-ils? Si un vieux professionnel de la chambre noire les suit et les observe, il s'étonne et se scandalise. Il les voit s'arrêter devant un espace vide [le « site », un néant; quelque lande aux bruyères fleuries, quelque bord d'étang « où les joncs agités font un éternel murmure. » Là, il aperçoit avec horreur que ces jeunes confrères violent toutes les règles de la profession. Ils se placent à contre-jour, en face du soleil. Ils ne mettent pas rigoureusement au point. Chose incroyable, il arrive qu'ils ne se servent pas toujours du système de lentilles qu'on nomme l'*objectif*!

S'il pénètre dans leur atelier, l'étonnement n'est pas moindre. Où est le vitrage en manière d'aquarium, et le jeu de rideaux, et la lumière crue indispensable à un « bon cliché »? Où est le carcan de fer pour maintenir la tête du patient, et le banc rustique, et la

colonne torse, et le balustre? Où sont ces boîtes de carton, en polyèdres, simulant des rochers, et la cascade peinte sur la toile de fond, toutes choses qui, dans nos vieux albums de photographie, environnent d'un travestissement uniforme et lamentable les figures disparues que nous avons aimées?... Rien de tout cela, mais une simple chambre, orientée au hasard, parfois au midi, des tapisseries effacées, et, éparses çà et là, des choses gaies, fines, surannées, des peplums, des calyptres, des tuniques, des vertugadins, des anaboles, des collerettes pierrot, des chapeaux de nos mères-grands, des ridicules qui émerveillaient les merveilleux du Directoire, et des mouchoirs qui saluèrent la rentrée des vainqueurs d'Austerlitz... ou bien, moins encore, de simples bandes, des lés de mousseline et de gaze, de satinette et de velours de coton, des choses amorphes et changeantes, comme le cabriolet de Miss Helyett et le feutre de Tabarin, des buissons de rubans, des brassées de fleurs, dans un désordre d'archéologue ou de couturier...

L'homme qui manie ces choses est-il un photographe? Il n'a point le ton sévère et impératif de l'ancien opérateur qui glaça, du mot de Gorgone, tant de générations d'enfants au brassard frangé ou de jeunes mariés aux mains prises dans des gants trop étroits: « Ne bougeons plus! » Non, ceux-ci aiment tout ce qui bouge: le nuage et la feuille, et l'eau, et le regard, et le sourire... Le voile noir qui couvrait leurs épaules est tombé, et ils apparaissent à la foule, moins magiciens, mais plus hommes. Ils ne parlent plus par C^2H^2O , mais par versets de poètes ou d'esthéticiens. Ils citent moins Herschel que Stendhal et moins Janssen que Fromentin. Ils ne fuient pas les artistes. Ils causent volontiers avec eux, et non plus en pédagogues, l'index en l'air, avec la prétention de leur enseigner les vraies attitudes de l'homme en marche ou du cheval au trot, mais au contraire en disciples, avec le désir de profiter de l'expérience des maîtres et d'écarter de la réalité tout ce qui n'est pas conforme à l'idéal... Enfin, ils travaillent au jour, une seule épreuve, un temps infini. C'est alors que l'indignation du vieux professionnel ne connaît plus de bornes. Car il les verrait penchés sur une plaque semblable à celle du graveur, durant plus d'une heure pour chaque épreuve, se livrant à des besognes que ne désavouerait pas un aquarelliste... Ne serait-ce pas des retouches? Encore une fois, que cherchent-ils?

Ce qu'ils ont trouvé est plus surprenant encore. Quiconque est

entré dans une des récentes expositions du Photo-Club, à Paris, ou du Link Ring, à Londres, du Camera Club, à Vienne, ou de la Société Belge de photographie, à Bruxelles, en est sorti stupéfait qu'un procédé vieux de soixante ans et qu'on pouvait croire épuisé semblât se renouveler jusqu'à une renaissance. N'y avait-il pas là un art modeste, sans tapage, sans manifeste, mais à demi créé, balbutiant les premiers mots d'une langue inconnue? La foule, sans chercher de raisons, a tôt fait de dire son avis : devant les œuvres de MM. Robert Demachy, Constant Puyo, Maurice Bucquet, Maurice Brémard, Alfred Maskell, Frederick Hollyer, Craig Annan, Le Bègue, Bergon, Colard, Calland, Watzek, Alexandre, la foule a admiré, tout uniment. Pourtant, çà et là, apparaissaient et disparaissaient des figures inquiètes... Des artistes, peut-être, troublés comme des gens qui auraient aperçu, se profilant sur l'horizon, aux confins de leur domaine, la silhouette des fourriers d'une invasion?... Des critiques d'art qui, toute leur vie, montrèrent, par des syllogismes fort bien ordonnés, que *jamais* la photographie ne pourrait donner des résultats équivalents à ceux de l'eau-forte ou du fusain et qui n'entendaient, autour d'eux, que ces mots : « On dirait une eau-forte!... On dirait un fusain! » Des idéalistes enfin, qui se demandaient, attristés par cette intrusion nouvelle de la science, ce qu'allaient devenir parmi tout cet appareil chimique d'émulsions et de révélateurs, dans toute cette gomme bichromatée ou dans ce paramidophénol, les traditions fines et nobles du grand art, l'inspiration personnelle et innée, la part de l'âme, l'idée?...

Avec eux et avec tous ceux qui aiment le Beau, abordons ce problème. Demandons-nous pourquoi la photographie, jadis unanimement méprisée par les artistes, se trouve aujourd'hui sur les confins mêmes de l'art. Cherchons si l'opérateur prend une part nouvelle dans le phénomène chimique et mécanique qui s'y accomplit. Examinons si cette part est suffisante pour qu'elle lui permette d'y imprimer sa personnalité. Enfin, tâchons de déterminer à quoi tend ce mouvement, et s'il marque un nouveau progrès du naturalisme sur les traditions idéalistes et classiques de l'ancienne école française ; ou bien si, au contraire, il ne serait point, par une évolution singulière et inattendue, un témoignage éclatant de leur vitalité.

64.

Texte reproduit dans André ROUVILLÉ (dir.),
La photographie en France : textes et controverses, une
anthologie 1816 - 1871, Paris. Macula, 1989, p. 399-400.

« Protestation émanée des grands artistes contre toute assimilation de la photographie à l'art », citée dans L. Sassère, « Code des photographes », *Le Moniteur de la photographie*, 15 déc. 1862 (n° 19), pp. 149-151.

« Considérant que, dans de récentes circonstances, les tribunaux ont été saisis de la question de savoir si la photographie devait être assimilée aux beaux-arts, et ses produits protégés à l'égal des œuvres des artistes ;

Considérant que la photographie se résume en une série d'opérations toutes manuelles, qui nécessite sans doute quelque habitude des manipulations qu'elle comporte, mais que les épreuves qui en résultent ne peuvent, *en aucune circonstance*, être assimilées aux œuvres fruit de l'intelligence et de l'étude de l'art. Par ces motifs,

Les artistes soussignés protestent contre toute assimilation qui pourrait être faite de la photographie à l'art. »

Ont signé : MM. Ingres, de l'Institut ; Flandrin, *id.* ; R. Fleury, *id.* ; Nanteuil, *id.* ; Henriquel-Dupont, *id.* ; Martinet, *id.* ; Jeanron, Calamatta, Philippoteaux, Eug. Lepoitevin, Troyon, Bida, H. Bellangé, Jalabert, Ph. Rousseau, Gendron, L. Lequesne, Isabey, Français, Émile Lecomte, P. de Chavannes, Vidal, L. Lassalle, J. Bourgeois, Lafosse, Em. Lafon, Lalaisse⁸.

G.-Albert Aurier,
= le symbolisme est peinture. Paul Gauguin,
(1891), dans Le symbolisme en
peinture, Caen, L'Échappe, 1991, p. 15-31.

LE SYMBOLISME EN PEINTURE
PAUL GAUGUIN

Que crois-tu qu'il répondrait si on lui disait que, jusqu' alors, il n'a vu que des fantômes, qu'à présent il a devant les yeux des objets plus réels et plus près de la vérité? Ne penserait-il pas que ce qu'il voyait auparavant était plus réel que ce qu'on lui montre?

PLATON

Loin, très loin, sur une fabuleuse colline, dont le sol apparaîtrait de vermillon rutilant, c'est la lutte biblique de Jacob avec l'Ange.

Tandis que ces deux géants de légende, que l'éloignement transforme en pygmées, combattent leur formidable combat, des femmes regardent, intéressées et naïves, ne comprenant point trop, sans doute, ce qui se passe là-bas, sur cette fabuleuse colline empourprée. Ce sont des paysannes. Et à l'envergure de leurs coiffes blanches éployées comme des ailes de goéland, et aux typiques bigarures de leurs fichus, et aux formes de leurs robes et de leurs caracos, on les devine originaires de la Bretagne. Elles ont les attitudes respectueuses et les faces écarquillées des créatures simples écoutant d'extraordinaires contes un peu fantastiques affirmés par quelque bouche incontestable et révérée. On les dirait dans une église, tant silencieuse est leur attention, tant recueilli, tant agenouillé, tant dévot est leur maintien; on les dirait dans une

église et qu'une vague odeur d'encens et de prière volette parmi les ailes blanches de leurs coiffes et qu'une voix respectée de vieux prêtre plane sur leurs têtes... Oui, sans doute, dans une église, dans quelque pauvre église de quelque pauvre petit bourg breton... Mais alors où sont les piliers moisis et verdis? Où les murs laiteux avec l'infime chemin de croix chromolithographique? Où la chaire de sapin? Où le vieux curé qui prêche et dont l'on entend, certes, dont l'on entend la voix marmonnante? Où, tout cela? Et pourquoi, là-bas, loin, très loin, le surgissement de cette colline fabuleuse, dont le sol apparaîtrait de rutilant vermillon?...

Ah! C'est que les piliers moisis et verdis et les murs laiteux et le petit chemin de croix chromolithographique et la chaire de sapin et le vieux curé qui prêche se sont, depuis bien des minutes, anéantis, n'existent plus pour les yeux et pour les âmes des bonnes paysannes bretonnes!... Quel accent merveilleusement touchant, quelle lumineuse hypotypose, étrangement appropriés aux frustes oreilles de son balourd auditoire, a rencontrés ce Bossuet de village qui ânonne? Toutes les ambiantes matérialités se sont dissipées en vapeurs, ont disparu; lui-même, l'évocateur, s'est effacé, et c'est maintenant sa Voix, sa pauvre vieille pitoyable Voix bredouillante, qui est devenue visible, impérieusement visible, et c'est sa Voix que contemplant avec cette attention naïve et dévote, ces paysannes à coiffes blanches, et c'est sa Voix, cette vision villageoisement fantastique, sur-gie, là-bas, loin, très loin, sa Voix, cette colline fabuleuse, dont le sol est couleur de vermillon, ce pays de rêve enfantin, où les deux géants bibliques, transformés en pygmées par l'éloignement, combattent leur dur et formidable combat!...

Or, devant cette merveilleuse toile de Paul Gauguin, qui illumine vraiment l'énigme du Poème, aux paradisiaques heures de la primitive humanité; qui révèle les charmes ineffables du Rêve, du Mystère et des voiles symboliques que ne soulèvent qu'à demi les mains des simples; qui résout, pour le bon lecteur, l'éternel problème psychologique de la possibilité des religions, des politiques et des sociologies; qui montre enfin la farouche bête primordiale domptée par les philtres enchanteurs de la Chimère; devant cette toile prodigieuse, non point, certes, tel banquier adipeux et prudhommesque s'enorgueillissant d'une galerie encombrée de Detaille (valeur sûre) et de Loustaumeau (valeur d'avenir), mais même tel amateur, réputé intelligent et ami des juvéniles audaces au point d'admettre l'arlequinnesque vision des pointillistes, de s'écrier :

— Ah! non, par exemple!... Celle-là est trop forte!

Des coiffes et des fichus de Ploërmel, des Bretonnes, et de cette fin de siècle, dans un tableau qui s'intitule : *La Lutte de Jacob avec l'Ange!* Sans doute, je ne suis pas réactionnaire, j'admets l'impressionnisme, je n'admets même que l'impressionnisme, mais...

— Et qui donc vous a dit, mon cher monsieur, qu'il s'agissait là d'impressionnisme?

Peut-être, en effet, serait-il temps de dissiper une

équivoque fâcheuse, qui fut incontestablement créée par ce mot d'*impressionnisme*, dont on n'a que trop abusé.

Pour le public — j'entends ce minuscule public à peu près intelligent, qui se préoccupe encore de cette futilité anachronique, l'Art — il n'existe, on le sait, que deux classes de peintres : les peintres académiques, c'est-à-dire ceux qui congrûment éduqués, diplômés et patentés par la faculté ès-arts de la rue Bonaparte, brochant, à des prix israéliïtes, du beau officiel, dans le genre antique, moderne ou autre, breveté avec garantie du gouvernement — et, d'autre part, les peintres impressionnistes, c'est-à-dire tous ceux qui, révoltés contre les goûts imbéciles des critiques de boulevard et contre les ignares formulailleurs de l'école, se permettent l'outrecuidante liberté de ne pas copier quelqu'un.

Voilà qui serait bien, et cette appellation en vaudrait une autre. Malheureusement, pour largement entendue qu'elle soit, elle implique un sens, un sens précis même, et qui n'est point sans dérouter le public. Ce vocable : « impressionnisme », en effet, qu'on le veuille ou non, suggère tout un programme d'esthétique fondée sur la sensation. L'impressionnisme, c'est et ce ne peut être qu'une variété du réalisme, un réalisme affiné, spiritualisé, diléttantisé, mais toujours le réalisme. Le but visé, c'est encore l'imitation de la matière, non plus peut-être avec sa forme propre, sa couleur propre, mais avec sa forme perçue, avec sa couleur perçue, c'est la traduction de la sensation avec tous les imprévus d'une notation instantanée, avec toutes les déformations d'une rapide synthèse subjective. MM. Pissarro et Claude Monet traduisent, certes,

les formes et les couleurs autrement que Courbet, mais, au fond, comme Courbet, plus même que Courbet, ils ne traduisent que la forme et que la couleur. Le substratum et le but dernier de leur art, c'est la chose matérielle, la chose réelle. Le public a donc fatalement, en prononçant ce mot d'« impressionnisme », la vague notion d'un programme de réalisme spécial; il s'attend à des œuvres qui ne seront que la fidèle traduction sans nul au-delà d'une *impression exclusivement sensorielle*, d'une sensation. Si donc, par hasard, il se trouvait dans le groupe hétérogène des peintres indépendants étiquetés du titre en question quelques artistes engagés en des voies d'art différentes, voire contraires, le bon public, cet éternel et béat adorateur des catalogues, ne faillirait évidemment point à, comme on dit, y perdre son latin, et, déjà, je le vois, haussant ses omnipotentes épaules, ricaner :

— C'est idiot!... Car cet impressionnisme me peint des impressions que nul ne peut jamais avoir ressenties!...

Ne serait-ce point là, par hasard, l'explication de l'analogie boutade proférée devant le tableau de Gauguin par « l'amateur réputé intelligent et ami des juvéniles audaces au point d'admettre l'arlesquinesque vision des pointillistes », dont il fut parlé plus haut?...

Quoi qu'il en soit, aujourd'hui qu'en littérature nous assistons — cela commence à devenir évident — à l'agonie du naturalisme, alors que nous voyons se préparer une réaction idéaliste, mystique même, il faudrait s'étonner si les arts plastiques ne manifestaient aucune tendance vers une pareille évolution. *La Lutte de Jacob avec l'Ange*, que j'ai tenté de décrire en exorde de cette étude, témoigne assez,

je crois, que cette tendance existe, et l'on doit comprendre que les peintres engagés dans cette voie nouvelle ont tout intérêt à ce qu'on les débarrasse de cette absurde étiquette d'«impressionnistes» qui implique, il faut le répéter, un programme directement contradictoire du leur. Cette petite discussion sur les mots, ridicule peut-être en apparence, était pourtant, j'estime, nécessaire : le public, suprême juge en matière d'art, ayant l'incurable habitude, qui ne le sait ? de ne juger les choses que sur leurs noms. Donc, qu'on invente un nouveau vocable en iste (il y en a tant déjà qu'il n'y paraîtra point !) pour les nouveaux venus, à la tête desquels marche Gauguin : synthétistes, idéistes, symbolistes, comme il plaira, mais surtout qu'on renonce à cette inepte appellation générale d'impressionnistes et qu'on réserve strictement ce titre aux peintres pour lesquels l'art n'est qu'une traduction des sensations et des impressions de l'artiste.

*

Oh ! combien rares, en vérité, parmi ceux qui se targuent de «dispositions artistiques», combien rares les heureux dont les paupières de l'âme se sont entrouvertes et qui peuvent s'écrier avec Swedenborg, le génial halluciné : «Cette nuit même, les yeux de mon homme intérieur furent ouverts : ils furent rendus propres à regarder dans les cieux, dans le monde des idées et dans les enfers !...» Et pourtant n'est-ce point là la préalable et nécessaire initiation que doit subir le vrai artiste, l'artiste absolu ?...

Paul Gauguin me semble un de ces sublimes voyeurs. Il m'apparaît comme l'initiateur d'un art

nouveau, non point dans l'histoire, mais, au moins, dans notre temps. Analysons donc cet art à un point de vue d'esthétique générale. Ce sera, il me semble, étudier l'artiste lui-même, et peut-être faire mieux que la superficielle monographie composée de quelques vingt toiles décrites et de dix clichés complimenteurs dont se satisfait, d'ordinaire, la Critique d'aujourd'hui.

*

Il est évident — et l'affirmer est presque une banalité — qu'il existe dans l'histoire de l'art deux grandes tendances contradictoires qui, incontestablement, dépendent l'une de la cécité, l'autre de la clairvoyance de cet «œil intérieur de l'homme» dont parle Swedenborg, la tendance réaliste et la tendance idéiste (je ne dis point idéaliste, on verra pourquoi).

Sans doute, l'art réaliste, l'art dont l'unique but est la représentation des extériorités matérielles, des apparences sensibles, constitue une manifestation esthétique intéressante. Il nous révèle, en quelque sorte, par contrecoup, l'âme de l'ouvrier, puisqu'il nous montre les déformations qu'a subies l'objet en la traversant. D'ailleurs, nul ne conteste que le réalisme, s'il fut prétexte à bien des hideurs, impersonnelles et banales comme des photographies, a aussi parfois produit d'incontestables chefs-d'œuvre, qui respicendissent dans le musée de toutes les mémoires. Mais, pourtant, il n'en est pas moins indiscutable qu'à qui veut loyalement réfléchir l'art idéiste apparaît plus pur et plus élevé — plus pur et plus élevé de toute la pureté et de toute l'élevation qui sépare la matière de l'idée. On

pourrait même affirmer que l'art suprême ne saurait être qu'idéiste, l'art, par définition, n'étant (nous en avons l'intuition) que la matérialisation représentative de ce qu'il y a de plus élevé et de plus vraiment divin dans le monde, de ce qu'il y a, en dernière analyse, de seul existant, l'Idée. Ceux donc qui ne savent ni voir l'Idée, ni y croire, ne sont-ils pas dignes de nos compassions ainsi que l'étaient pour les hommes libres les pauvres stupides prisonniers de la Caverne allégorique de Platon?

Et cependant, si l'on excepte la plupart des Primitifs et quelques-uns des grands maîtres de la Renaissance, la tendance générale de la peinture, on le sait, a été jusqu'à maintenant presque exclusivement réaliste. Beaucoup même avouent ne pouvoir comprendre que la peinture, cet art *représentatif* par excellence, capable d'imiter jusqu'à l'illusionnisme tous les attributs visibles de la matière, puisse être autre chose qu'une reproduction fidèle et exacte de l'objectivité, qu'un ingénieux *fac-similé* du monde prétendu réel. Les idéalistes eux-mêmes (que, je le répète, il faut se garder de confondre avec les artistes qu'il m'a plu nommer : idéistes) ne furent, le plus souvent, quoi qu'ils prétendent, que des réalistes : le but de leur art ne fut que la représentation directe des formes matérielles ; ils se sont contentés d'*arranger* l'objectivité, suivant certaines notions de qualité conventionnelles et préjugées ; ils se sont piqués de nous présenter des objets beaux, mais *beaux en tant qu'objets*, l'intérêt de leurs œuvres résidant, toujours et encore, dans les qualités de la forme, c'est-à-dire de la réalité ; ce qu'ils ont appelé idéal ne fut jamais que le roublard maquillage des laides choses

tangibles. En un mot, ils ont peint une objectivité conventionnelle, mais une objectivité, et, pour paraphraser le mot célèbre de l'un d'entre eux, Gustave Boulanger, il n'y a guère, au fond, entre idéalistes et réalistes contemporains, que la différence du choix «entre le casque et la casquette» !

Eux aussi, ils sont les pauvres stupides prisonniers de l'allégorique Caverne. Laissons-les donc s'abêtir en la contemplation des ombres qu'ils prennent pour la réalité, et revenons vers les hommes qui, leurs chaînes brisées, s'extasient à contempler, loin, du cruel cachot natif, le ciel radieux des Idées.

*

Le but normal et dernier de la peinture, ai-je dit, comme d'ailleurs de tous les arts, ne saurait être la représentation directe des objets. Sa finalité est d'exprimer, en les traduisant dans un langage spécial, les Idées.

Aux yeux de l'artiste, en effet, c'est-à-dire aux yeux de celui qui doit être l'*Exprimeur des Êtres absolus*, les objets, c'est-à-dire les êtres relatifs qui ne sont qu'une traduction proportionnée à la relativité de nos intellects des êtres absolus et essentiels, des Idées, les objets ne peuvent avoir de valeur en tant qu'objets. Ils ne peuvent lui apparaître que comme des *signes*. Ce sont les lettres d'un immense alphabet que l'homme de génie seul sait épeler.

Écrire sa pensée, son poème, avec ces signes, en se rappelant que le signe, pour indispensable qu'il soit, n'est rien en lui-même et que l'idée seule est tout, telle apparaît donc la tâche de l'artiste dont l'œil a su discerner les hypostases des objets tan-

gibles. La première conséquence de ce principe, trop évidente pour qu'il faille s'y arrêter, c'est, on le devine, une nécessaire simplification dans l'écriture du signe. Si ce n'était, en effet, le peintre ne ressemblerait-il point au littérateur ingénu qui penserait ajouter quelque chose à son œuvre en soignant et en ornant de futiles paraphes sa calligraphie?

*

Mais, s'il est vrai que, dans le monde, les seuls êtres réels ne puissent être que des Idées, s'il est vrai que les objets ne sont que les apparences révélatrices de ces idées et, par conséquent, n'ont d'importance qu'en tant que signes d'Idées, il n'est pas moins vrai qu'à nos yeux d'hommes, c'est-à-dire à nos yeux d'orgueilleuses ombres d'êtres purs, d'ombres vivant dans l'inconscience de leur état illusoire et dans l'aimée duperie du spectacle des fallacieuses tangibilités, il n'est pas moins vrai qu'à nos myopes yeux les objets apparaissent le plus souvent comme objets, rien que comme objets, indépendamment de leur symbolique signification — au point que, parfois, nous ne pouvons, malgré de sincères efforts, les imaginer en tant que signes.

Cette néfaste propension à ne considérer, dans la vie pratique, l'objet que comme objet est évidente et, l'on peut dire, quasiment générale. L'homme supérieur, seul, illuminé par cette suprême vertu que les Alexandrins nommaient si justement l'extase, sait se persuader qu'il n'est lui-même qu'un signe jeté, par une mystérieuse préordination, au milieu d'une innombrable foule de signes; lui seul sait, dompteur du monstre illusion, se promener en maître dans ce temple fantastique.

Où de vivants piliers

Laisent parfois sortir de confuses paroles...
alors que l'imbécile troupeau humain, dupé par les apparences qui lui feront nier les idées essentielles, passera éternellement aveugle.

A. travers les forêts de symboles Qui l'observent avec des regards familiers.

L'œuvre d'art ne doit point, même pour l'œil du populaire bétail, prêter à pareille équivoque. Le dilettante en effet (qui n'est point artiste et qui, par conséquent, n'a point le sens des correspondances symboliques), se trouverait devant elle dans une situation analogue à celle de la foule devant les objets de nature. Il n'en percevrait les objets représentés qu'en tant qu'objets — ce qu'il importe d'éviter. Il faut donc que, dans l'œuvre idéiste, cette confusion ne puisse se produire, il faut donc que nous soyons mis en état de ne pouvoir douter que les objets, dans le tableau, n'ont aucune valeur en tant qu'objets, qu'ils ne sont que des signes, des verbes, n'ayant en eux-mêmes nulle autre importance.

Conséquemment, certaines lois appropriées devront régenter l'imitation picturale. L'artiste, de toute nécessité, aura la tâche de soigneusement éviter cette antinomie de tout art : la vérité concrète, l'illusionnisme, le trompe-l'œil, de façon à ne point donner par son tableau cette fallacieuse impression de nature qui agirait sur le spectateur comme la nature elle-même, c'est-à-dire sans suggestion possible, c'est-à-dire (qu'on me pardonne le néologisme barbare), idéicidement.

Il est logique de l'imaginer fuyant, afin de se garder de ces périls de la vérité concrète, l'analyse de l'objet. Chaque détail, en effet, n'est, en réalité,

qu'un symbole partiel inutile le plus souvent à la signification totale de l'objet. Le strict devoir du peintre idéiste est, par conséquent, d'effectuer une sélection raisonnée parmi les multiples éléments combinés en l'objectivité, de n'utiliser en son œuvre que les lignes, les formes, les couleurs générales et distinctives servant à écrire nettement la signification idéique de l'objet, plus les quelques symboles partiels corroborant le symbole général.

Même, il est aisé de le déduire, ces caractères directement significateurs (formes, lignes, couleurs, etc.), l'artiste aura toujours le droit de les exagérer, de les atténuer, de les déformer, non seulement suivant sa vision individuelle, suivant les moules de sa personnelle subjectivité (ainsi qu'il arrive même dans l'art réaliste), mais encore de les exagérer, de les atténuer, de les déformer, suivant les besoins de l'Idée à exprimer.

*

Donc, pour enfin se résumer et conclure, l'œuvre d'art telle qu'il m'a plu la logiquement évoquer sera :

1. *Idéiste*, puisque son idéal unique sera l'expression de l'Idée;
2. *Symboliste*, puisqu'elle exprimera cette Idée par des formes;
3. *Synthétique*, puisqu'elle écrira ces formes, ces signes, selon un mode de compréhension générale;
4. *Subjective*, puisque l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet, mais en tant que signe d'idée perçu par le sujet;
5. (C'est une conséquence) *décorative* — car la peinture décorative proprement dite, telle que l'ont

comprise les Égyptiens, très probablement les Grecs et les Primitifs, n'est rien autre chose qu'une manifestation d'art à la fois subjectif, synthétique, symboliste et idéiste.

Or, qu'on veuille bien y réfléchir, la peinture décorative c'est, à proprement parler, la vraie peinture. La peinture n'a pu être créée que pour *décorer* de pensées, de rêves et d'idées les murales banalités des édifices humains. Le tableau de chevalet n'est qu'un illogique raffinement inventé pour satisfaire la fantaisie ou l'esprit commercial des civilisations décadentes. Dans les sociétés primitives, les premiers essais picturaux n'ont pu être que décoratifs.

Cet art, que nous avons essayé de légitimer et de caractériser par toutes les déductions antécédentes, cet art qui a pu paraître compliqué et que tels chroniqueurs traiteraient volontiers d'art déliquescents, se trouve donc, en dernière analyse, ramené à la formule de l'art simple, spontané et primordial. C'est là le critérium de la justesse des raisonnements esthétiques employés. L'art idéiste, qu'il fallait justifier par d'abstraites et compliquées argumentations, tant il semble paradoxal à nos civilisations décadentes et oubliées de toute initiale révélation, est donc, sans nul conteste, l'art véritable et absolu, puisque, légitime au point de vue théorique, il se trouve, de plus, au fond, identique à l'art primitif, à l'art tel qu'il fut deviné par les génies instinctifs des premiers temps de l'humanité.

*

Mais est-ce encore tout? Ne manquerait-il point encore quelque élément à l'art ainsi compris pour être vraiment l'Art?

Cet homme qui, grâce à son génie natif, grâce à des vertus acquises, se trouve, devant la nature, sachant lire en chaque objet la signification abstraite, l'idée primordiale et supplante, cet homme qui, par son intelligence et par son adresse, sait se servir des objets comme d'un sublime alphabet pour exprimer les Idées dont il a la révélation, serait-il vraiment, par cela même, un artiste complet? Serait-il l'Artiste?

N'est-il pas plutôt un génial savant, un suprême formuleur qui sait écrire les Idées à la façon d'un mathématicien? N'est-il pas en quelque sorte un algébriste des Idées et son œuvre n'est-elle point une merveilleuse équation, ou plutôt une page d'écriture idéographique rappelant les textes hiéroglyphiques des obélisques de l'antique Égypte?

Oui, sans doute, l'artiste, s'il n'a point quelque autre don psychique, ne sera que cela, car il ne sera qu'un *compréhensif exprimeur*, et si la compréhension complétée par le *pouvoir d'exprimer* suffit à constituer le savant, elle ne suffit pas à constituer l'artiste.

Il lui faudra, pour être réellement digne de ce beau titre de noblesse — si pollué en notre industrialiste aujourd'hui — joindre à ce pouvoir de compréhension un don plus sublime encore, je veux parler du don d'*émotivité*, non point certes cette émotivité que sait tout homme devant les illusions combinaisons passionnelles des êtres et des objets, non point cette émotivité que savent les chansonniers de café-concert et les fabricants de chromo — mais cette transcendante émotivité, si grande et si précieuse, qui fait frissonner l'âme devant le drame ondoyant des abstractions. Oh! combien sont rares ceux dont s'émeuvent les corps et les cœurs au sublime spectacle de l'Être et des

Idées pures! Mais aussi cela est le don *sine qua non*, cela est l'éincelle que voulait Pygmalion pour sa Galathée, cela est l'illumination, la clef d'or, le Daimôn, la Muse...

Grâce à ce don, les symboles, c'est-à-dire les Idées, surgissent des ténèbres, s'animent, se mettent à vivre d'une vie qui n'est plus notre vie contingente et relative, d'une vie éblouissante qui est la vie essentielle, la vie de l'Art, l'être de l'Être.

Grâce à ce don, l'art complet, parfait, absolu, existe enfin.

*

Tel est l'art qu'il est consolant de rêver, tel est l'art que j'aime imaginer, en les obligatoires promenades parmi les piteuses ou turpides artistalleries qui encombrant nos industrialistes expositions: Tel est l'art, aussi, je crois, à moins que je n'aie mal interprété la pensée de son œuvre, qu'a voulu instaurer en notre lamentable et putréfiée patrie ce grand artiste de génie, à l'âme de primitif et, un peu, de sauvage, Paul Gauguin.

*

Son œuvre, merveilleuse déjà, je ne puis la décrire ni l'analyser ici. Il me suffit d'avoir essayé de caractériser et de légitimer la conception très louable d'esthétique qui paraît guider ce grand artiste. Comment, en effet, suggérer avec des mots tout l'inexprimable, tout l'océan d'Idées que l'œil clairvoyant peut entrevoir dans ces magistrales toiles: *Le Cabanaire*, *La Lutte de Jacob avec l'Ange*, *Le Christ Jaune*, dans ces merveilleux paysages de la

Martinique et de Bretagne, où toute ligne, toute forme, toute couleur est le verbe d'une Idée, dans ce sublime *Jardin des Oliviers* où un Christ aux cheveux incarnadins, assis dans un site de désolation, semble pleurer les douleurs ineffables du rêve, l'agonie des Chimères, la trahison des contingences, la vanité du réel et de la vie et, peut-être, de l'au-delà... Comment dire la philosophie sculptée dans ce bas-relief ironiquement libellé : *Soyez amou- reuses et vous serez heureuses*, où toute la Luxure, toute la lutte de la chair et de la pensée, toute la douleur des voluptés sexuelles se tordent et, pour ainsi dire, grincent des dents? Comment évoquer cet autre bois sculpté : *Soyez mystérieuses*, qui célèbre les pures joies de l'ésotérisme, les troublants caressements de l'énigme, les fantastiques ombrages des forêts du problème? Comment raconter enfin ces étranges et barbares et sauvages céramiques où, sublime potier, il a pétri plus d'âme que d'argile?...

*

Et pourtant, qu'on y songe, si troublante, si magistrale et si merveilleuse que soit cette œuvre, elle n'est que peu, comparée à celle que Gauguin eût pu produire, placé dans une civilisation autre. Gauguin, il faut le répéter, de même que tous les peintres idéistes, est, avant tout, un décorateur. Ses compositions se trouvent à l'étroit dans le champ restreint des toiles. On serait tenté parfois de les prendre pour des fragments d'immenses fresques, et presque toujours elles semblent prêtes à faire éclater les cadres qui les bornent indûment!...

Eh quoi! nous n'avons, en notre siècle agonisant, qu'un grand décorateur, deux peut-être, en

comptant Puvis de Chavannes, et notre imbécile société de banquiers et de polytechniciens refuse de donner à ce rare artiste le moindre palais, la plus infime mesure nationale où accrocher les somptueux manteaux de ses rêves!

Les murs de nos Panthéons de Béoïtie sont salis par les éjaculations des Lenepveu et des Machin de l'Institut!...

Ah! messieurs, comme la postérité vous maudira, vous raillera et crachera sur vous, si quelque jour le sens de l'art se réveille dans l'esprit de l'humanité!... Voyons, un peu de bon sens, vous avez parmi vous un décorateur de génie : des murs! des murs! donnez-lui des murs!

9 février 1891

Joris-Karl HUYSMANS, À rebours (1884, extrait),
Paris, Flammarion, 2004, p. 145-151.

V

En même temps que s'appointait son désir de se soustraire à une haïssable époque d'indignes muflements, le besoin de ne plus voir de tableaux représentant l'effigie humaine tâchant à Paris entre quatre murs, ou errant en quête d'argent par les rues, était devenu pour lui plus despotique¹⁰⁷.

Après s'être désintéressé de l'existence contemporaine, il avait résolu de ne pas introduire dans sa cellule des larves de répugnances ou de regrets; aussi, avait-il voulu une peinture subtile, exquise, baignant dans un rêve ancien, dans une corruption antique, loin de nos mœurs, loin de nos jours.

Il avait voulu, pour la délectation de son esprit et la joie de ses yeux, quelques œuvres suggestives le jetant dans un monde inconnu, lui dévoilant les traces de nouvelles conjectures, lui ébranlant le système nerveux par d'érudites hystéries, par des cauchemars compliqués, par des visions nonchalantes et atroces.

Entre tous, un artiste existait dont le talent le

74

ravissait en de longs transports, Gustave Moreau 108.

Il avait acquis ses deux chefs-d'œuvre et, pendant des nuits, il rêvait devant l'un d'eux, le tableau de la Salomé, ainsi conçu :

Un trône se dressait, pareil au maître-autel d'une cathédrale, sous d'innombrables voûtes jaillissant de colonnes trapues ainsi que des piliers romans, émaillées de briques polychromes, serties de mosaïques, incrustées de lapis et de sardoines, dans un palais semblable à une basilique d'une architecture tout à la fois musulmane et byzantine.

Au centre du tabernacle surmontant l'autel précédé de marches en forme de demi-vasques, le Tétrarque Hérode était assis, coiffé d'une tiare, les jambes rapprochées, les mains sur les genoux.

La figure était jaune, parcheminée, caméléonée de rides, décimée par l'âge; sa longue barbe flottait comme un nuage blanc sur les étoilles en pierres qui constellaient la robe d'or froi plaquée sur sa poitrine.

Autour de cette statue, immobile, figée dans une pose hiératique de dieu Hindou, des parfums brûlaient, dégageant des nuées de vapeurs que trouaient, de même que des yeux phosphorés de bêtes, les feux des pierres enchâssées dans les parois du trône; puis la vapeur montait, se déroulait sous les arcades où la fumée bleue se mêlait à la poudre d'or des grands rayons de jour, tombés des dômes.

Dans l'odeur perverse des parfums, dans l'atmosphère surchauffée de cette église, Salomé, le bras gauche étendu, en un geste de commande-

ment, le bras droit replié, tenant à la hauteur du visage, un grand lotus, s'avance lentement sur les pointes, aux accords d'une guitare dont une femme accroupie pince les cordes.

La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode; ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent; sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés, scintillent; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thè, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon.

Concentrée, les yeux fixes, semblable à une somnambule, elle ne voit ni le Tétrarque qui frémit, ni sa mère, la féroce Hérodiade, qui la surveille, ni l'hermaphrodite ou l'eunuque qui se tient, le sabre au poing, en bas du trône, une terrible figure, voilée jusqu'aux joues, et dont la mamelle de châtré pend, de même qu'une gourde, sous sa tunique bariolée d'orange.

Ce type de la Salomé si hantant pour les artistes et pour les poètes, obsédait, depuis des années, des Esséintes. Combien de fois avait-il lu dans la vieille bible de Pierre Variquet, traduite par les docteurs en théologie de l'université de Louvain, l'évangile de saint Matthieu qui raconte

en de naïves et brèves phrases, la décollation du Précurseur; combien de fois avait-il rêvé, entre ces lignes :

« Au jour du festin de la Nativité d'Hérode, la fille d'Hérodiade dansa au milieu et plut à Hérode. »
 « Dont lui promit, avec serment, de lui donner tout ce qu'elle lui demanderait. »

« Elle donc, induite par sa mère, dit : Donne-moi, en un plat, la tête de Jean-Baptiste. »

« Et le roi fut marié, mais à cause du serment et de ceux qui étaient assis à table avec lui, il commanda qu'elle lui fût baillée. »

« Et envoya décapiter Jean, en la prison. »

« Et fut la tête d'icelui apportée dans un plat et donnée à la fille; et elle la présenta à sa mère. »

Mais ni saint Matthieu, ni saint Marc, ni saint Luc, ni les autres évangélistes ne s'éten-
 daient sur les charmes déirants, sur les actives dépravations de la danseuse. Elle demeurerait effacée, se perdait, mystérieuse et pâmée, dans le brouillard lointain des siècles, insaisissable pour les esprits précis et terre à terre, accessible seulement aux cervelles ébranlées, aiguës, comme rendues visionnaires par la névrose; rebelle aux peintres de la chair, à Rubens qui la déguisa en une bouchère des Flandres, incompréhensible pour tous les écrivains qui n'ont jamais pu rendre l'inquiétante exaltation de la danseuse, la grandeur raffinée de l'assassin.

Dans l'œuvre de Gustave Moreau, conçue en dehors de toutes les données du Testament, des Esséintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange qu'il avait rêvée. Elle n'était plus seulement la baladine qui arrache à

un vieillard, par une torsion corrompue de ses reins, un cri de désir et de rut; qui rompt l'énergie, fonde la volonté d'un roi, par des remous de seins, des secousses de ventre, des frissons de cuisse; elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Éléphant antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche.

Ainsi comprise, elle appartenait aux théogonies de l'extrême Orient; elle ne relevait plus des traditions bibliques, ne pouvait même plus être assimilée à la vivante image de Babylone, à la royale Prostituée de l'Apocalypse, accoutrée, comme elle, de joyaux et de pourpre, fardée comme elle; car celle-là n'était pas jetée par une puissance fatidique, par une force suprême, dans les attirantes abjections de la débauche.

Le peintre semblait d'ailleurs avoir voulu affirmer sa volonté de rester hors des siècles, de ne point préciser d'origine, de pays, d'époque, en mettant sa Salomé au milieu de cet extraordinaire palais, d'un style confus et grandiose, en la vêtant de somptueuses et chimiques robes, en la mitrant d'un incertain diadème en forme de tour phénicienne tel qu'en porte la Salammbô, en lui plaçant enfin dans la main le sceptre d'Isis, la fleur sacrée de l'Égypte et de l'Inde, le grand lotus.

Des Esséintes cherchait le sens de cet

emblème. Avait-il cette signification phallique que lui prêtent les cultes primordiaux de l'Inde; annonçait-il au vieil Hérode, une oblation de virginité, un échange de sang, une plaie impure sollicitée, offerte sous la condition expresse d'un meurtre; ou représentait-il l'allégorie de la fécondité, le mythe Hindou de la vie, une existence tenue entre des doigts de femme, arrachée, foulée par des mains palpitanes d'homme qu'une démente envahit, qu'une crise de la chair égare 109?

Peut-être aussi qu'en armant son énigmatique déesse du lotus vénéré, le peintre avait songé à la danseuse, à la femme mortelle, au Vase souillé, cause de tous les péchés et de tous les crimes; peut-être s'était-il souvenu des rites de la vieille Egypte, des cérémonies sépulcrales de l'embaumement, alors que les chimistes et les prêtres étendent le cadavre de la morte sur un banc de jaspe, lui tirent avec des aiguilles courbes la cervelle par les fosses du nez, les entraîlent par l'incision pratiquée dans son flanc gauche, puis avant de lui dorer les ongles et les dents, avant de l'enduire de bitumes et d'essences, lui insèrent, dans les parties sexuelles, pour les purifier, les chastes pétales de la divine fleur.

Quoi qu'il en fût, une irrésistible fascination se dégageait de cette toile, mais l'aquarelle intitulée *l'Apparition* était peut-être plus inquiétante encore.

Là, le palais d'Hérode s'élançait, ainsi qu'un Alhambra, sur de légères colonnes irisées de carreaux moresques, scellés comme par un béton d'argent, comme par un ciment d'or; des ara-

besques partaient de losanges en lazuli, filaient tout le long des coupoles où, sur des marqueteries de nacre, rampaient des lueurs d'arc-en-ciel, des feux de prisme.

Le meurtre était accompli; maintenant le bourreau se tenait impassible; les mains sur le pommeau de sa longue épée, tachée de sang.

Le chef décapité du saint s'était élevé du plat posé sur les dalles et il regardait, livide, la bouche décolorée, ouverte, le cou cramoisi, dégouttant de larmes. Une mosaïque cernait la figure d'où s'échappait une auréole s'irradiant en traits de lumière sous les portiques, éclairant l'affreuse ascension de la tête, allumant le globe vitreux des prunelles, attachées, en quelque sorte crispées sur la danseuse.

D'un geste d'épouvante, Salomé repousse la terrifiante vision qui la cloue, immobile, sur les pointes; ses yeux se dilatent, sa main étreint convulsivement sa gorge.

Elle est presque nue; dans l'ardeur de la danse, les voiles se sont défaits, les brocards ont croulé; elle n'est plus vêtue que de matières orfévries et de minéraux lucides; un gorgerin lui serre de même qu'un corselet la taille, et, ainsi qu'une agrafe superbe, un merveilleux joyau d'ardes des éclairs dans la rainure de ses deux seins; plus bas, aux hanches, une ceinture l'entoure, cache le haut de ses cuisses que bat une gigantesque pendeloque où coule une rivière d'escarboucles et d'émeraudes; enfin, sur le corps resté nu, entre le gorgerin et la ceinture, le ventre bombe, creusé d'un nombril dont le trou semble un cachet gravé

75

d'onyx, aux tons laiteux, aux teintes de rose d'ongle.

Sous les traits ardents échappés de la tête du Précurseur, toutes les facettes des joailleries s'embrasent; les pierres s'animent, dessinent le corps de la femme en traits incandescents; la piquent au cou, aux jambes, aux bras, de points de feu, vermeils comme des charbons, violets comme des jets de gaz, bleus comme des flammes d'alcool, blancs comme des rayons d'astre.

L'horrible tête flamboie, saignant toujours, mettant des caillots de pourpre sombre, aux pointes de la barbe et des cheveux. Visible pour la Salomé seule, elle n'étreint pas de son morne regard, l'Hérodiade qui rêve à ses haines enfin abouties, le Tétrarque, qui, penché un peu en avant, les mains sur les genoux, halète encore, affolé par cette nudité de femme imprégnée de senteurs fauves, roulée dans les baumes, fumée dans les encens et dans les myrrhes.

Tel que le vieux roi, des Esseintes demeurait écrasé, anéanti, pris de vertige, devant cette danseuse, moins majestueuse, moins hautaine, mais plus troublante que la Salomé du tableau à l'huile.

Dans l'insensible et impitoyable statue, dans l'innocente et dangereuse idole, l'érotisme, la terreur de l'être humain s'étaient fait jour; le grand lotus avait disparu, la déesse s'était évaporée; un effroyable cauchemar étrange faisait maintenant l'histrionne, extasiée par le tournoiement de la danse, la courtisane, pétrifiée, hypnotisée par l'épouvante.

Ici, elle était vraiment fille; elle obéissait à son tempérament de femme ardente et cruelle; elle vivait, plus raffinée et plus sauvage, plus excrable et plus exquise; elle reveillait plus énergiquement les sens en léthargie de l'homme, ensorcelait, domptait plus sûrement ses volontés, avec son charme de grande fleur vénérienne, poussée dans des couches sacrilèges, élevée dans des serres impies.

Comme le disait des Esseintes, jamais, à aucune époque, l'aquarelle n'avait pu atteindre cet éclat de coloris; jamais la pauvreté des couleurs chimiques n'avait ainsi fait jaillir sur le papier des coruscations semblables de pierres, des lueurs pareilles de vitraux frappés de rais de soleil, des fastes-aussi fabuleux, aussi aveuglants de tissus et de chairs.

Et, perdu dans sa contemplation, il scrutait les origines de ce grand artiste, de ce païen mystique, de cet illuminé qui pouvait s'abstraire assez du monde pour voir, en plein Paris, resplendir les cruelles visions, les sériques apothéoses des autres âges.

Sa filiation, des Esseintes la suivait à peine; ça et là, de vagues souvenirs de Mantegna et de Jacopo de Barbari; ça et là, de confuses hantises du Vinci et des fièvres de couleurs à la Delacroix; mais l'influence de ces maîtres restait, en somme, imperceptible: la vérité était que Gustave Moreau ne dérivait de personne. Sans ascendant véritable, sans descendants possibles, il demeurait, dans l'art contemporain, unique. Remontant aux sources ethnographiques, aux origines des mythologies dont il comparait et dé mêlait les

sanglantes énigmes; réunissant, fondant en une seule les légendes issues de l'extrême Orient et métamorphosées par les croyances des autres peuples, il justifiait ainsi ses fusions architectoniques, ses amalgames luxueux et inattendus d'étoffes, ses hiératiques et sinistres allégories aiguës par les inquiètes perspicuités d'un nervosisme tout moderne; et il restait à jamais douloureux, hanté par les symboles des perversités et des amours surhumaines, des stuprés divins consommés sans abandons et sans espoirs.

Il y avait dans ses œuvres désespérées et érudités un enchantement singulier, une incantation vous remuant jusqu'au fond des entrailles, comme celle de certains poèmes de Baudelaire. et l'on demeurait ébahi, songeur, déconcerté, par cet art qui franchissait les limites de la peinture, empruntait à l'art d'écrire ses plus subtiles évocations. à l'art du Limosin ses plus merveilleux éclats, à l'art du lapidaire et du graveur ses finesses les plus exquises. Ces deux images de la Salomé, pour lesquelles l'admiration de des Es-seintes était sans borne, vivaient, sous ses yeux, pendues aux murailles de son cabinet de travail, sur des panneaux réservés entre les rayons des livres.

Mais là ne se bornaient point les achats de tableaux qu'il avait effectués dans le but de parer sa solitude.

Bien qu'il eût sacrifié tout le premier et unique étage de sa maison qu'il n'habitait personnellement pas, le rez-de-chaussée avait à lui seul nécessité des séries nombreuses de cadres pour habiller les murs.

Le rez-de-chaussée était ainsi distribué :

Un cabinet de toilette, communiquant avec la chambre à coucher, occupait l'une des encoignures de la bâtisse; de la chambre à coucher, l'on passait dans la bibliothèque, de la bibliothèque dans la salle à manger, qui formait l'autre encoignure.

Ces pièces composant l'une des faces du logement, s'étendaient, en ligne droite, percées de fenêtres ouvertes sur la vallée d'Aunay.

L'autre face de l'habitation était constituée par quatre pièces exactement semblables, en tant que disposition, aux premières. Ainsi la cuisine faisait coude, correspondait à la salle à manger; un grand vestibule, servant d'entrée au logis, à la bibliothèque; une sorte de boudoir, à la chambre à coucher; les privés dessinant un angle, au cabinet de toilette.

Toutes ces pièces prenaient jour du côté opposé à la vallée d'Aunay et regardaient la tour du Croy et Châtillon.

Quant à l'escalier, il était collé sur l'un des flancs de la maison, au dehors: les pas des domestiques ébranlant les marches arrivaient ainsi moins distincts, plus sourds, à des Esseintes.

Il avait fait tapisser de rouge vif le boudoir, et sur toutes les cloisons de la pièce, accrocher dans des bordures d'ébène des estampes de Jan Luyken 110, un vieux graveur de Hollande, presque inconnu en France.

Il possédait de cet artiste fantasque et lugubre, véhément et farouche, la série de ses *Persécutions religieuses*, d'épouvantables planches contenant tous les supplices que la folie des religions a

Paul GAUGUIN, lettres à Emile
Schuffenecker (14.08.1888, 8.10.1888) et
à André Fontanaas (mars 1899), dans
Lettres à sa femme et à ses amis, Grasset,
2003, p.151-152, 158-165, 328-332.

LXVII

A EMILE SCHUFFENECKER.

(Pont-Aven) Le 14 Août 1888.

Mon cher Schuff,

Merci d'avoir pensé à moi en m'envoyant votre adresse, je l'attendais pour vous écrire. Vous êtes là-bas dans votre élément puisque vous avez besoin de la lutte contradictoire pour vous encourager. Un conseil, ne peignez pas trop d'après nature. L'art est une abstraction² tirez-la de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qui résultera, c'est le seul moyen de monter vers Dieu en faisant comme notre Divin Maître, créet.

Vous qui aimez le petit point en voilà. Aussi tous les Américains sont furieux contre l'impressionniste j'ai

1. Edgar Degas (1834-1917). Il avait une grande estime pour Gauguin et le défendit quand le peintre exposa ses premières toiles de Tahiti.

2. Ce conseil est devenu l'un des principes de la peinture non figurative.

été obligé de menacer de cogner, et maintenant nous avons la paix.

J'attends toujours pour partir. J'ai commencé un élève qui marchera : la bande augmente. Le petit Bernard est ici¹ et a rapporté de St Briac des choses intéressantes. En voilà un qui ne redoute rien.

Mes derniers travaux sont en bonne marche et je crois que vous trouverez une note particulière ou plutôt l'affirmation de mes recherches antérieures ou synthèse d'une forme et d'une couleur en ne considérant la dominante. Allons bon courage, que Dieu vous prenne en sa sainte garde en couronnant vos efforts.

L'estime que l'on acquiert de soi-même et le sentiment mérité de sa force sont en ce monde la seule consolation des² Après tout, la majorité des² en possède.

Est-ce que toute votre famille est avec vous ? Si oui, mes amitiés et caresses enfantines.

Frater salute.

PAUL GAUGUIN.

Ci-joint une photographie faite par un amateur (gratis).

1. Emile Bernard (1868-1942). Enfant prodige doué pour le dessin et la peinture, il fut à l'avant-garde de la peinture moderne et certaines toiles de 1886 et 1887, comme la *Maison de mes parents à Arrières* et la *Tête d'homme* de la collection Marcel Guérin sont, dès avant la rencontre décisive avec Gauguin, d'une extraordinaire audace. Il séjourna en août et septembre 1888 à Pont-Aven avec sa sœur Madeleine et sa mère et créa avec Gauguin le synthétisme. La grande amitié qui les unissait se termina en 1891, à la suite de nombreux dissentiments dont le principal fut la consécration de Gauguin comme chef du symbolisme pictural tandis que Bernard estimait être l'initiateur de son ami dans l'évolution de son art.

2. Mots illisibles.

L'exposition à Copenhague a dû retarder du monde à la ville cette saison et j'espère que la morte saison sera de courte durée.

Laval est revenu de la Martinique et se trouve en ce moment ici, il te dit bien des choses.
J'embrasse tout le monde.

PAUL.

LXXI

A EMILE SCHUFFENECKER.

Quimperlé, le 8 octobre 1888.

Mon cher Schuff,

Vous êtes rentré à Paris pour reprendre le collier. J'aurais bien voulu voir vos tableaux, retour de la mer, je suis sûr que cela doit être intéressant.

J'ai reçu votre dernière lettre et le lendemain une de Paris. Depuis j'ai été au lit, repris atrocement de la dysenterie ! La bile s'accumule dans l'estomac avec les chagrins et me fait souffrir, puis arrive un moment où elle sort par en bas. Enfin me voilà encore debout.

J'ai fait pour une église un tableau¹ naturellement il a été refusé, aussi je le renvoie à Van Gogh. Inutile de vous le décrire, vous le verrez.

J'ai cette année, tout sacrifié, l'exécution, la couleur,

1. Il s'agit de la *Vision après le Sermon* ou *Lutte de Jacob avec l'Ange*, première tentative de simplification que Gauguin aidé de Laval et Bernard, transporta à Nizon, près de Pont-Aven afin de l'offrir à l'église du petit village. Mais le curé effrayé et estimant que ses paroissiens ne comprendraient pas cette œuvre, en refusa le don.

pour le style, voulant m'imposer autre chose que ce que je sais faire. C'est je crois une transformation qui n'a pas porté ses fruits mais qui les portera.

J'ai fait un portrait de moi pour Vincent qui me l'avait demandé. C'est je crois une de mes meilleures choses : absolument incompréhensible (par exemple) tellement il est abstrait. Tête de bandit au premier abord, un Jean Valjean, (les Misérables), personnifiant aussi un peintre impressionniste déconsidéré et portant toujours une chaîne pour le monde. Le dessin en est tout à fait spécial, abstraction complète. Les yeux, la bouche, le nez, sont comme des fleurs de tapis persan personnifiant aussi le côté symbolique. La couleur est une couleur loin de la nature ; figurez-vous un vague souvenir de la poterie tordue par le grand feu ! Tous les rouges, les violets, rayés par les éclats de feu comme une fournaise rayonnant aux yeux, siège des luttes de la pensée du peintre. Le tout sur un fond chrome parsemé de bouquets enfantins. Chambre de jeune fille pure. L'impressionnisme est un pur, non souillé encore par le baiser putride des Beaux-Arts (Ecole).

Je vous envoie une lettre de Vincent, pour vous faire voir où j'en suis avec lui et de ce qui se projette en ce moment. Montrez-la à M^{lle} Pouzin, pour lui faire voir que vous n'êtes pas le seul à m'estimer. Cela lui fera voir aussi que les artistes sont des êtres à part qui ne peuvent avoir les idées pratiques de commerce entrevues par elle !

Van Gogh vient de me prendre pour 300 Frs de poteries. Aussi je pars à la fin du mois pour Arles où je resterai longtemps je crois, attendu que ce séjour a pour but de me faciliter le travail sans souci d'argent jusqu'à ce qu'il soit arrivé à me lancer.

Dorénavant il me fournira tous les mois ma petite

subsistance, n'allez pas m'oublier pendant l'absence et je vous écrirai et penserai à vous.

Mes amitiés à tout le monde.
Tout à vous de cœur.

PAUL GAUGUIN.

LXXII

LETTRE DE VAN GOGH JOINTE À LA LETTRE DE GAUGUIN À SCHUFFENECKER.

Mon cher Gauguin,

Ce matin, j'ai reçu votre excellente lettre, que j'ai du reste envoyée à mon frère; votre conception de l'impressionnisme en général, dont votre portrait est un symbole, est saisissante. Je suis on ne peut plus intrigué de voir cela, — mais il me semblera, j'en suis sûr d'avance, que cette œuvre soit trop importante pour que j'en veuille en échange. Mais si vous voulez la garder pour nous, mon frère vous la gardera. Mais si vous voulez la garder immédiatement demandé, si vous voulez à la première occasion et espérons que cela sera sous bien peu.

Car nous cherchons encore une fois à presser la possibilité de votre venue.

Je dois vous dire que même pendant le travail je ne cesse de songer à cette entreprise de fonder un atelier ayant vous-même et moi pour habitants fixes mais dont nous désirerons tous les deux faire un abri et un asile pour les copains au moment où ils se trouveront acculés dans leur lutte. Lorsque vous êtes parti de Paris mon frère et moi avons encore passé ensemble un temps qui me demeurera toujours inoubliable. Les discussions

avaient pris une envergure plus large — avec Guillaumin, avec Pissarro père et fils, avec Seurat que je ne connaissais pas (j'ai visité son atelier juste quelques heures avant mon départ).

Dans ces discussions il s'est souvent agi de ce qui nous tient si fort au cœur à mon frère comme à moi des mesures à prendre pour sauvegarder l'existence matérielle des peintres et de sauvegarder les moyens de production (couleurs, toiles) et de sauvegarder à eux directement leur part dans le prix que se prennent leurs tableaux actuellement que longtemps après avoir cessé d'être la propriété des artistes.

Lorsque vous serez ici nous repasserons en revue toutes ces discussions-là.

Quoi qu'il en soit lorsque j'ai quitté Paris bien, bien navré, assez malade et presque alcoolique à force de me monter le cou alors que mes forces m'abandonnaient — alors je me suis renfermé en moi-même et sans encore oser espérer.

A présent, dans le vague d'un horizon, cependant voilà qu'elle me vient l'espérance, cette espérance à éclipse qui, dans ma vie solitaire, m'a parfois consolé.

Or, je désirerais vous faire une part fort large de cette croyance que nous allons relativement réussir à fonder une chose de durée.

Lorsque nous causerons de ces jours étranges de discussions dans les ateliers pauvres et les cafés du petit boulevard et que vous verrez en plein notre conception, celle de mon frère et de moi qui ne s'est point réalisée en tant que formation d'une société.

Néanmoins vous verrez qu'elle est telle que tout ce que l'on fera dans la suite pour remédier à l'état terrible de ces dernières années sera ou bien cela même que nous avons dit ou quelque chose de parallèle à cela.

Tant nous avons pris la chose par une base immuable lorsque vous aurez l'explication entière. Et vous admettez que nous sommes allés alors *bien au-delà* de ce plan que nous vous avons déjà communiqué. Que nous ayons été au-delà ce n'est que notre devoir de marchands de tableaux car vous savez peut-être que moi aussi j'ai passé des années dans le commerce et je ne dédaigne pas un métier où j'ai mangé mon pain.

Suffit pour vous dire que je ne crois pas que tout en vous isolant en apparence de Paris vous cesserez de vous sentir en rapport assez direct avec Paris. J'ai une fièvre de travail extraordinaire ces jours-ci, actuellement je suis aux prises avec un paysage à ciel bleu au-dessus d'une immense vigne verte, pourpre, jaune à sarments noirs et orangés.

Des figurines de dames à ombrelles rouges, des figurines de vendeurs avec leur charrette l'égayent encore. Avant plan de sable gris. Toujours toile de 30 carrée pour la décoration de la maison.

J'ai un portrait de moi tout cendré. La couleur cendrée qui résulte du mélange du véronèse avec la mine orange sur fond véronèse pâle tout uni, à vêtement brun rouge. Mais exagérant moi aussi ma personnalité, j'avais cherché plutôt le caractère d'un bonze simple adorateur du Bouddha éternel. Il m'a coûté — assez démal mais il faudra que je le refasse entièrement si je veux réussir à exprimer la chose. Il me faudra même encore me guérir davantage de l'abrutissement conventionnel de notre ainsi nommé état civilisé afin d'avoir un meilleur modèle pour un meilleur tableau.

Une chose qui me fait énormément plaisir j'ai reçu une lettre hier de Boch (sa sœur est dans les vingtistes Belges) qui écrit s'être établi dans le Borinage pour y peindre charbonniers et charbonnages. Il reviendra

pendant à ce qu'il se propose dans le Midi — pour varier ses impressions et certes dans ce cas viendra à Arles.

Je trouve excessivement communes mes conceptions artistiques en comparaison des vôtres.

J'ai toujours des appétits grossiers de bête.

J'oublie tout pour la beauté extérieure des choses que je ne sais pas rendre car je la rends laide dans mon tableau et grossière alors que la nature me semble parfaite.

Maintenant pourtant l'élan de ma carcasse osseuse est tel qu'il va droit au but, de là il résulte une sincérité quelquefois originale peut-être dans ce que je sens si toutefois le motif puisse se prêter à mon exécution brutale et inhabile.

Je crois, que si dès maintenant, vous commenciez à vous sentir le chef de cet atelier, dont nous chercherons à faire un abri pour plusieurs, peu à peu, au fur et à mesure que notre travail acharné nous fournisse les moyens de compléter la chose — je crois qu'alors vous vous sentirez relativement consolé des malheurs présents de gêne et de maladie, en considérant que probablement nous donnons nos vies pour une génération de peintres qui durera encore longtemps.

Ces pays-ci ont déjà vu et le culte de Vénus — essentiellement artistique en Grèce — puis les poètes et les artistes de la Renaissance. Là que ces choses ont pu fleurir, l'impressionnisme le peut aussi.

Pour la chambre où vous logerez j'ai bien exprès fait une décoration, *le jardin d'un poète* (dans les croquis qu'à Bernard il y en a une première conception simplifiée ensuite). Le Banal jardin public renferme des plantes et buissons qui font rêver aux paysages où l'on se représente volontiers Botticelli, Giotto, Pétrarque, le

Dante et Boccace. Dans la décoration j'ai cherché à démêler l'essentiel de ce qui constitue le caractère immuable du pays.

Et j'eusse voulu peindre ce jardin de telle façon que l'on penserait à la fois au vieux poète d'ici (ou plutôt d'Avignon) Pétrarque et au nouveau poète d'ici — Paul Gauguin.

Quelque maladroit que soit cet essai, vous y verrez tout de même, peut-être que j'ai pensé à vous en préparant votre atelier avec une bien grosse émotion.

Ayons bon courage pour la réussite de notre entreprise et continuez à vous sentir bien chez vous ici, car j'en suis tellement porté à croire, que tout cela durera longtemps.

Bonne poignée de main et croyez-moi

Tout à vous.

VINCENT.

Seulement je crains que vous trouverez la Bretagne plus belle quand même si ici vous n'y verriez rien de plus beau que du Daumier, les figures d'ici sont d'un Daumier absolu souvent. Or pour vous vous ne tarderez pas à découvrir au fond de toute la modernité l'antiquité et la renaissance qui dort. Or, en tant que quant à celles-là, libre à vous de les ressusciter.

Bernard m'en parle, que lui Moret, Laval et un autre feraient un échange avec moi. Je suis réellement en principe très partisan du système d'échanges entre artistes, puisque je vois que cela prenait une place considérable dans la vie des peintres japonais.

Je vous enverrai conséquemment les études que j'ai de disponibles à l'état sec de ces jours-ci et vous aurez le premier choix. Mais avec vous je n'en échange

aucune si, de votre côté cela devrait vous coûter une chose aussi importante que votre portrait qui serait trop beau. Sur je n'oserais pas car mon frère vous le prendra volontiers contre tout un mois.

avez voulu étudier l'art ou plutôt l'œuvre d'un artiste qui ne vous étonne, en parler avec intégrité. Fait rare dans la critique coutumière.

J'ai toujours pensé qu'il était du devoir d'un peintre de ne jamais répondre aux critiques même injurieuses – surtout celles-là, non plus à celles élogieuses – souvent l'amitié les guide.

Sans me départir de ma réserve habituelle, j'ai cette fois une folle envie de vous écrire, un caprice si vous voulez, et – comme tous les passionnés je sais peu résister. Ce n'est point une réponse, puisque personnelle, mais une simple causerie d'art : votre article y invite, la suscite.

Nous autres peintres, de ceux condamnés à la misère, acceptons les tracés de la vie matérielle sans nous plaindre, mais nous en souffrons en ce qu'ils sont un empêchement au travail. Que de temps perdu pour aller chercher notre pain quotidien ! de basses besognes ouvrières, des ateliers défectueux et mille autres empêchements. De là bien des découragements et par suite impuissance, l'orage, les violences. Toutes considérations dont vous n'avez que faire et dont je ne parle que pour nous persuader tous deux que vous avez raison de signaler bien des défauts. Violence, monotonie des tons, couleurs arbitraires, etc... Oui tout cela doit exister, existe. Parfois, cependant, volontaires – ces répétitions de tons, d'accords monotones, au sens musical de la couleur, n'auraient-elles pas une analogie avec ces mélodies orientales chantées d'une voix aigre, accompagnement des notes vibrantes qui les avoisinent, les enrichissant par opposition, Beethoven en use fréquemment (j'ai cru le comprendre) – dans la sonate pathétique, par exemple. Delacroix avec ses accords répétés de marron et de violets sourds, manteau sombre

Fontaine. mite.

CLXX

A ANDRE FONTAINAS.

Tahiti, mars 1899.

Un grand sommeil noir
Tombe sur ma vie
Dormez, tout espoir
Dormez, toute envie

VERLAINE.

Monsieur Fontainas,

Mercur de France, N° de janvier, deux articles intéressants Rembrandt. Galerie Vollard. Dans ce dernier il est question de moi; malgré votre répugnance vous

vous suggérant le drame. Vous allez souvent au Louvre : pensant à ce que je dis, regardez attentivement Cimabue. Pensez aussi à la part musicale que prendra désormais la couleur dans la peinture moderne. La couleur qui est vibration de même que la musique est à même d'atteindre ce qu'il y a de plus général et partant de plus vague dans la nature : sa force intérieure.

Ici, près de ma case, en plein silence, je rêve à des harmonies violentes dans les parfums naturels qui me grisent. Délice relevé de je ne sais quelle horreur sacrée que je devine vers l'immémorial. Autrefois, odeur de joie que je respire dans le présent. Figures animales d'une rigidité statuaire : je ne sais quoi d'ancien, d'auguste, religieux dans le rythme de leur geste, dans leur immobilité rare. Dans des yeux qui rêvent, la surface trouble d'un énigme insondable.

Et voilà la nuit — tout repose. Mes yeux se ferment pour voir sans comprendre le rêve dans l'espace infini qui fuit devant moi, et j'ai la sensation de la marche dolente de mes espérances.

Louant certains tableaux que je considérais comme insignifiants vous vous écriez — ah ! si Gauguin était toujours celui-là. Mais je ne veux pas être toujours celui-là.

Dans le large panneau que Gauguin expose, rien ne nous révélerait le sens de l'allégorie, si... mon rêve ne se laisse pas saisir, ne comporte aucune allégorie ; poème musical, il se passe de libretto) citation Mallarmé. Par conséquent immatériel et supérieur, l'essentiel dans une œuvre consiste précisément dans « ce qui n'est pas exprimé : il en résulte implicitement des lignes, sans couleurs ou paroles, il n'en est pas matériellement constitué ».

Entendu aussi de Mallarmé devant mes tableaux de Tahiti :

Il est extraordinaire qu'on puisse mettre tant de mystère dans tant d'éclat.

Reparlant du panneau : l'idole est là non comme une explication littéraire, mais comme une statue, moins statue peut-être que les figures animales ; moins animale aussi, faisant corps dans mon rêve, devant ma case avec la nature entière, régnant en *notre âme primitive*, consolation imaginaire de nos souffrances en ce qu'elles comportent de vague et d'incompris devant le mystère de notre origine et notre avenir.

Et tout cela chante dououreusement en mon âme et mon décor, en peignant et rêvant tout à la fois, sans allégorie saisissable à ma portée — manque d'éducation littéraire peut-être.

Au réveil, mon œuvre terminée, *je me dis, je dis* : d'où venons-nous, que sommes-nous ? où allons-nous ? Réflexion qui ne fait plus partie de la toile, mise alors en langage parlé tout à fait à part sur la muraille qui encadre, non un titre mais une signature.

Voyez-vous j'ai beau comprendre la valeur des mots — abstrait ou concret — dans le dictionnaire, je ne les saisis plus en peinture. J'ai essayé dans un décor suggestif de traduire mon rêve sans aucun recours à des moyens littéraires, avec toute la simplicité possible de métier, labeur difficile. Accusez-moi d'avoir été là impuissant, mais non de l'avoir tenté, me conseillant de changer de but pour m'attarder à d'autres idées, déjà admises, consacrées. Puvis de Chavannes en est le haut exemple. Certes Puvis m'écrase par son talent, et l'expérience que je n'ai pas ; je l'admire autant et plus que vous mais pour des raisons différentes. (Ne vous en fâchez pas, avec plus de connaissances de causes). Chacun son époque.

L'Etat a raison de ne pas me commander une décoration dans un édifice public, décoration qui froisserait les

idées de la majorité, et j'aurais encore tort de l'accepter n'ayant d'autre alternative que celle de le tricher ou de mentir à moi-même.

A mon exposition chez Durand-Ruel un jeune homme demandait à Degas de lui expliquer mes tableaux qu'il ne comprenait pas. Celui-ci en souriant lui récita une fable de La Fontaine — « Voyez-vous lui dit-il, — Gauguin c'est le Loup maigre, sans collier. »

Voilà une lutte de quinze ans qui arrive à nous libérer de l'École, de tout ce fracas de recettes hors lesquelles il n'y avait point de salut, d'honneur, d'argent. Dessin, couleur, composition, sincérité devant la nature, que sais-je : hier encore, quelque mathématicien nous imposait (découvertes Charles Henri) des lumières, des couleurs immuables.

Le danger est passé. Oui, nous sommes libres et cependant je vois luire à l'horizon un danger ; je veux vous en parler. Cette longue et ennuyeuse lettre n'est guère écrite que pour cela. La critique d'aujourd'hui sérieuse, pleine de bonnes intentions et instruite tend à nous imposer une méthode de penser, de rêver, et alors ce serait un autre esclavage. Préoccupée de ce qui la concerne, son domaine spécial, la littérature, elle perdrait de vue ce qui nous concerne, la peinture. S'il en était ainsi je vous dirais hautainement la phrase de Mallarmé.

Un critique ! un Monsieur qui se mêle de ce qui ne le regarde pas.

En son souvenir, voulez-vous me permettre de vous offrir ces quelques traits une minute esquissés, vague souvenir d'un beau visage aimé au clair regard dans les ténèbres — non un cadeau, mais un rappel à l'indulgence dont j'ai besoin pour ma folie et ma sauvagerie.

Très cordialement.

PAUL GAUGUIN.

Source du texte :

Stéphane MAILLARDÉ,
Oeuvres complètes, Paris,

La Pléiade, 1936, p. 569-583.

Stéphane MAILLARDÉ, traduction
du.

= L'Œ «TEN O'CLOCK»

DE M. WHISTLER =

MESDAMES ET MESSIEURS,

C'est avec une grande hésitation, et pas mal de crainte, que je parais devant vous, dans le rôle de prédicateur.

Si la timidité a quelque rapport avec la vertu de modestie, et me peut valoir votre faveur, je vous prie, au nom de cette vertu, de m'accorder toute indulgence.

Je plaiderais mon manque d'habitude, s'il n'était d'abord invraisemblable, à en juger par les précédents, qu'on pût s'attendre à rien d'autre qu'à l'effronterie la plus manifeste, en raison de mon sujet — car je ne veux pas vous cacher que je me propose de vous parler sur l'Art. Oui, l'Art — qui depuis peu est devenu, au moins autant que la discussion ou les écrits aient pu en faire cela, une sorte de lieu commun pour l'heure du thé.

L'Art court la rue! — un galant de passage lui prend le menton — le maître de maison l'attire à franchir son seuil — on le presse de se joindre à la compagnie, en gage de culture et de raffinement.

Si la familiarité peut engendrier le mépris, l'Art certainement — ou ce qu'on prend couramment pour lui — en est arrivé à son degré le plus bas d'intimité avec tous.

Les gens, on les a harassés de l'Art sous toutes les formes, on les a contraints par tous les moyens de le supporter. On leur a dit, comment ils le doivent aimer, vivre avec. Ils ont vu leurs logis envahis, leurs murs hantés de papier, jusqu'à leurs vêtements pris à partie — au point que, hors de soi enfin, effarés et remplis de ces doutes et des malaises que cause une suggestion sans motif, ils se vengent d'une pareille intrusion et renvoient les faux prophètes qui ont couvert de discrédit le nom même du Beau; eux, de ridicule.

Hélas! Mesdames et Messieurs, on a diffamé l'Art, qui n'a rien de commun avec de telles pratiques. C'est

ARTS
P. 569-583

une divinité d'essence délicate, toute en retrait, elle hait se mettre en avant et ne se propose en aucune manière pour améliorer autrui.

Divinité, au-dedans de soi, égoïstement occupée de sa personne seule, n'ayant aucun désir d'enseigner, cherchant et trouvant le beau dans toutes conditions, et tous les temps, comme le fit son grand père Rembrandt, quand il vit une grandeur pittoresque et une noble dignité dans le quartier des Juifs d'Amsterdam, et ne déplora pas que ses habitants ne fussent pas des Grecs. Comme firent Tintoret et Paul Véronèse, entre les Vénitiens, qui ne s'arrêtèrent pas à changer les brocards de soie pour les draperies classiques d'Athènes.

Comme fit à la cour de Philippe, Vélasquez, dont les enfants bouffant de jupes inesthétiques, sont, en tant qu'œuvres d'art, de même qualité que les marbres d'Elgine.

Ces grands hommes n'étaient pas des réformateurs — ni soucieux de porter un perfectionnement à l'état d'autrui! Pas d'autre préoccupation chez eux que leurs produits, et, pleins de la poésie de leur savoir, ils ne souhaitaient pas de modifier leur milieu — car, forts de la révélation des lois de leur Art, ils virent dans le développement de leur œuvre cette beauté réelle que, pour eux, était matière de certitude et de triomphe autant que, pour l'astronome, l'est la vérification d'un résultat prévu selon la lumière qui n'est qu'à lui. Ce faisant, leur monde était complètement séparé d'aucun de ceux de leurs semblables confondant le sentiment et la poésie, et pour qui il n'est pas d'œuvre parfaite que n'explique un avantage à soi conféré.

L'Humanité prend la place de l'Art, et les créations de Dieu s'excusent par l'utile. La Beauté se confond avec la vertu, et, devant une œuvre d'art, on demande : « Quel bien cela fera-t-il ? »

Il suit de là, que la noblesse de l'action, dans cette vie, se lie désespérément au mérite de l'œuvre qui la dépeint; et qu'ainsi les gens ont acquis une habitude de regarder, comme qui dirait, non une peinture, mais, au travers, quelque fait humain qui doit ou ne doit pas, à un point de vue de société, améliorer leur état mental et moral. Aussi nous en sommes venus à entendre parler d'une peinture qui élève, et du devoir du peintre — de telle

peinture qui est pleine de pensée; et de tel panneau, purement décoratif.

Une croyance favorite, à ceux qui enseignent chère, est que certaines périodes ont été spécialement artistiques et que des peuples, qu'on est prêt à nommer, furent notamment amants de l'Art.

Ainsi l'on nous dit que les Grecs furent, en tant que nation, les adorateurs du beau, et qu'au xv^e siècle l'Art s'imprégna dans la multitude.

Que les grands maîtres vivaient sur un pied d'intelligence commune avec leurs patrons — que les Italiens des premiers temps étaient artistes — tous, et que c'est la demande de la chose belle qui la fit se produire.

Que nous, ceux d'aujourd'hui, par un contraste grossier avec cette pureté arcadienne, appelons le laid et trouvons le gauche.

Que, puissions-nous changer d'habitude et de climat, désirions-nous errer en des bosquets — pût la lumière nous rôti jusqu'à dépouiller notre drap — fussions-nous sur le point de ne pas nous presser, et de voyager sans vitesse, nous aurions besoin tout à coup de la cuiller à la Reine Anne et piquerions nos pois de la fourchette à deux dents. Et voilà, pour les ouailles, des hameaux d'art surgir près Hammersmith, et qu'on méprise le cheval à vapeur.

Inutile! et sans l'ombre d'espoir, et faux est cet effort! — bâti avec de la fable et tout cela parce que « un homme sage a proféré une chose vaine et rempli son ventre du vent d'Est ».

Écoutez! il n'y a jamais eu de période artistique.

Il n'y a jamais eu un peuple amant de l'Art.

Au commencement, l'homme sortait chaque jour — celui-ci pour la bataille, celui-là à la chasse; l'autre encore pour piocher et bêcher aux champs; — à seule fin de gagner, et de vivre, ou de perdre et mourir, jusqu'à ce qu'un se trouva parmi eux, diffèrent d'avec le reste dont les travaux ne l'attiraient pas, et il resta près des tentes, entre les femmes, et traçait d'étranges dessins avec un bois brûlé sur une gourde.

Cet homme, qui ne prenait pas de joie aux occupations de ses frères — qui n'avait souci de la conquête, et se rongait dans le champ — ce dessinateur de bizarres modèles — cet inventeur du beau — qui percevait, dans

la nature à l'entour, de curieuses courbes — comme on voit dans le feu des figures — ce rêveur à part, fut le premier artiste.

Et quand, du champ et d'au loin, s'en revinrent les travailleurs, ils prirent la gourde — et ils y burent. Et voici que vers cet homme en vint un autre — et, avec le temps, d'autres — de pareille nature, choisis par les dieux — et ils travaillèrent ensemble, — et ils façonnèrent bientôt, avec la terre humectée, des formes ressemblantes à la gourde; et selon un pouvoir de création, patrimoine de l'artiste, voici qu'ils dépassèrent la suggestion paresseuse de la nature, et que naquit le premier vase, beau dans sa proportion.

Et les gens de labeur, peinaient, et eurent soif; et les héros revinrent de fraîches victoires pour se réjouir et festoyer; et tous burent également aux gobelets des artistes, façonnés adroitement, ne prenant pas garde cependant à l'orgueil de l'artisan, et ne comprenant pas la gloire mise en son ouvrage; buvant à la coupe, pas par choix, pas par la conscience qu'elle était belle : parce que, ma foi, il n'y en avait pas d'autre!

Et le temps, en un état supérieur, apporta plus de capacité pour le luxe, et il devint bien que les hommes habitassent dans de grandes maisons, de reposer sur des couches et de manger à des tables; sur quoi l'artiste, avec ses aides, bâtit des palais et les remplît de meubles, beaux dans leurs proportions et charmants à regarder.

Et le peuple vécut dans les merveilles de l'Art — et mangea et but dans des chefs-d'œuvre — car il n'y avait rien d'autre dans quoi boire et manger; et pas de construction laide pour demeurer; pas d'article d'usage quotidien, de luxe ou de nécessité qui ne fût point sorti du dessin du maître, et fait par ses ouvriers. Et le peuple ne s'enquérirait pas, et n'avait rien à dire en cette affaire.

Ainsi la Grèce fut dans sa splendeur et suprême régna l'Art — par la force du fait, non par choix — et il n'y avait intrusion de ceux du dehors. Le puissant guerrier ne se serait pas plus aventuré à offrir un projet pour le temple de Pallas Athéné que le poète sacré n'aurait présenté un plan pour la construction de catapultes.

Et l'Amateur était inconnu — et le Dilettante irrévélé. Et l'histoire alla s'écrivant, et la conquête accompagna

la civilisation, et l'Art s'épandit ou plutôt ses produits que portaient aux vaincus les vainqueurs, d'une contrée à l'autre. Et la culture spirituelle avec ses usages couvrit la face de la terre, de façon que tous les peuples continuèrent à se servir de ce que l'artiste tout seul produisait.

Et les siècles se passèrent en ces coutumes, et le monde fut inondé de tout ce qui était beau, jusqu'à ce que se leva une classe nouvelle qui découvrit le bon marché et prévint la fortune dans la fabrication du faux.

Alors jaillirent à l'existence le clinquant, le commun, la camelote.

Le goût du commerçant supplanta la science et l'artiste, et ce qui était né de mille et mille leur retourna, et les charmas, car c'était d'après leur propre cœur; et les grands et les petits, l'homme d'état et l'esclave, prirent pour eux l'abomination offerte et la préférèrent — et ont vécu avec, toujours, depuis lors!

Et l'occupation de l'artiste s'en allait, et le manufacturier et le détaillant prirent sa place.

Et hors des cruches les héros versèrent et burent aux coupes — avec connaissance de cause — notant l'éclat du neuf objet de parade et mettant un orgueil en sa valeur.

Et le peuple — maintenant — eut beaucoup à dire en cette affaire et chacun fut satisfait. Et Birmingham et Manchester se levèrent en leur puissance — et l'Art fut relégué dans la boutique de bric-à-brac.

La nature contient les éléments, en couleur et forme de toute peinture, comme le clavier contient les notes de toute musique.

Mais l'artiste est né pour en sortir, et choisir, et grouper avec science, les éléments, afin que le résultat en soit beau — comme le musicien assemble ses notes et forme des accords — jusqu'à ce qu'il éveille du chaos la glorieuse harmonie.

Dire au peintre qu'il faut prendre la peinture comme elle est, vaut de dire au virtuose qu'il peut s'asseoir sur le piano.

« La nature a toujours raison » est une assertion artistiquement aussi controuvée, que la vérité en est universellement prise pour argent comptant. La nature a très rarement raison, à tel point même, qu'on pourrait presque dire que la nature a habituellement tort : que

l'état de chose nécessaire pour grouper une perfection d'harmonie digne d'une peinture est rare; ou, pas commun du tout.

Cela va sembler, même aux plus intelligents, une doctrine presque blasphématoire. Si incorporé avec notre éducation est devenu l'aphorisme en question, que la croyance à sa véracité passe pour faire partie de notre être moral et les mots eux-mêmes ont à notre oreille, un son de religion. Pourtant la nature réussit rarement à produire un tableau.

Le soleil resplendit, le vent souffle d'est, le ciel est vide de nuages, et, au-dehors, tout est de fer. Les vitres du Palais de Cristal s'aperçoivent de tous les points de Londres. Le promeneur du dimanche se réjouit d'une journée glorieuse et le peintre se détourne pour fermer les yeux.

Combien peu l'on perçoit cela, et avec quelle obéissance le quelconque dans la nature s'accepte pour du sublime, on le peut conclure de l'admiration illimitée produite quotidiennement par le plus niais coucheur de soleil.

La dignité des montagnes coiffées de neige se perd en trop de netteté, mais la joie du touriste est de reconnaître les voyageurs à leur sommet. Le désir de voir, pour le fait de voir est, quant à la masse, le seul à satisfaire : de là sa jouissance du détail.

Et quand la brume du soir vêt de poésie un bord de rivière, ainsi que d'un voile et que les pauvres constructions se perdent dans le firmament sombre, et que les cheminées hautes se font campaniles, et que les magasins sont, dans la nuit, des palais et que la cité entière est comme suspendue aux cieux — et qu'une contrée féerique gît devant nous — le passant se hâte vers le logis, travailler et celui qui pense; le sage et l'homme de plaisir cessent de comprendre comme ils ont cessé de voir, et la nature qui, pour une fois, a chanté juste, chante un chant exquis pour le seul artiste, son fils et son maître — son fils en ce qu'il aime, son maître en cela qu'il la connaît.

A lui son secret se déploie, à lui ses leçons graduellement se sont faites claires. Il regarde sa fleur, non pas dans les verres grossissants afin de recueillir des faits pour la botanique, mais avec la lumière de qui voit, en la vérité choisie de tons brillants et de délicates nuances, des suggestions pour des harmonies futures.

Il ne se borne pas à copier oiseusement, et sans pensée, chaque brin d'herbe, comme l'en avisent des inconséquents; mais, dans la courbe longue d'une feuille étroite, corrigée par le jet élané de sa tige, il apprend comment la grâce se marie à la dignité, comment la douceur se rehausse de force, pour que résulte l'élégance.

Avec l'aile couleur citron du papillon pâle, ses fines taches couleur orange, il voit devant lui les pompeux palais d'or clair, non sans leurs flûtes piliers safranés; et il lui est enseigné comment de délicats dessins haut sur les murs se traceront en tons tendres d'orpin et se répéteront à la base par des notes de teinte plus grave.

Il trouve dans ce qui est subtil et gracieux des insinuations pour ses propres combinaisons, et c'est ainsi que la nature demeure sa ressource et est toujours à son service; à lui, rien de refusé.

A travers son cerveau comme à travers l'alambic, se distille l'essence très pure de cette pensée qui commença aux dieux, et qu'ils lui laissent à effectuer.

Mis par eux à part pour compléter leur ouvrage, il produit cette chose merveilleuse appelée le chef-d'œuvre qui dépasse en perfection tout ce qu'ils ont essayé en ce qu'on appelle nature; et les dieux regardent faire et s'étonnent et perçoivent combien de tout un monde est plus belle la Vénus de Milo que ne l'était leur Ève à eux.

Voici quelque temps, l'écrivain sans attaches au beau s'est fait intermédiaire en cette chose de l'Art, et son influence élargissant l'abîme entre le public et le peintre a amené le malentendu le plus complet, relativement à l'objet de la peinture.

Pour lui une peinture est plus ou moins l'hiéroglyphe ou le symbole d'une histoire. Dans le peu de termes techniques qu'il trouve l'occasion d'étaler, l'œuvre est par lui considérée absolument d'un point de vue littéraire; en vérité, de quel autre le peut-il considérer? Et dans ses critiques, il se comporte avec, comme vis-à-vis d'un roman — d'une histoire — ou d'une anecdote. Il manque entièrement et tout naturellement d'en voir l'excellence — ou le démerite — artistiques, et dégrade ainsi l'Art en y voyant une méthode pour aboutir à un effet littéraire.

L'Art entre ses mains, devient donc un moyen de per-

pétrer quelque chose au-delà et sa mission se fait secondaire, juste comme un moyen est inférieur au but.

Les pensées qu'il accentua, nobles ou autres, se rattachent inévitablement à l'incident, et deviennent plus ou moins nobles, en raison de l'éloquence ou de la qualité mentale de l'écrivain qui regarde, pendant ce temps, avec dédain, ce qu'il juge de « pure exécution » — quelque chose qui tient — il le croit — à l'entraînement des écoles et reste la récompense d'une assiduité. Si bien que, tandis qu'il poursuit sa traduction de la toile sur le papier, l'œuvre devient la sienne. Il trouve de la poésie là où il en sentirait si lui-même transcrivait l'événement, de l'invention dans les complexités de la mise en scène, une noble philosophie dans quelque détail philanthropique; le courage, la modestie ou la vertu, à lui suggérés par la circonstance.

Tout ceci pourrait très bien lui être fourni et l'appel fait à son imagination par une très pauvre peinture — vraiment je pourrais dire avec sécurité, que c'est généralement ce qui est.

La poésie du peintre lui-même, cependant, est tout à fait perdue pour cet homme — la surprenante invention qui aura fondu couleur et forme dans une si parfaite harmonie, ce que le résultat a d'exquis, il demeure sans les comprendre — la noblesse de pensée, qu'aura donnée au tout la dignité de l'artiste, ne lui dit absolument rien.

Si bien qu'on publie ses louanges, au nom de vertus que nous rougirions de posséder. — Tandis que les grandes qualités qui distinguent l'œuvre unique du millier, qui font du chef-d'œuvre la chose belle que c'est — on n'en a rien vu du tout.

Qu'il en soit ainsi, nous pouvons nous en assurer, en revoyant de vieilles revues sur les expositions passées et en lisant les flatteries prodiguées à des hommes qui depuis ont été tout à fait oubliés — mais sur les œuvres de qui s'épuisa le langage, en rhapsodies — et qui n'ont rien laissé pour le « National Gallery ».

Un point curieux, quant à son influence sur le jugement de ces messieurs, c'est le vocabulaire accepté de symbolisme poétique, qui leur vient en aide, à force d'usage, quand ils s'occupent de la nature : une montagne pour

eux, est synonyme de hauteur — un lac de profondeur — l'océan de vastitude — le soleil de gloire.

Si bien qu'un tableau avec une montagne, un lac ou l'océan — quelle qu'en soit la peinture — est inévitablement « sublime », « vaste », « infini » et « glorieux » — sur le papier.

Il y a aussi ceux, au maintien sombre, et sages de la sagesse des livres, qui fréquentent les musées et se terrent dans les cryptes : colligeant — comparant — compilant — classifiant — contredisant.

Des experts que ceux-ci — pour qui une date est un mérite — l'estampille le succès!

Soigneux dans l'examen, ils le sont, et de jugement consciencieux — établissant, tout bien pesé, des réputations sans importance — découvrant la peinture à la marque qui est derrière, — affirmant le torse d'après la jambe qui manque — remplissant les in-folios de doutes sur la position de ce membre — chicaniers et dictateurs en ce qui concerne le lieu de naissance de personnages inférieurs — spéculant, en de nombreux écrits, sur la grande valeur d'ouvrages mauvais.

Commis avérés de la collection, ils mêlent les mémorandums et l'ambition, et, réduisant l'Art à la statistique, ils « mettent en liasse » le quinzième siècle et rangent par casiers l'antiquité.

Alors le Prédicateur — « breveté »!

Il se tient sur les grandes places — harangue et péroré.

Le sage des universités — le savant en maintes matières, et de large expérience en tout, excepté son sujet.

Exhortant — dénonçant — dirigeant.

Plein de rage et de sérieux.

Employant tous les pouvoirs de persuasion et les finesses de style, à prouver — rien!

Ravagé par trop d'enseignement — sans avoir rien dont faire part. —

De grand effet — et importance, — creux.

Arrogant — inquiet — désespérant.

Proclamant, se coupant — pendant que les dieux n'entendent pas.

Doux prêtre du Philistin, le voici qui va l'amble agréablement hors des buts, et, à travers maint volume,

esquivant l'assertion scientifique — « babille des prés verts ».

Ainsi s'est follement confondu l'Art avec l'éducation — pour que tout le monde fût sur le même pied.

Or, si le poli, l'affinement, la culture et les manières, ne sont en rien des arguments en faveur d'un résultat artistique, on ne peut d'autre part reprocher à l'érudite plus accompli ou au plus parfait homme du monde le fait d'être absolument sans yeux pour la peinture, sans oreille pour la musique — de préférer dans son cœur l'estampe populaire imprimé, à l'égratignure de la pointe d'un Rembrandt, ou les chants de salle publique à la symphonie « en ut mineur » de Beethoven.

Qu'il ait seulement l'esprit de le dire, et de n'en pas juger l'aveu comme une preuve d'infériorité.

L'Art a lieu par hasard — aucun bouge n'en est l'abri, aucun prince ne peut compter dessus, la plus vaste intelligence ne le peut produire, et le chétif effort à le rendre universel tourne en farce ou préciosité.

Il en est de cela comme il doit être et toutes les tentatives pour faire autrement sont dues à l'éloquence des ignorants, et au zèle des infatués.

La démarcation est claire — loin de moi le projet d'y lancer un pont — pour qu'on pousse de l'autre côté les gens que cela assomme. Non, je leur voudrais épargner une nouvelle fatigue, je voudrais venir à leur secours et soulever de leurs épaules cet incube de l'Art.

Pourquoi, après des siècles de liberté et d'indifférence, leur serait-il maintenant sur le dos jeté par les aveugles — jusqu'à ce que, lassés et démontés, ils ne sachent plus comment ils doivent manger ou boire — rester assis ou debout — ni avec quoi ils doivent s'habituer — sans affliger l'Art.

Mais, attention ! on discourt fort au-dehors !

Triomphalement on crie : Prenez garde ! la chose nous concerne en vérité. Nous avons aussi notre participation à tout vrai Art ! — en effet, rappelez-vous la « touche unique de nature » qui « rend parent le monde entier ».

Oui, certes : mais ne suppose pas le braque à tort et à travers que Shakespeare ici lui tend un passe-port pour le paradis et lui accorde d'élever la voix entre les élus.

Apprenez plutôt que, du fait même de cette parole, il est condamné à rester dehors — et à continuer avec le commun.

Cette unique corde qui avec tous vibre — cette « touche unique de nature » qui réclame un écho de chacun — qui explique la popularité du « taureau » de Paul Potter — qui excuse le prix de la « Conception » de Murillo — cette unique sympathie tacite qui pénètre l'humanité, est — la Vulgarité !

La Vulgarité — sous l'influence fascinante de qui la « masse » a coudoyé « l'élite » et la sphère exquise de l'Art fourmille de la cohue ivre des médiocrités, dont les meneurs jasant et conseillent, haussent le ton, là où les dieux autrefois chuchotaient pour parler.

Et voici que s'avance de leur milieu le Dilettante à fibres enjambées. L'amateur est lâché. La voix de l'esthète s'entend par la terre, et la catastrophe plane. L'intrusion appelle la vengeance des dieux, et le ridicule menace les belles filles de ce pays.

Et voici de curieuses converties à un fatidique culte, en lequel tout l'instinct d'attrait — l'étincelle et la fraîcheur — tout le souriant de la femme — va le céder à une étrange vocation pour le déplaisant, — et cela même au nom des Grâces.

Est-ce que ce mélange chagrin, mal à l'aise, gêné, et tout confus de mauvaise honte et d'affirmation affolée, peut s'appeler artistique et prétendre à un cousinage avec l'Art — qui se délecte dans la claire, friande, vive gaité de la beauté ?

Non ! — mille fois non ! cela est sans rapport avec nous.

Nous ne voulons avoir rien à faire avec. Forcés au sérieux, afin de cacher leur vide, ils n'osent sourire. —

Tandis que l'artiste, dans sa plénitude de tête et de cœur, est heureux, et rit haut, et se complait dans sa force, et se réjouit de la pompeuse prétention — de la solennelle sortie qui l'entoure.

Car l'Art et la joie vont de pair, le hardi visage ouvert, tête haute, la main prête — ne craignant rien et ne redoutant pas sa nudité.

Sachez donc, vous, toutes les belles femmes, que nous sommes avec vous. N'accordez d'attention, nous vous

en prisons, à ces hauts cris poussés par le messéant à cette suprême défense du commun.

— Cela ne vous concerne pas.

Votre instinct même est proche de la vérité — voire esprit à vous, un guide bien plus sûr, sur les insinuanes hardies d'Apollon à talons lourds.

Quoi! vous lèverez-vous à suivre le premier joueur de flûte qui vous mène le long de la Ruelle aux Hards, un jour dominical, ramasser, pour le porter la semaine, entre la morne défroque des siècles, de quoi vous parer? et que, sous la gaucherie du travestissement, nous ayons peine à trouver vos vraies délicates personnes! Oh! fit Est-ce que le monde est donc épuisé! et faut-il nous en retourner parce que le pitre donne un coup de pouce dans le sens opposé.

Se costumer n'est pas s'habiller.

Et quiconque met la garde-robe peut ne pas être docteur en goût.

Car, de quelle autorité seront-ils ces jolis maîtres! regardez bien, et qu'ils n'ont rien inventé — rien agencé en vue du charme.

A tout hasard, de leurs épaules tombent les vêtements du marchand à la toilette — combinant dans leur per-sonne la diaprure de genres nombreux avec le barolo placard du cabotin.

Placés comme un avertissement et un poteau indicateur du danger, ils montrent l'effet désastreux de l'Art sur les classes moyennes.

Pourquoi ces sourcils levés en dépréciation du présent — ce pathos par rapport au passé? Si l'art est rare aujourd'hui, il n'eut jusque maintenant lieu que par intervalles. C'est faux d'enseigner qu'il y a décadence.

Le maître demeure hors de toute relation avec le moment où il se hasarde — un monument de solitude qui induit à la tristesse, n'ayant pas de part aux progrès des hommes ses semblables.

Il n'est, aussi, pas plus le produit de la civilisation, que ne dépend la vérité scientifique affirmée de la sagesse d'une époque. Cette affirmation requiert l'homme pour la faire. La vérité fut dès le commencement.

Ainsi l'art se limite à l'infini, et y commençant ne peut progresser.

Une tacite marque de son indépendance chagrine rejetant toute avance étrangère, est dans sa condition d'absolue immutabilité et son mode d'accomplissement depuis le commencement du monde.

Le peintre n'a que le même crayon, le sculpteur le ciseau des siècles.

Les couleurs ne sont pas en progrès depuis que fut tiré pour la première fois le lourd rideau de la nuit, et que se révéla l'adorabilité de la lumière.

Ni chimiste ni ingénieur ne peuvent fournir de nouveaux éléments du chef-d'œuvre.

Fausse encore, cette fable d'un lien entre la grandeur de l'Art et les vertus de l'État, car l'Art ne vit pas des nations, et les peuples peuvent s'effacer de la face de la terre, mais l'Art est.

Il est grand temps en vérité que devant l'Art nous rejetions le poids de la responsabilité et de l'association et sachions que d'aucune manière nos vertus ne s'emploient à sa fortune, nos vices d'aucune manière ne mettent empêchement à son triomphe.

Qu'elle est fastidieuse, sans espoir et surhumaine, la tâche à soi imposée par la nation; et sublimement vain la croyance que celle-ci doit noblement vivre, ou l'Art périr!

Rassurons-nous, notre vertu reste l'objet de notre choix. Nous n'influons pas l'Art.

Mobile divinité, capricieuse, un sens chez elle puissant de la joie ne tolère rien de morne; et ne vivions-nous jamais si immaculés, elle peut nous tourner le dos.

Comme de temps immémoriaux elle a agi avec les Suisses, dans leurs montagnes.

Quel peuple plus digne! lui dont chaque cavité alpestre bâille la tradition, regorge de noble histoire et, pourtant tout erreur et mépris, il n'a cure et les fils des patriotes en restent à l'horloge qui fait tourner le moulin, ou au subit coucou, refermant sa boîte.

C'est pour ceci que Tell fut un héros, pour ceci que mourut Gessler.

L'Art, coquine cruelle, n'y regarde et s'endurcit le cœur, et fuit à l'Orient, trouver, chez les mangeurs d'opium de Nankin, un favori près de qui avec charme elle s'attarde, caressant sa porcelaine bleue, peignant ses sages demoiselles, et marquant ses assiettes des six

marques de choix — indifférente, dans sa camaraderie avec lui, à tout excepté sa vertu d'affinement.

Tel celui qui l'invite, celui qui la retient.

La revoici dans l'Ouest, pour que son autre amant enfante la galerie à Madrid, et apprenne au monde comme quoi le Maître domine par-dessus tout; et dans leur intimité, ils jubilent, elle et lui, de ce savoir; lui connaît le bonheur goûté par nul mortel.

Elle est fière de son compagnon, et promet que dans les ans futurs d'autres iront par ce chemin et comprendront.

Ainsi de tout temps cette superbe personne se tournera-t-elle vers l'homme digne de son amour, et l'Art recherche l'artiste seul.

Où il est, elle apparaît, et demeure avec lui, fertile et aimante, ne l'abandonnant pas aux moments d'espoir différé — ou d'insulte — ou de vil malentendu; et quand il meurt, tristement elle prend son vol, tout en s'arrêtant encore à la contrée, par un reste de chère association, mais refusant qu'on la console*.

Avec l'homme donc, et pas avec la multitude, sont ses privautés; et au livre de sa vie, rares, les noms inscrits — certes, sobre la liste de ceux-là qui aidèrent à écrire son histoire de beauté et d'amour.

De la matinée de soleil où, avec son Grec glorieux, attendrie, elle concéda le secret de la répétition des lignes, quand, la main dans la sienne, ils marquaient ensemble dans le marbre le rythme lu d'un membre charmant et de draperies coulant à l'unisson; jusqu'au jour où elle trempa le pinceau de l'Espagnol dans l'air et la lumière et vit le peuple entier dans ses cadres vivre, et tenir sur ses jambes, pour que toutes noble grâce, tendresse, et magnificence leur appartenissent de droit : des siècles avaient passé et peu avaient fixé son choix.

Innombrable, en effet, la horde des prétendants. Mais elle ne les connut pas. Masse grossie, bouillonnante, active dont la vertu a été le labeur; ce labeur, le vice.

Leurs noms vont remplir le catalogue de collections

* Et c'est ainsi que l'on a l'influence éphémère de la mémoire du Maître — l'éclat dernier, qui réchauffe pour un temps l'ouvrier et le disciple.

chez eux, de galeries à l'étranger, pour la délectation du commis voyageur et du critique.

Aussi avons-nous motif d'être joyeux! et de rejeter tout souci — résolu à savoir que tout est bien — comme ce le fut toujours — et qu'il ne convient pas qu'on nous crie, et qu'on nous presse d'agir en sorte.

Avons-nous assez enduré de tristesse! Nous sommes certainement las de pleurer et les larmes nous ont été soutirées fausement, car elles ont évoqué le deuil! quand il n'y avait pas de chagrin; hélas! et quand tout est beau.

Nous n'avons donc qu'à attendre — jusqu'à ce que, sur lui le signe des dieux, revienne parmi nous l'élu — qui continuera ce qui a eu lieu avant. Satisfait que, jamais ne dût-il même apparaître, l'histoire du Beau soit complète déjà — taillée dans les marbres du Parthénon — et brodée, avec des oiseaux, sur l'éventail d'Hokusai — au pied du Fusi-yama.

96.

Félix Fénéon, Dawres, Paris, Gallimard, 1948,
p. 167-172.

UNE ESTHÉTIQUE SCIENTIFIQUE

Vivre, c'est discerner les excitations agréables et les provoquer, c'est discerner les excitations hostiles et les fuir; problème insidieux, multiforme et qui, en chaque instant de la durée, se renouvelle. Si délicates, si rapides, ces opérations ne peuvent s'effectuer que par la vertu d'une mathématique parfaite et inconsciente, hors de laquelle ne s'imagineraient ni conservation ni physiologie et qui prend un rôle ostensible dans les phénomènes d'instinct et de somnambulisme. Partant de faits de conscience dont la valeur est ensuite sérieusement critiquée, M. Charles Henry essaie de préciser les principes et quelques lois d'une telle mathématique. Sa théorie est générale et, par conséquent, gère l'esthétique. Jusqu'ici elle s'est plus spécialement dédiée à la ligne, à la couleur et au son.

1. Cercle chromatique de M. Charles Henry, présentant tous les compléments et toutes les harmonies de couleurs, avec une introduction sur la théorie générale de la dynamogénie, autrement dit du contraste, du rythme et de la mesure, Paris, Charles Verdin, constructeur d'instruments de précision, 7, rue Linné, 7; 1889.
Rapporteur esthétique de M. Charles Henry. Notice sur ses applications à l'art industriel, à l'histoire de l'art, à l'interprétation de la méthode graphique, en général à l'étude et à la rectification esthétique de toutes formes, Paris, G. Séguin, éditeur, constructeur d'instruments de mathématiques, 14, boulevard Saint-Michel, 14; 889.

Abstraction que la ligne, synthèse de deux sens parallèles et contraires. Circonférence : synthèse de deux cercles concentriques, égaux et contraires. La direction, voilà qui est réel.

Les caractéristiques de continuité ou d'accroissement des fonctions vitales, de discontinuité ou d'arrêt plus ou moins rapide de ces fonctions, qui conviennent, d'après les définitions des physiologistes, à la dynamogénie et à l'inhibition, conviennent aussi au plaisir et/à la douleur; cette remarque permet à M. Charles Henry d'établir entre le problème esthétique et le physiologique une solidarité féconde, et de les poser sous une même forme symbolique :

Quelles directions sont expressives du plaisir ou de la dynamogénie? Quelles de la peine ou de l'inhibition?

La conscience associe le plaisir et le maximum de travail à égalité d'effort subjectif avec la direction de bas en haut. Maintes expériences sur la variation de la force disponible d'un sujet suivant qu'il met en jeu sa droite ou sa gauche, dirige son bras en haut ou en bas, regarde un disque coloré tournant, dans sa partie supérieure, de gauche à droite ou de droite à gauche, comme aussi les recherches de M. Mendelssohn sur le trajet normal des réflexes, établissent que les directions de bas en haut et de gauche à droite sont dynamogènes; les directions de haut en bas et de droite à gauche, inhibitoires.

Nous symboliserons donc les excitations agréables ou dynamogènes par les directions de bas en haut et de gauche à droite; les désagréables ou inhibitoires, par les directions de haut en bas et de droite à gauche.

Que les excitations intermédiaires aient pour truchements les directions intermédiaires, c'est-à-dire que le mode d'expression soit sans solution de continuité, on l'admettra après l'expérience des lorgnons à verres colorés.

Mais les couleurs sont dynamogènes plus ou moins (effort musculaire des hystériques, perception des différences de clarté, courbes de croissance des végétaux, etc.). Projetons-les sur la rose des directions en faisant correspondre le rouge, le jaune, qui sont relativement dynamogènes, aux directions dynamogènes; le vert, le violet, le bleu, qui sont relativement inhibitoires, aux directions inhibitoires; nous obtenons ainsi la première esquisse d'un cercle chromatique dont il faudra ensuite déterminer rigoureusement les éléments linéaires repérés avec chaque raie du spectre.

Pour justifier cette association de la couleur et de la direction, M. Charles Henry a machiné une expérience ingénieuse dont voici le bilan : avec un lorgnon vert-bleu ou rouge, on trace trop grandes les verticales, souvent de $1/8^{\circ}$ du modèle (le tracé des autres lignes n'est modifié que par l'impureté des verres). Avec un lorgnon violet ou vert, trop grandes de $1/20^{\circ}$ les obliques inclinées à droite. Un verre jaune motive des horizontales de gauche à droite trop grandes.

Nous avons donné à cette expérience une autre forme. Soient deux épreuves d'une même gravure japonaise estampées chacune de couleurs particulières : à l'œil et à main levée, nous reproduisons le tracé de l'une, puis le tracé de l'autre. Nos deux dessins, exécutés d'après deux tracés semblables, mais diversement polychromés, ne sont pas identiques; et les déformations que nous avons fait subir aux contours sont fonction des couleurs qu'ils parquent et concordent avec l'expérience précédente et avec la théorie. Inutile d'ajouter que la lumière, la position des sources lumineuses, la composition de l'ambiance, etc., ont été voulues permanentes, et que nous avons rigoureusement dosé par nos illusions de contraste l'état de nos forces avant et après chaque copie. Ces enquêtes faites, nous n'étions pas en droit d'attribuer

la divergence dans les résultats à une perversion quelconque de notre état mental.

Bien qu'elles concernent des faits pathologiques, les observations de MM. d'Abbadie, Galton, Bertillon confirment précieusement la corrélation du nombre, de la couleur et de la direction.

C'est la théorie du contraste qui a permis de schématiser, par des points dirigés, des rapports exprimables en nombres entiers, comme ceux des longueurs d'onde des couleurs; théorie ardue qu'on nous excusera de taire, si séduisant qu'il soit de déterminer par son canal les oscillations de la fonction de complémentaire, le minimum perceptible visuel, l'étendue du champ de conscience, l'influence du nombre de pas à la minute sur la vitesse de progression, etc. Donc, d'après les élaborations de cette fonction subjective, à partir du rouge C figuré sur le rayon vertical supérieur, et de gauche à droite, chacun des points distants, sur le cercle chromatique, de 45° , exprime, par rapport au précédent, un nombre de vibrations marqué par 1.052. Entre le rouge C et le violet G, figuré à $40^{\circ} 54' 36''$ du rouge C, s'introduit le pourpre, qui est absent du spectre. Sur chaque rayon, la couleur est dégradée du blanc au noir à partir du centre (la couleur spectrale étant située au milieu du rayon); sur chaque arc, elle est dégradée de sa propre teinte à la teinte la plus voisine.

Mais ce contraste n'est qu'une des trois fonctions émanant de ce principe : que l'être vivant représente inconsciemment et exactement toute variation d'excitation par des changements de direction de la force (marqués par ses pôles ou par ses appendices supérieurs et inférieurs, droits et gauches). Restent le rythme et la mesure. Peut-être, à première vue, les définitions qu'on va lire sembleront-elles difficilement conciliables avec les idées vulgaires sur ces objets; mais ces nettes définitions, il suffit de les obscurcir pour constater que

tout le monde et M. Charles Henry, par les mêmes mots désignent bien les mêmes phénomènes. Passons.

Le rythme est le caractère des représentations qui, par rapport à d'autres, sont l'occasion de mouvements dynamogènes. Son élément est donc un angle.

Mais le mécanisme idéal de l'être vivant est strictement assimilable au compas. A ce titre, il ne peut réaliser que les angles qui interceptent le côté d'un polygone régulier inscriptible au moyen du compas. De tels polygones, selon le beau théorème de Gauss, ont un nombre de côtés égal à une puissance de 2, ou à un nombre premier de la forme $2n + 1$, ou encore au produit d'une puissance de 2 par un ou plusieurs nombres premiers de cette forme. Toute autre division de la circonférence est irréalisable rationnellement pour le compas¹ et, par suite, pour l'être vivant. Plus ou moins consciemment, cet être sera donc inhibé ou empêché dans ses mouvements expressifs, à la suite de toute variation d'excitations dont le schème correspondrait à une telle section de circonférence. C'est le problème de l'inhibition ou de la douleur, de la dynamogénie ou du plaisir généralement résolu.

D'après ces considérations : le rythme est le caractère de tous les changements de direction déterminant sur une circonférence dont le centre est au centre du changement une division géométrique possible en mouvements continus, c'est-à-dire une division en un nombre de parties qui soit 2 ou $2n$, ou un nombre premier de la forme $2n + 1$, ou le produit d'une puissance de 2 par un ou plusieurs nombres premiers de cette forme.

Ces nombres sont, pour la première centaine : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 15, 16, 17, 20, 24, 30, 32, 34, 40, 48, 51, 60, 64, 68, 80, 85, 96. Les veut-on pour la seconde centaine? 102, 120, 128, 136, 160,

1. Le compas ne la construisant qu'au moyen des coniques, descriptibles seulement par points ou discontinûment.

170, 192. Pour la troisième?... M. Bronislas Zebrowski en a poursuivi la liste jusqu'à 8.589.934.590.

La mesure ne diffère du rythme que par la nature spéciale des représentations. Au lieu d'avoir pour élément un angle, nous avons pour élément un segment de droite.

Les définitions s'appliquent aux couleurs comme aux formes. Le rythme concernera les teintes, et la mesure les tons.

Elles s'appliqueront à tous les excitants, dont on aura pu, par l'étude expérimentale et la connaissance des fonctions subjectives correspondantes, constituer les cercles de représentation. M. Charles Henry a soumis la sensation auditive à sa méthode. Nous attendons la symbolique des saveurs et des odeurs. La démonstration, jusqu'ici refusée par la science, d'une connexion entre les harmonies de tous les sens, nous l'avons enfin.

Sans calculs préparatoires, le rapporteur esthétique et le triple-décimètre esthétique de M. Charles Henry permettent l'analyse de toutes formes et de toutes polychromies, et la réalisation industrielle de formes et de polychromies agréables. Nous avons fait avec ces instruments l'analyse de quelques tracés. L'une des quinze lithographies de G. W. Thornley d'après Degas, récemment publiées en album par Boussod et Valadon, nous laissa des résidus particulièrement savoureux et complexes.

D'une efflorescente œuvre d'art mathématique, où se peuvent revivifier toutes les sciences, voilà un aperçu maigre et fragmentaire. Que le lecteur veuille donc se reporter aux livres récents de M. Charles Henry. Il y trouvera autre chose que les coutumières anecdotes de laboratoire et le spectacle d'automatiques dislocations de chiffres.

Paul SIGNAC, extraits de son livre

D'Éugène Delacroix au néo-impressionnisme

repris dans l'Art en théorie (1900-1930),
Paris, Hatier, 1997, p. 47-51.

2 - PAUL SIGNAC (1863-1935) :

EXTRAITS DE *D'ÉUGÈNE DELACROIX AU NÉO-IMPRESSIONNISME*

Cet essai du peintre Paul Signac - étroitement lié au mouvement néo-impressionniste ou divisionniste -, marque son époque parce qu'il formule les approches de la couleur et de l'expression utilisées par les peintres français à la fin du XIX^e siècle, théories qui influenceront la génération suivante. Ainsi, l'idée que la pratique de l'art est un savoir employé au service de la sensation sera reprise par les Fauves. Le livre parut aux éditions de la Revue Blanche, Paris, 1899. Les extraits que nous citons sont tirés des pp. 83-84, 99-104 et 156-157 de la nouvelle édition, Hermann, Paris, 1978.

Pendant un demi-siècle, Delacroix s'est donc efforcé d'obtenir plus d'éclat et plus de lumière, montrant ainsi la voie à suivre et le but à atteindre aux coloristes qui devaient lui succéder. Il leur laisse encore beaucoup à faire, mais, grâce à son apport et à son enseignement, la tâche leur sera bien simplifiée.

Il leur a prouvé tous les avantages d'une technique savante, de combinaison et de logique, n'entravant en rien la passion du peintre, la fortifiant.

Il leur a livré le secret des lois qui régissent la couleur : l'accord des semblables, l'analogie des contraires.

Il leur démontre combien une coloration unie et plate est inférieure à la teinte produite par les vibrations d'éléments divers combinés.

Il leur assure les ressources du mélange optique, permettant de créer des teintes nouvelles.

Il leur conseille de bannir le plus possible les couleurs sombres, sales et ternes.

Il leur enseigne qu'on peut modifier et rabattre une teinte sans la souiller par des mélanges sur la palette. Il leur signale l'influence morale de la couleur, venant contribuer à l'effet du tableau ; il les initie au langage esthétique des teintes et des tons.

Il les incite à tout oser, à ne jamais craindre que leurs harmonies soient trop colorées.

Le puissant créateur est également le grand éducateur : son enseignement est aussi précieux que son œuvre.

Il faut cependant reconnaître que les tableaux de Delacroix, malgré ses efforts et sa science, sont moins lumineux et moins colorés que les tableaux des peintres qui ont suivi sa trace. *L'Entrée des croisés* paraîtrait sombre entre *Le Déjeuner des canotiers* de Renoir et *Le Cirque* de Seurat.

Delacroix a tiré de la palette romantique, surchargée de couleurs, les uns brillantes, les autres, en trop grand nombre, terreuses et sombres, tout ce qu'elle pouvait donner.

Il ne lui a manqué pour servir mieux son idéal qu'un instrument plus parfait. Pour se créer cet instrument, il n'avait qu'à exclure de sa palette les couleurs terreuses qui l'encombrent inutilement. Il les violentait pour en extraire quelque éclat, mais il n'a pas songé à ne peindre qu'avec les couleurs pures et virtuelles du prisme.

Ce progrès, une autre génération, celle des impressionnistes, le devait faire.

Tout s'enchaîne et vient à son temps : on complique d'abord ; on simplifie ensuite. Si les impressionnistes ont simplifié la palette, s'ils ont obtenu plus de couleur et de luminosité, c'est aux recherches du maître romantique, à ses luttes avec la palette compliquée, qu'ils le doivent. [...]

C'est en 1886, à la dernière des expositions du groupe impressionniste que, pour la première fois, apparaissent des œuvres peintes uniquement avec des teintes pures, séparées, équilibrées, et se mélangeant optiquement, selon une méthode raisonnée.

Georges Seurat, qui fut l'instaurateur de ce progrès, montrait là le premier tableau divisé, toile décisive qui témoignait d'ailleurs des plus rares qualités de peintre, *Un dimanche à la Grande-Jatte*, et, groupés autour de lui, Camille Pissarro, son fils Lucien Pissarro et Paul Signac exposaient aussi des toiles peintes selon une technique à peu près semblable.

L'éclat inaccoutumé et l'harmonie des tableaux de ces novateurs furent immédiatement remarqués, sinon bien accueillis. Ces qualités étaient dues à l'application

des principes fondamentaux de la *division*. Depuis lors, cette technique, grâce aux recherches et aux apports de MM. Henri-Edmond Cross, Albert Dubois-Pillet, Maximilien Luce, Hippolyte Petitjean, Théo van Rysselberghe, Henry van de Velde et quelques autres, malgré des morts cruelles, en dépit des attaques et des désertions, n'a cessé de se développer. [...]

Si ces peintres, que spécialiserait mieux l'épithète *chromo-luminaristes*, ont adopté ce nom de *néo-impressionnistes*, ce ne fut pas pour flagorner le succès (les impressionnistes étaient encore en pleine lutte), mais pour rendre hommage à l'effort des précurseurs et marquer, sous la divergence des procédés, la communauté du but : *la lumière et la couleur*. C'est dans ce sens que doit être entendu ce mot *néo-impressionnistes*, car la technique qu'emploient ces peintres n'a rien d'impressionniste : autant celle de leurs devanciers est d'instinct et d'instantanéité, autant la leur est de réflexion et de permanence.

Les néo-impressionnistes, comme les impressionnistes, n'ont sur leur palette que des couleurs pures. Mais ils répudient absolument tout mélange sur la palette, sauf, bien entendu, le mélange de couleurs contiguës sur le cercle chromatique. Celles-ci, dégradées entre elles et éclaircies avec du blanc, tendront à restituer la variété des teintes du spectre solaire et tous leurs tons. Un orangé se mélangeant avec un jaune et un rouge, un violet se dégradant vers le rouge et vers le bleu, un vert passant du bleu au jaune, sont, avec le blanc, les seuls éléments dont ils disposent. Mais, par le mélange optique de ces quelques couleurs pures, en variant leur proportion, ils obtiennent une quantité infinie de teintes, depuis les plus intenses jusqu'aux plus grises.

Non seulement ils bannissent de leurs palettes tout mélange de teintes rabattues, mais ils évitent encore de souiller la pureté de leurs couleurs par des recontres d'éléments contraires sur leur sujet. Chaque touche, prise pure sur la palette, reste pure sur la toile.

Ainsi, et comme s'ils usaient de couleurs préparées avec des poudres plus brillantes et des matières plus somptueuses, peuvent-ils prétendre à dépasser en luminosité et en coloration les impressionnistes, qui ternissent et grisent les couleurs pures de la palette simplifiée.

Ce n'est pas assez que la technique de la division assure, par le mélange optique d'éléments purs, un maximum de luminosité et de coloration : par le dosage et l'équilibre de ces éléments, selon les règles du contraste, de la dégradation et de l'irradiation, elle garantit l'harmonie intégrale de l'œuvre.

Ces règles, que les impressionnistes n'observent que parfois et instinctivement, sont toujours et rigoureusement appliquées par les néo-impressionnistes. Méthode précise et scientifique, qui n'infirme pas leur sensation, mais la guide et la protège.

Il semble que, devant sa toile blanche, la première préoccupation d'un peintre doive être : décider quelles courbes et quelles arabesques vont en découper la surface, quelles teintes et quels tons la couvrir. Souci bien rare à une époque où la plupart des tableaux sont tels que des photographies instantanées ou de vaines illustrations.

Reprocher aux impressionnistes d'avoir négligé ces préoccupations serait puéril, puisque leur dessin était manifestement de saisir les arrangements et les harmonies de la nature, tels qu'ils se présentent, sans nul souci d'ordonnance ou de combinaison. « L'impressionniste s'assied au bord d'une rivière », comme le dit leur critique Théodore Duret, « et peint ce qu'il a devant lui. » Et ils ont prouvé que, dans cette manière, on pouvait faire merveille.

Le néo-impressionniste, suivant en cela les conseils de Delacroix, ne commentera pas une toile sans en avoir arrêté l'arrangement. Guidé par la tradition et par la science, il harmonisera la composition à sa conception, c'est-à-dire qu'il adaptera les lignes (directions et angles), le clair-obscur (tons), les couleurs (teintes) au caractère qu'il voudra faire prévaloir. La dominante des lignes sera horizontale pour le calme, ascendante pour la joie, et descendante pour la tristesse, avec toutes les lignes intermédiaires pour figurer toutes les autres sensations en leur variété infinie. Un jeu polychrome, non moins expressif et divers, se conjugue à ce jeu linéaire : aux lignes ascendantes correspondront des teintes chaudes et des tons clairs ; avec les lignes descendantes prédomineront des teintes froides et des tons foncés ; un équilibre plus ou moins parfait des teintes chaudes et froides, des tons pâles et intenses, ajoutera au calme des lignes horizontales. Soumettant ainsi la couleur et la ligne à l'émotion qu'il a ressentie et qu'il veut traduire, le peintre fera œuvre de poète, de créateur.

D'une façon générale, on peut admettre qu'une œuvre néo-impressionniste soit plus harmonieuse qu'une œuvre impressionniste, puisque d'abord, grâce à l'observation constante du contraste, l'harmonie de détail en est plus précise et qu'ensuite, grâce à une composition raisonnée et au langage esthétique des couleurs, elle comporte une harmonie d'ensemble et une harmonie morale dont la seconde se prive volontairement.

[...]

Il est peut-être facile de peindre plus lumineux que les néo-impressionnistes, mais en décolorant ; ou plus coloré mais en assombrissant. Leur couleur est située au milieu du rayon qui, sur un cercle chromatique, va du centre — blanc — à la circonférence — noir. Et cette place lui assure un maximum de saturation, de puissance et de beauté. Un temps viendra où l'on trouvera soit à tirer un meilleur parti des couleurs dont le peintre dispose actuellement, soit à employer de plus belles matières ou de nouveaux procédés comme, par exemple, la fixation directe des rayons lumineux sur des subjectiles sensibilisés ; mais, il faut le constater, ce sont les néo-impressionnistes qui ont su tirer des ressources actuelles le résultat à la fois le plus lumineux et le plus coloré : à côté d'une de leurs toiles et malgré les critiques qu'elle peut d'ailleurs encourir, tout tableau, si grandes que soient ses qualités d'art, paraîtra sombre ou décoloré. Bien entendu, nous ne faisons pas dépendre le talent d'un peintre du plus ou moins de luminosité et de coloration de ses tableaux ; nous savons qu'avec du blanc et du noir on peut faire des chefs-d'œuvre et qu'on peut peindre coloré et lumineux sans mérite. Mais si cette recherche de la couleur et de la lumière n'est pas l'art tout entier, n'en est-elle pas

une des parties importantes ? N'est-il pas un artiste, celui qui s'efforce de créer l'unité dans la variété par les rythmes des teintes et des tons et qui met sa science au service de ses sensations ?

Se rappelant la phrase de Delacroix : « La peinture lâche est la peinture d'un lâche », les néo-impressionnistes pourront être fiers de leur peinture austère et simple. Et si, mieux que la technique, c'est la passion qui fait les artistes, ils peuvent être confiants : ils ont la passion féconde de la lumière, de la couleur et de l'harmonie.

En tout cas, ils n'auront pas refait ce qui avait été fait déjà ; ils auront eu le périlleux honneur de produire un mode nouveau, d'exprimer un idéal personnel.

Ils pourront évoluer, mais toujours sur les bases de la pureté et du contraste dont ils ont trop bien compris l'importance et le charme pour y jamais renoncer. Peu à peu débarrassée des entraves du début, la *division*, qui leur a permis d'exprimer leurs rêves de couleur, s'assouplit et se développe, promettant encore de plus fécondes ressources.

Et si parmi eux ne se manifeste pas déjà l'artiste qui, par son génie, saura imposer cette technique, ils auront du moins servi à lui simplifier la tâche. Ce coloriste triomphateur n'a plus qu'à paraître : on lui a préparé sa palette.

Vincent van Gogh, lettres du 25
mai 1889 à son frère Théo, dans
lettres à Théo, Paris, Gallimard,
p. 496-501.

SAINT-RÉMY

mai 1889-mai 1890

591 F

Merci de ta lettre. Tu as bien raison de dire que M. Salles a été parfait dans tout ceci, j'ai de grandes obligations envers lui.

Je voulais te dire que je crois avoir bien fait d'aller ici, d'abord en voyant la *réalité* de la vie des fous ou toqués divers dans cette ménagerie, je perds la crainte vague, la peur de la chose. Et peu à peu puis arriver à considérer la folie en tant qu'étant une maladie comme une autre. Puis le changement d'entourage, à ce que j'imagine, me fait du bien.

Pour autant que je sache, le médecin d'ici est enclin à considérer ce que j'ai eu comme une attaque de nature épileptique. Mais j'ai pas demandé après.

Aurais-tu déjà reçu la caisse de tableaux, je suis curieux de savoir s'ils ont encore souffert oui ou non?

J'en ai deux autres en train — des fleurs d'iris violets et un buisson de lilas, deux motifs pris dans le jardin.

L'idée du devoir de travailler me revient beaucoup et je crois que toutes mes facultés pour le travail me reviendront assez vite. Seulement le travail m'absorbe souvent tellement que je crois que je resterai toujours abstrait et gaucher pour me débrouiller pour le reste de la vie aussi.

Je ne t'écrirai pas une longue lettre — je chercherai à répondre à la lettre de ma nouvelle sœur, qui m'a bien touché, mais je ne sais si j'arriverai à le faire.

25 mai 1889

Ce que tu dis de la Berceuse me fait plaisir; c'est très-juste que les gens du peuple, qui se payent des chromos et écoutent avec sentimentalité les orgues de barbarie, sont vaguement

592 F

dans le vrai et peut-être plus sincères que de certains boulevardiers qui vont au Salon.

Gauguin, s'il veut l'accepter, tu lui donneras un exemplaire de la Berceuse qui n'était pas monté sur châssis, et à Bernard aussi, comme témoignage d'amitié. Mais si Gauguin veut des tournesols, ce n'est qu'absolument comme de juste qu'il te donne en échange quelque chose que tu aimes autant. Gauguin lui-même a surtout aimé les tournesols plus tard lorsqu'il les avait vus longtemps.

.....

Depuis que je suis ici, le jardin désolé, planté de grands pins sous lesquels croît haute et mal entretenue, une herbe entremêlée d'ivraies diverses, m'a suffi pour travailler et je ne suis pas encore sorti dehors. Cependant, le paysage de Saint-Rémy est très beau et peu à peu je vais y faire des étapes probablement.



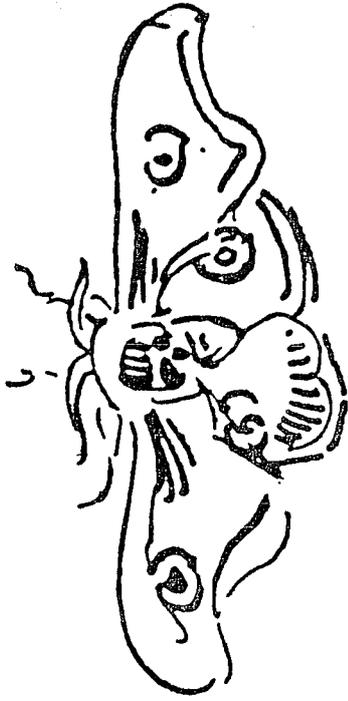
Mais en restant ici, naturellement le médecin a mieux pu voir ce qui en était et sera, j'ose espérer, plus rassuré sur ce qu'il peut me laisser peindre.

Je t'assure que je suis bien ici et que provisoirement je ne vois pas de raison du tout de venir en pension à Paris ou environs. J'ai une petite chambre à papier gris vert avec deux rideaux vert d'eau à dessins de roses très pâles, ravivés de minces traits de rouge sang.

Ces rideaux, probablement des restes d'un riche ruiné et défunt, sont fort jolis de dessin. De la même source provient probablement un fauteuil très usé, recouvert d'une tapisserie

tacheté à la Diaz ou à la Monticelli, brun, rouge, rose, blanc, crème, noir, bleu myosotis et vert bouteille; à travers la fenêtre barrée de fer j'aperçois un carré de blé dans un enclos, une perspective à la Van Goyen, au-dessus de laquelle le matin, je vois le soleil se lever dans sa gloire. Avec cela, — comme il y a plus de trente chambres vides — j'ai une chambre encore pour travailler.

Le manger est comme-ci comme-ça. Cela sent naturellement un peu le moisi, comme dans un restaurant à cafards de Paris ou un pensionnat. Ces malheureux ne faisant absolument rien (pas un livre, rien pour les distraire qu'un jeu de boules et un jeu de dames), n'ont d'autre distraction journalière que de se bourrer de pois chiches, d'haricots et lentilles et autres épiceries et denrées coloniales par des quantités réglées et à des heures fixes.



La digestion de ces marchandises offrant de certaines difficultés, ils remplissent aussi leurs journées d'une façon aussi inoffensive que peu coûteuse.

Mais sans blague, la peur de la folie me passe considérablement en voyant de près ceux qui en sont atteints, comme moi je peux dans la suite très facilement l'être.

Auparavant, j'avais de la répulsion pour ces êtres et cela m'était quelque chose de désolant de devoir y réfléchir que tant de gens de notre métier : Troyon, Marchal, Méryon, Jundt, M. Maris, Monticelli, un tas d'autres avaient fini comme cela. Je n'étais pas à même de me les représenter le moins du monde dans cet état-là. Eh bien! à présent, je pense à tout cela sans crainte, c'est-à-dire je ne le trouve pas plus atroce

que si ces gens seraient crevés d'autre chose, de la phtisie ou de la syphilis par exemple. Ces artistes, je les vois reprendre leur allure sereine et crois-tu que ce soit peu de chose que de retrouver des anciens du métier? C'est là sans blague ce dont je suis profondément reconnaissant.

Car quoiqu'il y en ait qui hurlent ou d'habitude déraisonnent, il y a ici beaucoup de vraie amitié qu'on a les uns pour les autres; ils disent: il faut souffrir les autres pour que les autres nous souffrent, et autres raisonnements fort justes, qu'ils mettent ainsi en pratique. Et entre nous, nous nous comprenons très bien; je peux par exemple causer quelquefois avec un, qui ne répond qu'en sons incohérents parce qu'il n'a pas peur de moi. Si quelqu'un tombe dans quelque crise, les autres le gardent et interviennent pour qu'il ne fasse pas de mal.

La même chose pour ceux qui ont la manie de se fâcher souvent. Des vieux habitués de la ménagerie accourent et séparent les combattants, si combat il y a.

Il est vrai qu'il y en a qui sont dans des cas plus graves, soit qu'ils sont malpropres, soit dangereux. Ceux-là sont dans une autre cour. Maintenant, je prends deux fois par semaine un bain où je reste deux heures, puis l'estomac va infiniment mieux qu'il y a un an, je n'ai donc qu'à continuer pour autant que je sache. Ici, je dépenserai moins je crois qu'ailleurs, comptant qu'ici j'ai encore du travail sur la planche, car la nature est belle.

Mon espérance serait qu'au bout d'une année je saurai mieux ce que je peux et ce que je veux que maintenant. Alors, peu à peu une idée me viendra pour recommencer. Revenir à Paris ou n'importe où actuellement ne me sourit aucunement, je me trouve à ma place ici. Un avachissement extrême est ce dont souffrent, à mon avis, le plus ceux qui sont ici depuis des années. Or, mon travail me préservera dans une certaine mesure de cela.

La salle où l'on se tient les jours de pluie est comme une salle d'attente troisième classe dans quelque village stagnant, d'autant plus qu'il y en a d'honorables aliénés qui portent toujours un chapeau, des lunettes, une canne et une tenue de voyage, comme aux bords de mer à peu près, et qui y figurent les passagers.

.....

Je suis encore — parlant de mon état — si reconnaissant d'autre chose encore, j'observe chez d'autres qu'eux aussi ont

entendu dans leurs crises des sons et des voix étranges comme moi, que devant eux aussi les choses paraissent changeantes. Et cela m'adoucît l'horreur que d'abord je gardais de la crise que j'ai eue, et que lorsque cela vous vient inopinément ne peut autrement faire que de vous effrayer outre mesure. Une fois qu'on sait que c'est dans la maladie, on prend ça comme autre chose. Je n'aurais pas vu d'autres aliénés de près que je n'aurais pu me débarrasser d'y songer toujours. Car les souffrances d'angoisse sont pas drôles lorsqu'on est pris dans une crise. La plupart des épileptiques se mordent la langue et se la blessent. Rey me disait qu'il avait vu un cas où quelqu'un s'était blessé ainsi que moi à l'oreille; et j'ai cru entendre dire un médecin d'ici, qui venait me voir avec le directeur, que lui aussi l'avait déjà vu. J'ose croire qu'une fois que l'on sait ce que c'est, une fois qu'on a conscience de son état et de pouvoir être sujet à des crises, qu'alors on y peut soi-même quelque chose pour ne pas être surpris tant que ça par l'angoisse ou l'effroi. Or, voilà cinq mois que cela va en diminuant, j'ai bon espoir d'en remonter ou au moins de ne plus avoir des crises de pareille force. Il y en a un ici qui crie et parle toujours comme moi pendant une quinzaine de jours, il croit entendre des voix et des paroles dans l'écho des corridors, probablement parce que le nerf de l'ouïe est malade et trop sensible, et chez moi c'était à la fois et la vue et l'ouïe, ce qui est habituel à ce que disait Rey un jour, dans le commentement de l'épilepsie. Maintenant la secousse avait été telle, que cela me dégoûtait de faire un mouvement, et rien ne m'eût été si agréable que de ne plus me réveiller. A présent, cette horreur de la vie est moins prononcée déjà et la mélancolie moins aiguë. Mais de la *volonté* je n'en ai encore aucune, des désirs guère ou pas, et tout ce qui est de la vie ordinaire, le désir par exemple de revoir les amis auxquels cependant je pense, presque nul. C'est pourquoi je ne suis pas encore au point de devoir sortir d'ici bientôt, j'aurais de la mélancolie partout encore.

Et même ce n'est que de ces tout derniers jours qu'un peu radicalement la répulsion pour la vie s'est modifiée. De là à la volonté et à l'action il y a encore du chemin.

.....

Je crois que quoique les tableaux coûtent la toile, la couleur, etc., cependant au bout du mois il est plus avantageux de dépenser ainsi un peu plus et d'en faire avec ce que j'ai

appris en somme, que de les délaïsser, alors que quand bien même il faudrait payer pour une pension. Et c'est pourquoy que j'en fais; ainsi, ce mois-ci, j'ai quatre toiles de trente et deux ou trois dessins.

Mais la question d'argent, quoi qu'on fasse, reste toujours là comme l'ennemi devant la troupe, et la nier ou l'oublier on ne saurait. Moi tout aussi bien que qui que ce soit, vis-à-vis de cela je garde mes devoirs. Et je serai peut-être encore à même de rendre tout ce que j'ai dépensé, car ce que j'ai dépensé, je le considère sinon pris à toi au moins pris à la famille, alors conséquemment, j'ai produit des tableaux et j'en ferai encore. Cela c'est agir comme tu agis toi-même aussi. Si j'étais rentier peut-être aurais-je la tête plus libre pour faire de l'art pour l'art, maintenant je me contente de croire qu'en travaillant avec assiduité, quand même sans y songer on fait peut-être quelque progrès.

~~Pour moi la santé va bien et pour la tête cela sera, espérons-le, une affaire de temps et de patience.~~

~~Le directeur me disait un mot qu'il avait reçu de toi une lettre et qu'il t'avait écrit, à moi il ne me dit rien et je ne lui demande rien, ce qui est le plus simple.~~

~~C'est un petit bonhomme gouteux, veuf depuis quelques années, et qui a des lunettes très noires. L'établissement étant un peu stagnant, l'homme ne paraît s'amuser à ce métier qu'assez médiocrement et d'ailleurs il y a de quoi.~~

~~Il en est arrivé un nouveau, qui est agité à tel point qu'il casse tout et crie jour et nuit, il déchire aussi les camisoles de force et jusqu'à présent quoiqu'il soit tout le jour dans un bain, il ne se calme guère; il démolit son lit et tout le reste dans sa chambre, renverse son manger, etc. C'est très triste à voir, mais ils ont beaucoup de patience ici et finiront d'en venir cependant à bout.~~

~~Les choses nouvelles deviennent vieilles si vite; je crois que si dans l'état d'âme où je suis actuellement je venais à Paris, je ne ferais aucune différence entre un tableau dit noir ou un tableau clair impressionniste, entre un tableau verni à l'huile, et un tableau mat à l'essence.~~

~~J'ai toujours du remords et énormément, quand je pense à mon travail si peu en harmonie avec ce que j'aurais désiré~~

étude faite du rez-de-chaussée de l'atelier¹, elle est bonne. Vous n'avez, je crois, qu'à poursuivre dans cette voie, vous avez l'intelligence de ce qu'il faut faire et vous arriverez vite à tourner le dos aux Gauguin et aux Van Gogh!

Veillez remercier M^{me} Bernard du bon souvenir qu'elle a bien voulu garder du signataire de cette lettre, un bon baiser du père Goriot aux enfants, tous mes respects à votre bonne famille.

CLXVIII. A ÉMILE BERNARD.

Aix, 12 mai 1904.

Mon cher Bernard,

Mon assiduité au travail et mon âge avancé vous expliqueront assez le retard que j'ai apporté à vous répondre.

Vous m'entretenez d'ailleurs de choses si variées dans votre dernière lettre, toutes cependant se rattachant à l'art, que je ne puis la suivre dans tout son développement.

Je vous l'ai dit déjà, le talent de Redon me plaît beaucoup, et je suis de cœur avec lui pour sentir et admirer Delacroix. Je ne sais si ma précaire santé me permettra de réaliser jamais mon rêve de faire son apothéose².

1. Cézanne avait composé pour Émile Bernard une nature morte dans une pièce de son atelier de la montée des Lauves. Son propre atelier s'y trouvait au premier étage.

2. Depuis sa jeunesse, Cézanne a toujours admiré Eugène Delacroix, dont il copia diverses œuvres et dont il s'est inspiré dans des études

Je procède très lentement, la nature s'offrant à moi très complexe; et les progrès à faire sont incessants. Il faut bien voir son modèle et sentir très juste; et encore s'exprimer avec distinction et force.

Le goût est le meilleur juge. Il est rare. L'art ne s'adresse qu'à un nombre excessivement restreint d'individus.

L'artiste doit dédaigner l'opinion qui ne repose pas sur l'observation intelligente du caractère. Il doit redouter l'esprit littéraire, qui fait si souvent le peintre s'écarter de sa vraie voie — l'étude concrète de la nature — pour se perdre trop longtemps dans des spéculations intangibles.

Le Louvre est un bon livre à consulter, mais ce ne doit être encore qu'un intermédiaire. L'étude réelle et prodigieuse à entreprendre, c'est la diversité du tableau de la nature.

Je vous remercie beaucoup de l'envoi de votre livre; j'attends de pouvoir le lire à tête reposée.

Vous pouvez envoyer à Vollard, si vous le jugez bon, ce qu'il vous a demandé¹.

Veillez faire agréer à Madame Bernard mes

telles que « la Toilette » (reproduction N° 48). Il fit plusieurs esquisses pour une apothéose de Delacroix. On en aperçoit une sur la photographie prise en 1894 (reproduction N° 33). E. Bernard trouva au revers même d'une aquarelle pour ce tableau ces vers de Cézanne :

Voici la jeune femme aux fesses rebondies.
Comme elle étale bien au milieu des prairies
Son corps souple, splendide épanouissement;
La couleuvre n'a pas de souplesse plus grande,
Et le soleil qui luit darde complaisamment
Quelques rayons dorés sur cette belle viande.

1. Il s'agissait de la photographie de Cézanne.

salutations respectueuses, à Antoine et Irène un baiser du père Goriot.

Cordialement à vous

P. CÉZANNE.

CLXIX. A ÉMILE BERNARD.

Aix, 26 mai 1904.

Mon cher Bernard,

J'approuve assez les idées que vous allez développer dans votre prochain article destiné à l'« OCCIDENT »¹. Mais j'en reviens toujours à ceci : le peintre doit se consacrer entièrement à l'étude de la nature, et tâcher de produire des tableaux qui soient un enseignement. Les causeries sur l'art sont presque inutiles. Le travail qui fait réaliser un progrès dans son propre métier est au dédommagement suffisant de ne pas être compris des imbéciles.

Le littérateur s'exprime avec des abstractions tandis que le peintre concrète, au moyen du dessin et de la couleur, ses sensations, ses perceptions. On n'est ni trop scrupuleux, ni trop sincère, ni trop soumis à la nature; mais on est plus ou moins maître de son modèle, et surtout de ses moyens d'expression. Pénétrer ce qu'on a devant soi, et persévérer à s'exprimer le plus logiquement possible.

Veillez faire agréer mes salutations respec-

1. Émile Bernard préparait un article sur Cézanne.

tueuses à Madame Bernard, une bonne poignée de main à vous, et souvenirs aux enfants.

Pictor P. CÉZANNE.

CLXX. A ÉMILE BERNARD.

Aix, 27 juin 1904.

Mon cher Bernard,

J'ai bien reçu votre honorée du... que j'ai laissée à la campagne. Si j'ai tardé à y répondre, c'est que je me trouve sous le coup de troubles cérébraux, qui m'empêchent d'évoluer librement. Je demeure sous le coup de sensations, et, malgré mon âge, vissé à la peinture.

Le temps est beau, j'en profite pour travailler, il faudrait faire dix bonnes études, les vendre cher, puisque les amateurs spéculent dessus.

Hier est arrivée ici une lettre adressée à mon fils, que M^{me} Brémond¹ a conjecturé être de vous; je la lui ai fait adresser rue Duperré, 16, Paris, IX arrondissement. Il paraît que Vollard, il y a quelques jours, a donné une soirée dansante où on a beaucoup boustifillé. — Toute la jeune école s'y trouvait, paraît-il, Maurice Denis, Vuillard, etc. Paul et Joachim Gasquet s'y sont rencontrés. Je crois que le mieux est de travailler beaucoup. Vous êtes jeune, réalisez et vendez.

Vous vous rappelez le beau pastel de Chardin, armé d'une paire de bésicles, une visière faisant

1. M^{me} Brémond était la dame de confiance de Cézanne

auvent? C'est un roublard, ce peintre. Avez-vous pas remarqué qu'en faisant chevaucher sur son nez un léger plan transversal d'arête, les valeurs s'établissent mieux à la vue? Vérifiez ce fait, et vous me direz si je me trompe.

Bien cordialement à vous, et veuillez faire agréer mes respects par Madame Bernard, et un bon souvenir à Antoine et Irène.

P. CÉZANNE.

Il m'a semblé que Paul m'a écrit qu'ils ont loué quelque chose à Fontainebleau pour y passer un couple de mois.

Il faut que je vous dise que vu les grandes chaleurs, je me fais monter à déjeuner à la campagne.

CLXXI. A ÉMILE BERNARD.

Aix, 25 juillet 1904.

Mon cher Bernard,

J'ai reçu la « REVUE OCCIDENTALE »¹. Je ne puis que vous remercier de ce que vous avez écrit sur mon compte.

Je regrette que nous ne puissions être côte à côte, parce que je ne veux pas avoir raison théo-

1. Il s'agit du numéro de juillet de la Revue : « OCCIDENT » où venait de paraître l'article de Bernard sur Paul Cézanne.

riquement, mais sur nature. Ingres, malgré son *estyle* (prononciation aixoise) et ses admirateurs, n'est qu'un très petit peintre. Les plus grands, vous les connaissez mieux que moi : les Vénitiens et les Espagnols.

Pour les progrès à réaliser il n'y a que la nature, et l'œil s'éduque à son contact. Il devient concentré à force de regarder et de travailler. Je veux dire que, dans une orange, une pomme, une boule, une tête, il y a un point culminant; et ce point est toujours — malgré le terrible effet : lumière et ombre, sensations colorantes — le plus rapproché de notre œil; les bords des objets fuient vers un centre placé à notre horizon. Avec un petit tempérament on peut être très peintre. On peut faire des choses bien sans être très harmoniste, ni coloriste. Il suffit d'avoir un sens d'art — et c'est sans doute l'horreur du bourgeois, ce sens-là. Donc les instituts, les pensions, les honneurs ne peuvent être faits que pour les crétins, les farceurs et les drôles. Ne soyez pas critique d'art, faites de la peinture. C'est là le salut.

Je vous serre cordialement la main, votre vieux camarade.

P. CÉZANNE.

Tous mes respects à Madame Bernard, un bon souvenir aux enfants.

vieux culots seuls obstruent notre intelligence, qui a besoin d'être fouettée.

Bien cordialement à vous et tous mes respects à Madame Bernard, un bon souvenir aux enfants.

P. CÉZANNE.

Vous me comprendrez mieux quand nous nous reverrons; l'étude modifie notre vision à un tel point, que l'humble et colossal Pissarro se trouve justifié de ses théories anarchistes.

Dessinez; mais c'est le reflet qui est en v e l o p p a n t, la lumière, par le reflet général, c'est l'enveloppe.

Cordialement à vous,

P. C.

CLXXXIV. A ÉMILE BERNARD.

Aix, 23 octobre 1905.

Mon cher Bernard,

Vos lettres me sont chères à un double point de vue, le premier purement égoïste, puisque leur arrivée me tire de cette monotonie qu'engendre la poursuite incessante du seul et unique but, ce qui amène, dans les moments de fatigue physique, une sorte d'épuisement intellectuel, et le second me permet de vous ressasser, sans doute un peu trop, l'obstination que je mets à poursuivre la réalisation de cette partie de la nature, qui, tombant sous nos yeux, nous donne le tableau. Or, la thèse à développer est — quel que soit notre tempérament ou puissance en présence de la nature — de

donner l'image de ce que nous voyons, en oubliant tout [ce] qui apparu avant nous. Ce qui, je crois, doit permettre à l'artiste de donner toute sa personnalité grande ou petite.

Or, vieux, soixante-dix ans environ, les sensations colorantes qui donnent la lumière sont cause d'abstractions qui ne me permettent pas de couvrir ma toile, ni de poursuivre la délimitation des objets quand les points de contact sont ténus, délicats; d'où il ressort que mon image ou tableau est incomplète. D'un autre côté les plans tombent les uns sur les autres, d'où est sorti le néo-impersonnisme qui circonscrit les contours d'un trait noir, défaut qu'il faut combattre à toute force. Or la nature consultée nous donne les moyens d'atteindre ce but.

Je me suis bien rappelé que vous étiez à Tonnerre mais les difficultés à m'installer chez moi me font me livrer entièrement à la disposition de ma famille, qui en use pour chercher ses commodités en m'oubliant un peu. C'est la vie; à mon âge, je devrais avoir plus d'expérience, et en user pour le bien général. Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai.

Veillez faire agréer tous mes respects par Madame Bernard; les enfants je dois les aimer, St. Vincent de Paul étant celui auquel je dois le plus me recommander.

Votre vieux

PAUL CÉZANNE.

Bonne poignée de main et bon courage.
L'optique, se développant chez nous par l'étude, nous apprend à voir.