

Eugène DELACROIX (1798-1863)

**ŒUVRES
LITTÉRAIRES**

I

ÉTUDES ESTHÉTIQUES

(1829-1863)

Un document produit en version numérique par Daniel Banda, bénévole,
Professeur de philosophie en Seine-Saint-Denis
et chargé de cours d'esthétique à Paris-I Sorbonne et Paris-X Nanterre
Courriel: <mailto:banda@noos.fr>

Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales"
dirigée et fondée par Jean-Marie Tremblay,
professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi
Site web: http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

Une collection développée en collaboration avec la Bibliothèque
Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi
Site web: <http://bibliotheque.uqac.quebec.ca/index.htm>

Un document produit en version numérique par M. Daniel Banda, bénévole,
Professeur de philosophie en Seine-Saint-Denis et chargé de cours d'esthétique à Paris-I
Sorbonne et Paris-X Nanterre.

Courriel: <mailto:banda@noos.fr>

à partir de :

Eugène Delacroix (1798-1863)

Études esthétiques (1829-1863)

Une édition électronique réalisée à partir des écrits théoriques d'Eugène Delacroix, publiés par Élie Faure : *Oeuvres littéraires, I, Études esthétiques*, Paris, G. Crès & Cie, Bibliothèque dionysienne, 1923, 165 pages. Avant-propos d'Élie Faure.

Études esthétiques comprend les écrits théoriques publiés par Delacroix (1^e partie : « Doctrines ») et des notes, réflexions et projets esquissés sur des carnets ou des feuilles volantes (2^e partie : « Impressions et méditations »).

Pour faciliter la lecture à l'écran, nous sautons une ligne d'un paragraphe au suivant quand l'édition Crès va simplement à la ligne. Un saut de deux lignes correspond à un saut de ligne de l'édition Crès (etc.).

Polices de caractères utilisée :

Pour le texte: Times New Roman, 12 points.

Pour les notes de bas de page : Times New Roman, 10 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2001.

Mise en page sur papier format
LETTRE (US letter), 8.5'' x 11''

Édition complétée le 27 octobre 2002 à Chicoutimi, Québec.

Table des matières

Avant-propos de l'éditeur (Élie Faure)

Première partie : Doctrines

- I. Des critiques en matière d'art
- II. De l'enseignement du dessin
- III. Questions sur le beau
- IV. Des variations du beau

Deuxième partie : Impressions et méditations

- I. Réalisme et idéalisme
- II. Sur la peinture
- III. Enseignement et organisation
- IV. Littérateurs et littérature
- V. Un mariage juif au Maroc
- VI. Fragments métaphysiques

Appendice

- I. Rapport sur la méthode de M^{me} Cavé
- II. Projet d'article sur le beau
- III. Description des peintures du salon du Roi

EUGÈNE DELACROIX
ŒUVRES
LITTÉRAIRES

I

ÉTUDES ESTHÉTIQUES

AVANT-PROPOS DE L'ÉDITEUR

[Retour à la table des matières](#)

La production «littéraire» d'Eugène Delacroix se compose de trois éléments : 1° Ses articles parus de son vivant dans divers périodiques (Revue de Paris, Revue des Deux-Mondes, Moniteur universel, etc.) ; 2° Ses notes éparses sur les albums, les carnets, les feuilles volantes, qui ont été recueillis après sa mort ; 3° Sa correspondance.

Tous ces écrits ont été publiés. Mais, tandis que les notes, rassemblées par MM. Paul Flat et René Piot, sous le titre de Journal d'Eugène Delacroix ¹, et les lettres, réunies par Burty dans un premier ², puis un second ³ recueil, étaient livrées au grand public, les articles originaux ne bénéficiaient pas de ce privilège et restaient enfouis et oubliés dans un volume publié en 1865 – deux ans après la mort du maître – par Piron, l'un de ses intimes, et tiré à 300 exemplaires pour être distribué à ses amis ⁴.

C'est ce dernier livre que nous exhumons aujourd'hui, non pas il est vrai absolument tel que Piron, dans sa hâte pieuse de sauver du naufrage tous les

¹ E. Plon et Nourrit, 1893, 3 vol. in-8°.

² Quantin, 1878. 1 vol. g^d in-8°.

³ Fasquelle, 1880, 2 vol. in-12.

⁴ Eugène Delacroix., *Sa Vie et ses Œuvres*. Imp. Jules Claye, 1865, 1 vol. In-8°.

souvenirs du grand peintre, l'avait conçu et réalisé, mais contenant les mêmes matières à peu de choses près. Nous y avons apporté quelques additions. Il le fallait bien. Piron avait oublié une étude sur le Jugement dernier, de Michel-Ange, une Description des peintures du Salon du Roi et un Rapport au ministre de l'Instruction publique sur une méthode de dessin¹. Par contre, nous avons supprimé les quelques lettres qui avaient été rassemblées trop précipitamment par Piron et reproduites à la fin du volume : toutes, en effet, ont été publiées par Burty dans son recueil.

On sait, d'autre part, que le Journal d'Eugène Delacroix a été constitué par la mise en ordre et au net des innombrables notes confiées par le maître à son élève Andrieu ou retrouvées çà et là, par bribes, entre les mains de quelques-uns de ses amis ou de collectionneurs tels que le professeur Charcot. MM. Paul Flat et René Piot, à tort ou à raison, n'ont pas reproduit dans leur précieuse et belle publication les écrits déjà retrouvés par Piron après la mort de Delacroix dans quelques carnets et albums échappés à la surveillance d'Andrieu et imprimés dans son volume. Ils se sont bornés à en citer en note quelques extraits caractéristiques qui se rapportaient au texte du Journal. Nous avons reproduit tous ces fragments, à l'exception d'une note absolument insignifiante sur la Fréquence des Expositions et de quelques phrases inachevées dépourvues de sens.

Nous n'avons pas respecté l'ordre – si l'on peut dire – adopté par Piron. En effet, il avait pris pour base la date de publication des articles de Delacroix sans se soucier de leur sujet. De ce fait, des études d'esthétique pure s'intercalaient dans la série de ses Essais sur les Artistes célèbres. C'est ainsi par exemple que l'article sur l'Enseignement du dessin prend place entre Gros et Le Poussin et les Questions sur le Beau entre Le Poussin et Charlet. En outre, à la fin du volume, les Notes retrouvées de Delacroix s'entassaient un peu au hasard, et sous des titres arbitraires, dans un désordre pittoresque, mais sans profit pour l'harmonie de l'ouvrage. Ces notes n'étant pas, dans la pensée de Delacroix, destinées à la publicité, il ne leur avait généralement pas donné de titres. Nous avons donc été obligés, soit de conserver les titres imaginés par Piron, soit de les modifier légèrement ou d'en adopter d'autres qui nous paraissaient préférables. Les divisions et subdivisions auxquelles nous nous sommes arrêtés nous semblent devoir faciliter les recherches du lecteur et rendre la lecture de l'ouvrage plus attachante et plus claire. Cet ouvrage, publié par Piron en un seul tome trop compact, nous a semblé en outre, tant par son étendue que par l'esprit des éléments qui le composent, devoir fournir la matière de deux volumes.

Notre premier volume, ÉTUDES ESTHÉTIQUES, comprend deux parties :

¹ Ces trois écrits ont été rejetés à l'Appendice (vol. I et II).

1° DOCTRINES. *Ce sont les écrits théoriques publiés par Delacroix et formant un corps de doctrines où la pensée du maître se révèle sous une forme moins pénétrante et familière, mais peut-être plus cohérente, que dans son fameux Journal. Nous les plaçons en tête du recueil, parce que leur ensemble constitue comme une introduction indispensable à l'exposition de ses idées sur l'Art et sur les Artistes dont il a écrit la vie et analysé les œuvres. Nous avons adopté, pour ces Études, l'ordre chronologique de leur publication.*

2° IMPRESSIONS ET MÉDITATIONS. *Cette partie de l'ouvrage se compose des notes, réflexions, projets de toute sorte jetés au hasard par Delacroix sur les carnets ou feuilles volantes dont nous avons déjà parlé. Nous avons aussi modifié dans le sens indiqué plus haut, en groupant ces écrits par familles d'idées, l'ordre adopté par Piron. Ils forment un complément indispensable à la première partie, si l'on veut entrer plus profondément dans la pensée intime de Delacroix. Nous avons renvoyé à l'Appendice une note reproduite à la page 397 du volume de Piron, parce qu'elle nous semble n'avoir constitué qu'une ébauche primitive de l'article Question sur le Beau.*

Dans un second volume Essai sur les artistes célèbres, nous avons rassemblé les travaux publiés par Delacroix sur ses maîtres et modèles de prédilection, où on regrettera toujours de ne pas voir figurer Véronèse, Rubens, Rembrandt dont il parle, dans son Journal, si fréquemment et avec tant de ferveur.

Nous souhaitons que cet ouvrage révèle au grand public un aspect peu connu d'Eugène Delacroix – ce haut seigneur de la pensée, moins habitué à manier la plume que la brosse et paraissant ainsi un peu guindé, un peu convenu, un peu gêné aux entourures, mais pénétré de la mesure classique qu'il aimait. Peut-être objectera-t-on qu'il l'observait moins aisément quand il était aux prises avec sa forme d'expression la plus naturelle et qu'il brisait tous les cadres et disloquait tous les systèmes sous la poussée impétueuse des mouvements du cœur et des flammes du cerveau pour précipiter son drame intérieur dans l'épopée lyrique la plus haute de la peinture. Ce n'est point sûr, et ce serait à discuter. Mais ce n'est pas précisément le peintre qui nous intéresse ici.

Comme tous les héros, Delacroix est un inconnu. Il est, disait Degas, « le meilleur marché des grands peintres ». On prononce son nom avec déférence, certes, mais sans chaleur. On parle de son œuvre avec respect, sans doute, mais sans réelle intelligence. On n'ose pas, à son propos, articuler le mot « littérature », mais on y songe. Comme il résiste aux modes, il n'est jamais à la mode. Il reste solitaire, très secret, distant, avec sa haute cravate, ses mains nerveuses et son visage de lion. Ce n'est pas seulement un grand bourgeois, comme Ingres. Ce n'est pas simplement un grand peintre, comme Courbet.

C'est un grand homme. Et un grand homme, c'est gênant. Ça vit dans des contrées étranges, où la forme devient un symbole des forces intérieures qui président aux cadences de la volonté et au tumulte des passions. On ne sait .trop pourquoi, mais celui-ci semble à part, hors des temps, hors de la peinture, hors de cette école française, si grande et si méconnue, dont il est le représentant sinon le plus accompli, du moins le plus impressionnant par le génie et la puissance, et, comme l'eût dit Baudelaire, le seul « surnaturel ».

On ne s'en aperçoit qu'imparfaitement dans ce livre où il ne se montre pas toujours lui-même, malgré l'admirable bon sens qui caractérise bien des pages. Il y parle de lui, certes, le plus souvent, même alors qu'il étudie les conditions générales du Beau dans un style trop convenu sous lequel, pour retrouver vraiment l'homme, il faut prêter à ses propos une attention trop respectueuse. Mais ses pensées sur la peinture sont, et ne peuvent être qu'une merveille de pénétration et de jugement. Et. quand il écrit, au hasard de l'inspiration, des notes qu'il ne savait pas destinées à voir le jour, on le retrouve tel qu'on le connaît dès qu'il est aux prises avec la toile ou le mur à décorer, plein d'ingénuité, de fermeté et d'équilibre dans la réalisation de ses idées, mais mêlant, dans l'unité vivante et mystérieuse du poème, le fatalisme profond des grandes âmes, le scepticisme universel des grandes intelligences, la foi invulnérable des grands cœurs. Ses méditations sur l'analogie universelle, l'ordre, la gloire, le progrès, la liberté, l'égalité, font penser quelquefois à Nietzsche et bien souvent à Pascal.

Ce livre, parfois si beau, n'est évidemment pas indispensable à l'accroissement de la gloire de celui qui y écrit: « L'amour de la gloire est un instinct sublime qui n'est donné qu'à ceux qui sont dignes d'obtenir la gloire. » Mais il doit contribuer à installer cette gloire en des régions plus accessibles et à ramener parmi nous une âme grandiose dont l'œuvre paraît plus lointaine à la plupart des hommes à mesure que quelques-uns d'entre eux tentent de se rapprocher de son véritable sens.

Élie Faure

Première partie

DOCTRINES

[Retour à la table des matières](#)

Première partie : Doctrines

I

DES CRITIQUES EN MATIÈRE D'ART ¹

[Retour à la table des matières](#)

Les critiques qui s'impriment de temps immémorial sur les beaux-arts ont toujours présenté des inconvénients presque inévitables : d'abord elles font bâiller les gens du monde, pour qui ces sortes d'ouvrages sont toujours obscurs, embrouillés de termes dont on connaît mal le sens, fatigants, en un mot, parce qu'ils ne laissent rien que de vague dans l'esprit. Ensuite les artistes en ont la haine, parce que, loin de contribuer à l'avancement de l'art, ces discussions embrouillent les questions les plus simples et faussent toutes les idées. D'ailleurs, les gens du métier contestent aux faiseurs de théories le droit de s'escrimer ainsi sur leur terrain et à leurs dépens. Ils prétendent que rien n'est plus facile que d'aligner des mots à propos de choses, de refaire, dans un texte long ou court, ce qui a été dûment imaginé, pesé, et, par-dessus tout, exécuté et mené à fin. Le pauvre artiste, exposé tout nu avec son ouvrage, attend donc avec une vive anxiété les arrêts de ce peuple qui a la fureur de juger. Une fois descendu dans cette arène, toutes ses fautes reviennent l'accabler par avance, et il voit s'aiguiser contre lui cette arme terrible contre laquelle il n'a rien qui le protège, cette plume dont le fiel le brûle jusqu'aux os ; tout cela sans qu'il ait la triste consolation de monter en chaire à son tour et de poursuivre le critique à sa manière.

¹ *Revue de Paris*, mai 1829, t. II, p. 68.

A ce propos revient en mémoire l'histoire du lion terrassé par l'homme, figurant sur une enseigne, à la grande admiration des badauds de la foire : aussi serait-ce un beau jour que celui où les gens de l'art, devenus rétifs, s'attaqueraient à toutes les rêveries sur leur profession et sur leurs ouvrages, et rendraient sottises pour sottises sur ce sujet si pauvre en véritables résultats ; mais, à la grande satisfaction de leurs juges, la lutte n'est guère possible. Les armes manqueront toujours, pour cette sottise guerre, à ceux que les difficultés de l'art lui-même intéressent bien assez. Le public, du reste, aurait bientôt mis hors de cour les deux parties, en se moquant de l'une et de l'autre, car il aime assez peu ces procès qui se plaident sous ses yeux, si ce n'est pour en rire. Cette langue est trop obscure pour lui, qui veut être amusé avant tout. On consent bien à sortir de ses affaires pour sentir un quart d'heure ; mais des études indispensables pour distinguer le vrai du faux, le beau du passable, on ne s'en soucie guère. Au fait, semble-t-il qu'il faille tant de façons pour admirer tout naturellement ce qui est bien et condamner ce qui est mal ? Ne suffit-il pas, pour être bon juge, de ce sens naturel qui est donné à tous les hommes organisés à l'ordinaire, et qui les avertit intérieurement de la présence de l'admirable et du détestable ?

Un beau cheval, une femme et un homme laids, voilà des choses que tout le monde distingue sans peine ; cela saute aux yeux des plus simples et ne peut souffrir aucune contradiction. Un beau et un vilain tableau, une musique bonne ou mauvaise, se font apprécier de la même manière ; c'est au moins ce qui paraît à cette grande quantité de gens si heureusement doués d'un instinct naïf, instinct, disent-ils, qui n'est gâté par aucune prévention de métier ou d'école ; pure sensation de plaisir ou de peine que provoque un objet d'art, comme celles qu'excitent en nous tous les objets extérieurs.

Le pauvre homme de métier, celui surtout qu'on critique au nom de cette inspiration toute spontanée, a très mauvaise grâce à-en appeler d'un jugement où la passion n'est censée entrer pour rien. Comme il est bien entendu qu'il ne travaille que pour ces juges si fins, si soudainement avertis de la présence du beau, il ne peut tout naturellement s'en prendre qu'à lui-même et aux préjugés qui l'entêtent des travers dans lesquels il s'égaré, de ces défauts de ses ouvrages sitôt flairés par le bon sens général, et dont on se fait un vrai plaisir de l'avertir. Les critiques arrivent ensuite fort à propos pour renforcer une opinion si raisonnable, et, chose singulière le public, comme un roi faible qui se contente de montrer du caractère de temps en temps, laisse entre leurs mains sa dictature, et s'en remet à eux du soin de juger les coupables. Par une sottise contradiction, les disputes s'élèvent sur ce qui semblait devoir se juger au premier coup d'œil, et les débats commencent entre les critiques eux-mêmes. L'artiste n'en paie pas moins les frais de toute cette guerre d'esprit, attendu que ses juges sont toujours d'accord sur ce point : c'est de lui montrer charitablement de combien il s'est trompé.

Il faut voir s'ouvrir alors l'arsenal des autorités, et se déployer la série imposante des grands modèles qui mettent à rien votre éloquence et tous vos efforts. Celui-ci combat pour le contour et vous terrasse avec la ligne de beauté ; ils discutent sans fin sur la préséance du dessin ou de la couleur, si le chant doit passer avant l'harmonie, si la composition est la première des qualités. Après avoir fixé les rangs d'une invariable manière, et tracé des limites où ils vous tiennent sans pitié, il démontrent de mille façons que, s'il faut sacrifier une qualité, prêter le flanc par quelque endroit, le dessin par exemple, ou l'ordonnance ou l'expression doit être préférée ou rebutée. Plaisantes gens, qui voient apparemment la nature procéder par lambeaux à leur manière, montrer un peu de ceci, retrancher cela suivant la convenance ; comme si l'imagination se contentait d'une propriété isolée de la beauté, et comme si elle n'était pas frappée avant tout de cette harmonie parfaite, de cet accord inimitable qui est le caractère de tous les ouvrages de la nature.

A force de voir ajouter ou retrancher à la création, et parer les objets de tant d'imaginations fantasques, on a cru véritablement que rien n'était plus simple que de remettre à sa place et de polir soigneusement ce qui ne semblait qu'ébauché dans l'ordre commun. Il s'en est suivi une espèce d'aristocratie dans les êtres qui sont du domaine des arts. Telle innocente bête a été déclarée commune, peu présentable, triste ou hideuse à voir ; ou bien il a fallu tant de façons pour suppléer en elle au laid ou à l'ignoble, tant de détours pour lui donner droit de bourgeoisie et l'offrir du côté honnête, qu'elle n'est plus entrée en scène que toute rebâtie et proprement accommodée au goût du jour. A chaque tentative audacieuse de ceux qui veulent qu'on donne aux choses leur figure véritable et non pas seulement une tournure de bonne compagnie ou d'opéra-comique, les critiques se prévalent d'un certain type enfant de leur cerveau, courent à la défense des principes avoués par les gens de goût, et, tenant fort à l'étroit les téméraires et les novateurs, démontrent de même comment la nature tombe aussi dans de grandes divagations. Ils ont en cela merveilleusement aidé l'essor de la médiocrité dans tous les genres. Les oisifs de toutes les époques se sont senti des ailes, quand ils ont vu qu'il n'était pas si difficile qu'on le pense d'atteindre à ces grandes qualités que les critiques complaisants façonnaient à la taille de chacun ; car si, d'un côté, les hommes à esprit neuf et hardi, mais capables par là de déranger tout l'édifice des bonnes doctrines, étaient rudement tancés et ramenés à l'ordre ; de l'autre, et à l'aide de ces règles salutaires, le commun des rimeurs et des barbouilleurs, race bornée et à vue courte, mais docile à l'excès et facile à conduire, marchait presque sans effort dans une ornière toute commode. Quelle joie, en effet, de n'avoir qu'à puiser dans un véritable dictionnaire de traditions, de préceptes et de formules, et d'y trouver la source de cette inspiration qu'on dit si rare, d'y prendre à pleines mains de la matière à produire, de l'y trouver-toute prête, toute étiquetée, n'attendant que la lime du metteur en œuvre ! C'est là, sans contredit, une agréable manière d'en user avec les secrets et les finesses d'un art ; mais par malheur un fâcheux accident vient troubler quel-

quefois de si faciles prospérités : c'est tout simplement que le mérite se trouve mis à sa place en ne faisant qu'un saut des ténèbres à la lumière.

Ces imaginations turbulentes qui aspirent de temps en temps à changer le train des choses, véritables trouble-fêtes propres seulement à renverser les idées que les critiques ont tant de peine à faire entrer dans les esprits, ces hommes-là sont souvent l'occasion d'étranges retours. Voilà que, tout meurtris des férules de leurs pédagogues, et arrivés à grand-peine à montrer au jour le bout de leur nez, on les remarque quelquefois plus que de raison, et le public, qui les adopte, les sort de la foule et les met en honneur. Ils deviennent ses fils chéris, les objets de son culte ; ils montent sur un trône d'où ils chassent une idole usée, qui n'a plus qu'à rentrer dans ce grand magasin d'oubli où le caprice et la mode vont éteindre à leur tour les plus belles gloires.

Que devient l'infortuné critique alors que tout est remis en question ? Sa tâche est la plus rude et la plus ingrate du monde. Ce nouveau soleil qui se lève, offusque à l'excès des yeux habitués à une autre lumière. Tournant vers le passé des regards pleins de tendresse, il ne voit pour lui dans l'avenir qu'un sort tout semblable à celui de l'objet de ses adorations. Que faire de tant d'aperçus ingénieux, à qui porter ses doléances sur le torrent qui déborde et sur les types sacrés qu'on abandonne sans pudeur ? De revenir tout de suite sur ses pas, et de changer de religion avec la foule, il y en a peu qui aient ce courage, et c'est un véritable suicide que ce changement de peau subit. Ils meurent presque tous dans une impénitence fâcheuse, se cramponnant avec fureur aux débris du temple qui croule, et périssant sous les ruines victimes d'un principe. Ils étaient là, vivant sur les feuilles d'un arbre qui ne pourra passer la saison, et auquel ils ne survivront pas. Malheur à celui qui n'a pas adroitement mesuré la portée de son grand homme, et à qui il reste encore quelques étincelles de vie quand le public en a fait justice. Il est comme Rachel pleurant dans Rama, et personne ne s'occupe de consoler d'aussi nobles chagrins. Malheur à celui qui vient dans ces époques de transitions où on ne sait plus ce qui est beau, où le peuple des amateurs se tourne tout éperdu vers ses guides ébranlés, et leur demande de raffermir son jugement ! Il ne lui reste plus qu'une ressource, c'est de crier à en perdre la voix : ris donc, public, et d'entretenir à loisir son auguste mauvaise humeur en s'enveloppant dans son manteau.

Tel est le malheur de ceux qui se laissent surprendre et gagner de vitesse, quelle que soit la solidité des principes sur lesquels ils ont bâti leurs-théories. Ce serait peut-être ici le lieu de dire enfin quelque chose de ces impayables inventions sur le beau, ce beau immuable qui change tous les vingt ou trente ans : mais cette question vaut bien la peine, par la place qu'elle occupe dans les arts, d'être traitée séparément et plus au long. L'histoire du *vrai beau*, et surtout l'histoire de ses variations, paraît une lacune véritable que nous

essayerons de remplir de notre mieux, et ce sera, sans doute, un spectacle curieux, de la voir sous toutes ses formes et toujours révéler, comme ce couteau, passez-moi la bassesse de la comparaison, dont la lame et le manche avaient été renouvelés cent fois, et qui était toujours le même couteau.

Que les critiques pourtant se rassurent ; malgré le tableau inquiétant des désappointements auxquels ils sont sujets, leur part reste la meilleure. On les laissera longtemps encore se promener en tous sens dans ce champ qu'ils regardent comme à eux, se complaire dans des théories qu'ils imaginent eux-mêmes, se présenter des objections auxquelles ils ont des réponses pleines d'éloquence. Les arts sont un vaste domaine dont ils ont tous la clef dans leur poche, et où ils n'admettent personne ; seulement ils disposent des lunettes au travers desquelles on se fait, si l'on peut, une idée sommaire de ce qui s'y passe. Ces dragons vigilants sont là pour vous avertir, vous, public, comment vous devez jouir ; vous, musiciens, peintres et poètes, pour vous diriger sur la scène, au moyen de fils dont ils tiennent le bout, et pour encourager vos efforts, s'il y a lieu. Ne perdez pas trop courage, si au milieu du plus doux accès de vanité, et quand vous vous croyez assuré du triomphe, vous vous sentez tiré rudement par votre chaîne. C'est pour vous avertir que vous allez trop loin, que vous perdez le respect, ou que vous manquez de grâce. Baisez la main de ces vizirs du public, ministres de sa colère et gardiens de l'honneur de l'art. Placés entre vous et vos juges, ils sont là postés comme ces Noirs qui veillent, le sabre nu, à la porte du sérail. La tâche qu'ils s'imposent a bien aussi ses ennuis ; et il ne faut pas trop leur en vouloir de leurs salutaires corrections ; même en vous blessant, ils révèlent au monde que vous vivez ; vous seriez, sans eux, des insectes étouffés avant d'arriver à la lumière : c'est par eux qu'on est averti de votre gaucherie ou de votre gentillesse. Payez donc d'un peu de reconnaissance tout le soin qu'ils se donnent pour faire de vous quelque chose.

Première partie : Doctrines

II

DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN ¹.

[Retour à la table des matières](#)

Voici la première méthode de dessin qui enseigne quelque chose ². En publiant comme un essai le remarquable traité, où elle développe avec un intérêt infini le fruit de ses observations sur l'enseignement du dessin et les procédés ingénieux qu'elle y applique, M^{me} Cavé, dont tout le monde connaît les charmants tableaux, ne vient pas seulement prouver qu'elle a réfléchi profondément sur les principes de l'art qu'elle pratique si bien, elle vient encore rendre un immense service à tous ceux qui se destinent à la carrière des arts, elle montre avec évidence combien la route ordinaire est vicieuse, et combien sont incertains les résultats de l'enseignement tel qu'il est. Elle a incontestablement le premier des titres pour être écoutée ; elle parle de ce qu'elle connaît bien, et la manière piquante dont elle présente la vérité ne sert qu'à la rendre plus claire. Je n'irai point, à propos de son ouvrage, faire le procès aux écrivains qui, sans connaître à fond la peinture, et même sans en avoir pratiqué les éléments, écrivent sur cet art et donnent aux artistes des conseils complaisants ; l'élève qui va, son portefeuille sous le bras, étudier à l'académie, ne lit guère ces sortes d'écrits, et le peintre tout fait, qui a pris son

¹ *Revue des Deux-Mondes*, 15 sept. 1850.

² *Le Dessin sans Maître*, par Mme Elisabeth Cavé.

pli et choisi sa voie, n'a plus le loisir ni la force de se refaire ou de se modifier d'après leurs systèmes ; d'ailleurs ces ouvrages s'occupent beaucoup moins, en général, de la pratique que de la théorie. La vraie plaie, c'est le mauvais maître de dessin, c'est l'introduit maladroite de ce sanctuaire où lui-même ne pénétrera jamais, ce mauvais peintre qui prétend enseigner et démontrer ce qu'il n'a jamais pu pratiquer pour son propre compte, la manière de faire un bon tableau. Le traité de M^{me} Cavé vient à propos s'interposer entre ces tristes professeurs et leurs victimes. Il faut mettre sur le compte de leurs funestes doctrines, ou plutôt sur l'absence de toute doctrine dans leur manière d'enseigner, le peu d'attrait que nous avons tous trouvé à l'entrée de la carrière. Qui ne se rappelle ces pages de nez, d'oreilles et d'yeux qui ont affligé notre enfance ? Ces yeux, partagés méthodiquement en trois parties parfaitement égales, dont le milieu était occupé par la prunelle figurée par un cercle ; cet ovale inévitable qui était le point de départ du dessin de la tête, laquelle n'est ni ovale ni ronde, comme chacun sait ; enfin, toutes ces parties du corps humain, copiées sans fin et toujours séparément, dont il fallait à la fin, nouveau Prométhée, construire un homme parfait. Telles sont les notions qui accueillent les commençants, et qui sont pour la vie entière une source d'erreurs et de confusion.

Comment s'étonner de l'aversion que tout le monde éprouve pour l'étude du dessin ? M^{me} Cavé voudrait pourtant, dit-elle dans sa préface, que cette étude fût un des bases de l'éducation comme la lecture et l'écriture ; en supprimant toutes les méthodes ridicules, en rendant l'enseignement non seulement logique, mais facile, elle serait cause de la révolution la plus heureuse ; elle guiderait sûrement les premiers pas des artistes dans la longue carrière qu'ils ont à parcourir, et ouvrirait aux gens du monde, aux simples amateurs, une source de jouissances aussi vives que variées. La peinture, qui en procure de si grandes aux connaisseurs capables d'apprécier les délicatesses de ce bel art, en apprête de bien plus réelles à ceux qui tiennent eux-mêmes le crayon ou le pinceau, quel que soit le degré de leur talent. Sans s'élever jusqu'à la composition, on peut éprouver un très grand plaisir à imiter tout ce que présente la nature. Copier de bons tableaux est aussi un amusement très réel, qui fait de l'étude un plaisir ; on conserve ainsi le souvenir des beaux ouvrages au moyen d'un travail qui n'a point pour accompagnement la fatigue et l'inquiétude d'esprit de l'inventeur : c'est lui qui a eu la peine et le véritable travail. Le poète Gray disait qu'il ne demandait pour sa part dans le paradis que la liberté de lire à son aise, étendu sur un canapé, des romans de son goût ; c'est le plaisir du faiseur de copies. Ç'a été le délassement des plus grands maîtres, et c'est une conquête facile pour le talent qui s'essaye encore comme pour l'amateur qui n'aspire pas à vaincre les dernières difficultés.

Chez les anciens, la connaissance du dessin était aussi familière que celle des lettres : comment supposer qu'elle n'était pas, comme ces dernières, un des principes de l'éducation ? Les merveilles d'invention et de science qui

brillent, je ne dirai pas seulement dans les restes de leur sculpture, mais dans leurs vases, dans leurs meubles, dans tous les objets à leur usage, attestent que la connaissance du dessin était aussi répandue que celle de l'écriture. Il y avait plus de poésie chez eux dans la queue d'une casserole et dans la plus simple cruche que dans les ornements de nos palais. Quels connaisseurs ce devait être que ces Grecs ! Quel tribunal pour l'artiste qu'un peuple de gens de goût ! On a répété à satiété que l'habitude de voir le nu les familiarisait avec la beauté et leur faisait apercevoir facilement les défauts dans les ouvrages des peintres et des sculpteurs : c'est une grande erreur de croire qu'il fût aussi commun que nous nous l'imaginons de rencontrer le nu chez les anciens ; l'habitude de voir les statues a enraciné ce préjugé. Les peintures qui nous restent des anciens nous les montrent dans la vie ordinaire, vêtus de la manière la plus variée, affublés de chapeaux, de souliers et même de gants. Les soldats romains portaient des culottes ; les Écossais, en ceci, sont plus voisins de la simple nature ; les gens riches, qui affectaient les mœurs des Asiatiques, étaient accablés, comme nous voyons les rajahs de l'Inde, sous les ajustements mis les uns sur les autres, sans compter les colliers, les agrafes ornées, les coiffures variées. En supposant d'ailleurs que leurs jeux publics et les exercices de gymnastique auxquels ils se livraient habituellement aient pu mettre sous leurs yeux un peu plus souvent que cela n'arrive chez les modernes des corps en mouvement et entièrement nus, est-ce une raison suffisante pour leur attribuer une parfaite connaissance du dessin ? Tout le monde chez nous se montre la figure découverte : la vue de tant de visages forme-t-elle beaucoup de connaisseurs dans l'art du portrait ? La nature étale librement à nos yeux ses paysages, et les grands paysagistes n'en sont pas plus communs.

Apprenez à dessiner, nous dit l'auteur du *Dessin sans maître*, et vous aurez votre pensée au bout de votre crayon, comme l'écrivain au bout de sa plume ; apprenez à dessiner, et vous emporterez avec vous, en revenant d'un voyage, des souvenirs bien autrement intéressants que ne serait un journal où vous vous efforcerez de consigner chaque jour ce que vous avez éprouvé devant chaque site, devant chaque objet. Ce simple trait de crayon que vous avez sous les yeux vous rappelle, avec le lieu qui vous a frappé, toutes les idées accessoires qui s'y rattachent, ce que vous avez fait avant ou après, ce que votre ami disait près de vous, et mille impressions délicieuses du soleil, du vent, du paysage lui-même, que le crayon ne peut traduire. Il y a plus : vous faites éprouver au retour à l'ami qui n'a pu vous suivre une partie de vos émotions, car quelle est la description écrite ou parlée qui a jamais donné une idée nette de l'objet décrit ? J'en appelle à tous ceux qui ont lu avec délices, comme je l'ai fait moi-même, les romans de Walter Scott, et je le choisis à dessein, parce qu'il excelle dans l'art de décrire : est-il un seul de ces tableaux si minutieusement détaillés qu'il soit possible de se figurer ? Il serait plaisant, sur une de ces descriptions, de proposer à une douzaine d'habiles peintres de reproduire par le dessin les objets décrits par cet enchanteur ; ils seraient, je n'en doute pas, dans un désaccord complet. J'ai entendu dire à un des plus

illustres écrivains de ce temps-ci que, durant un voyage fort intéressant en Allemagne, il avait fait de grands efforts pour fixer sur le papier, mais avec des lettres et des mots, ces instruments ordinairement dociles de sa pensée, l'aspect, la couleur et même la poésie des lieux, des montagnes, des rivières qu'il voyait, qu'il traversait. Il m'a confessé qu'il n'avait pas tardé à se dégoûter de cette besogne stérile, plus propre, suivant moi, à altérer les souvenirs qu'à les faire renaître.

Mais comment apprendre à dessiner ? L'éducation qui suffit à peine à faire le moindre bachelier dure dix années ; dix ans passés sous la férule et sur les bancs donnent à peine au commun des écoliers l'intelligence sommaire des écrivains de l'antiquité. Où prendre le temps nécessaire à ce long apprentissage du dessin dans lequel les plus grands maîtres ont consumé leur vie entière, et cela dans l'absence de toute méthode ? Il n'en existe réellement aucune pour apprendre le dessin ; l'écolier en peinture ne trouve ni dans les livres ni même dans les conseils d'un maître, l'analogue du rudiment et de la syntaxe. Le maître le meilleur, et ce sera celui qui laissera de côté toutes ces vaines pratiques dont la routine a fait une habitude, ce maître-là ne pourra que placer devant les yeux de son élève un modèle, en lui disant de le copier comme il peut. La connaissance de la nature, fruit d'une longue expérience, donne aux peintres consommés une sorte d'habitude dans les procédés qu'ils emploient pour rendre ce qu'ils voient ; mais l'instinct demeure encore pour eux un guide plus sûr que le calcul. C'est ce qui explique comment les grands maîtres ne se sont point arrêtés à donner des préceptes sur l'art qu'ils pratiquaient si bien ; l'intervention du Dieu sur lequel ils comptaient tous leur a paru sans doute le meilleur de tous les conseillers ; presque tous ils ont dédaigné de laisser au moins quelques conseils écrits, quelques traditions de la pratique matérielle. Albert Dürer n'a traité que des proportions : ce sont des mesures prises mathématiquement en partant d'une base arbitraire, et ce n'est pas là le dessin. Léonard de Vinci, au contraire, dans son *Traité de Peinture*, n'invoque presque que la routine ; nouvelle preuve à l'appui de nos assertions. Ce génie universel, ce grand géomètre n'a fait de son livre qu'un recueil de recettes

Il n'a pas manqué d'esprits systématiques, et je ne parle pas ici des vulgaires maîtres de dessin, qui se sont révoltés contre l'impuissance de la science. Les uns ont dessiné par des ronds, les autres par des carrés ; ils ont appelé à leur secours les rapports les plus inattendus : l'idée si simple de M^{me} Cavé n'est venue à aucun d'eux, à cause de sa simplicité même. Apprendre à dessiner, a-t-elle dit, c'est apprendre à avoir l'œil juste ; il importe peu que ce soit une machine qui soit le professeur, pourvu que l'on apprenne avant tout à avoir l'œil juste ; le raisonnement et même le sentiment ne doivent venir qu'après.

En effet, dessiner n'est pas reproduire un objet tel qu'il est, ceci est la besogne du sculpteur, mais tel qu'il paraît, et ceci est celle du dessinateur et du peintre ; ce dernier achève, au moyen de la dégradation des teintes, ce que l'autre a commencé au moyen de la juste disposition des lignes ; c'est la perspective, en un mot, qu'il faut mettre, *non pas dans l'esprit, mais dans l'œil de l'élève*. Vous ne m'apprenez, dirai-je au maître, avec vos proportions exactes et votre perspective par A plus B, que des vérités, et dans l'art tout est mensonge : ce qui est long doit paraître court, ce qui est courbe paraîtra droit, et réciproquement. Qu'est-ce, en définitive, que la peinture dans sa définition la plus littérale ? L'imitation de la saillie sur une surface plane. Avant de faire de la poésie avec la peinture, il faut avoir appris à faire venir les objets en avant ; il a fallu des siècles pour en arriver là. On a commencé par un trait sec et aride, on a fini par les merveilles de Rubens et du Titien, dans lesquelles les parties saillantes comme les simples contours, prononcés chacun dans la mesure convenable, sont arrivés à cacher l'art tout à fait à force d'art : voilà la *nec plus ultra*, voilà le prodige, et ce prodige est le fruit de l'illusion.

Donnez, dirai-je encore avec M^{me} Cavé, un morceau d'argile à un paysan, en lui demandant d'en former une boule : le résultat sera tant bien que mal une boule. Présentez à ce sculpteur improvisé une feuille de papier et des crayons, et demandez-lui de résoudre le même problème avec des instruments d'une autre espèce, en traçant sur le papier et en arrondissant l'objet au moyen du blanc et du noir : vous aurez peine à lui faire concevoir seulement ce que vous exigez de lui ; il faudra des années pour qu'il arrive à modeler un peu passablement à l'aide du dessin.

M^{me} Cavé ne s'occupe donc qu'à rendre l'œil juste. Grâce sa méthode, qui est la simplicité même, les proportions, la tournure, la grâce, viendront d'elles-mêmes se tracer sur le papier ou sur la toile. Au moyen d'un calque de l'objet à représenter, pris sur une gaze transparente, elle donne à son élève la compréhension forcée des raccourcis, cet écueil de toute espèce de dessin ; elle accoutume l'esprit à ce qu'ils offrent de bizarre et même d'incroyable. En faisant ensuite répéter de mémoire ce trait en quelque sorte pris sur le fait, elle familiarise de plus en plus le commençant avec les difficultés : c'est appeler la science au secours de l'expérience naissante et ouvrir du même coup à l'élève la carrière de la composition, laquelle serait fermée à jamais sans le secours du dessin de mémoire.

Conduits par une idée analogue, beaucoup d'artistes ont eu recours au daguerréotype pour redresser les erreurs de l'œil : je soutiendrai avec eux, et peut-être contre l'opinion des critiques de la méthode d'enseignement par le calque à la vitre ou par la gaze, que l'étude du daguerréotype, si elle est bien comprise, peut à elle seule remédier aux lacunes de l'enseignement ; mais il faut déjà une grande expérience pour s'en aider convenablement. Le daguerréotype est plus que le calque, il est le miroir de l'objet, certains détails

presque toujours négligés dans les dessins d'après nature, y prennent une grande importance caractéristique, et introduisent ainsi l'artiste dans la connaissance complète de la construction ; les ombres et les lumières s'y retrouvent avec leur véritable caractère, c'est-à-dire avec le degré exact de fermeté ou de mollesse, distinction très délicate et sans laquelle il n'y a pas de saillie. Il ne faut pourtant pas perdre de vue que le daguerréotype »ne doit être considéré que comme un traducteur chargé de vous initier plus avant dans les secrets de la nature ; car malgré son étonnante réalité dans certaines parties, il n'est encore qu'un reflet du réel, qu'une copie, fautive en quelque sorte à force d'être exacte. Les monstruosité qu'il présente sont choquantes à juste titre, bien qu'elles soient littéralement celles de la nature elle-même ; mais ces imperfections que la machine reproduit avec fidélité, ne choquent point nos yeux quand nous regardons le modèle sans cet intermédiaire ; l'œil corrige, à notre insu, les malencontreuses inexactitudes de la perspective rigoureuse ; il fait déjà la besogne d'un artiste intelligent : *dans la peinture, c'est l'esprit qui parle à l'esprit, et non la science qui parle à la science.*

Cette réflexion de M^{me} Cavé est la vieille querelle de la lettre et de l'esprit : c'est la critique de ces artistes qui, au lieu de prendre le daguerréotype comme un conseil, comme une espèce de dictionnaire, en font le tableau même. Ils croient être bien plus près de la nature quand, à force de peines, ils n'ont pas trop gâté dans leur peinture le résultat obtenu d'abord mécaniquement. Ils sont écrasés par la désespérante perfection de certains effets qu'ils trouvent sur la plaque de métal. Plus ils s'efforcent de lui ressembler, plus ils découvrent leur faiblesse. Leur ouvrage n'est donc que la copie nécessairement froide de cette copie imparfaite à d'autres égards. L'artiste, en un mot, devient une machine attelée à une autre machine.

Le daguerréotype me conduit naturellement à ce que M^{me} Cavé dit du portrait : « Il n'est pas d'œuvre plus délicate. Une personne qui remue, qui parle, ne laisse pas apercevoir ses imperfections comme un portrait muet et immobile. On voit toujours beaucoup trop un portrait ; on le voit plus en un jour que l'original en dix ans. Un portrait initie celui qui le regarde à des détails qu'il n'avait jamais vus. Ainsi, par exemple, il arrive souvent qu'on dit devant un portrait : C'est ressemblant, mais le nez est trop court. Puis on regarde l'original et on ajoute : Je n'avais pas remarqué que vous eussiez le nez si court !... mais vous avez le nez très court !... » Ces réflexions montrent assez quelle doit être la tâche du peintre de portraits, et cette tâche exige peut-être, contre l'opinion reçue qui classe le portrait dans les genres inférieurs, des facultés supérieures et tout à fait distinctes. On comprend que l'habileté du peintre de portraits consistera à amoindrir les imperfections de son modèle, tout en conservant la ressemblance, et les moyens que donne M^{me} Cavé de résoudre cette difficulté sont à la fois simples et ingénieux. Certains traits peuvent être modifiés, embellis, tranchons le mot, sans nuire aux traits caractéristiques. Étudiez le caractère d'une tête, tâchez de reconnaître ce qu'elle a

de frappant au premier abord. Il y a des personnes qui naissent avec ce tact : aussi font-elles le portrait ressemblant même avant de savoir dessiner. J'appelle ressemblant le portrait qui plaît à nos amis, sans que nos ennemis puissent dire : C'est flatté ! Et ne croyez pas que ce soit facile : combien y a-t-il de bons peintres de portraits, c'est-à-dire de peintres qui joignent à un grand talent le mérite de la ressemblance ? Fort peu. Souvent un simple croquis est plus ressemblant qu'un portrait : c'est qu'on a eu le temps d'y mettre ce que tout le monde a remarqué. Savez-vous quelle est la couleur des yeux de tous vos amis ? Non certainement... Il résulte de là que nous nous regardons entre nous très légèrement. De là cette question : faut-il qu'un peintre de portraits nous en montre plus que nous n'avons l'habitude d'en voir ? Examinons les portraits faits au daguerréotype : sur cent, il n'y en a pas un de supportable. Pourquoi cela ? C'est que ce n'est pas la régularité des traits qui nous frappe et nous charme, mais la physionomie, l'expression du visage, parce que tout le monde a une physionomie qui nous saisit au premier aspect, et qu'une machine ne rendra jamais. De la personne ou de l'objet qu'on dessine, c'est donc surtout l'esprit qu'il faut comprendre et rendre. Or, cet esprit a mille faces différentes ; il y a autant de physionomies que de sentiments. C'est une grande merveille de Dieu d'avoir fait tant de figures diverses avec un nez, une bouche et deux yeux ; car qui de nous n'a pas cent visages ? Mon portrait de ce matin sera-t-il celui de ce soir, de demain ? Rien ne se répète : à chaque instant une expression nouvelle !...

Je ne m'étendrai point sur toutes les parties de ce charmant traité, dont le mérite principal est peut-être la brièveté. Dans d'aussi étroites limites, l'auteur touche à tous les points qui peuvent intéresser un élève aussi bien qu'un artiste consommé : l'art de choisir le point de vue, de disposer les lumières et les ombres, enfin tout ce qu'on peut enseigner de la composition, tout cela est présenté en peu de mots ; elle n'oublie pas, dans cette partie de l'art qui résume toutes les autres, de recommander la circonspection dans le choix des sujets. Comme elle a le bon goût, et j'ajouterai l'excessive modestie, de ne s'adresser qu'à des femmes, cette attention est plus importante encore ; j'ajouterai que bon nombre d'hommes pourront faire leur profit de ses conseils : la fureur de tenter des sujets ou des genres pour lesquels ils ne sont point faits a égaré beaucoup d'artistes de mérite. Le préjugé qui mesure le talent à la dimension des ouvrages, ne devrait se rencontrer que chez les personnes qui ne sont point familiarisées avec la peinture : comment des artistes qui sentent et admirent comme ils le méritent les chefs-d'œuvre des Flamands et des Hollandais trouvent-ils quelque chose à envier, quand ils produisent eux-mêmes des ouvrages remarquables dans des dimensions analogues ? *Il n'y a point de degrés*, dit M^{me} Cavé, *dans la valeur des choses que l'on sculpte ou qu'on peint, il n'y a de degrés que dans le talent des artistes qui exécutent*. La recommandation capitale qui est le point de départ de tout enseignement est donc celle-ci : Consultez, avant tout, la vocation de votre élève. « Aujourd'hui, dit-elle encore, on fait des artistes malgré

Minerve ; on dit à un jeune homme : Tu seras peintre, sculpteur, comme on lui dirait : Tu seras potier ou menuisier, sans étudier le moins du monde son aptitude. On oublie que c'est le génie seul qui peut dire à un jeune homme : Tu seras artiste. Apparemment que, dans l'antiquité, il en était autrement. »

« Voyez cette rivière, dit-elle ailleurs, qui suit amoureusement le lit que la nature lui a creusé, portant dans son cours sinueux la fraîcheur et l'abondance, s'enrichissant des petits ruisseaux qu'elle rencontre, et enfin arrivant à la mer, fleuve puissant et majestueux : c'est l'image du talent et du génie ; rien ne lui coûte, il suit sa pente naturelle. Il n'en va pas ainsi des natures inférieures chez lesquelles tout est emprunt et efforts, semblables à ces canaux creusés à grand-renfort de bras à travers les montagnes et qui manqueraient d'eau, si la rivière voisine ne les alimentait, fleuves factices, sans grâce et sans vie. »

On voit, par ce que je cite au hasard, que ma tâche est facile : ces images frappantes et simplement exprimées qu'on rencontre çà et là et avec la sobriété convenable, sont l'accompagnement des préceptes et donnent une idée de la manière dont l'ouvrage est traité. Il est difficile de faire l'analyse complète d'un travail aussi instructif et aussi clairement présenté ; on ne peut que se jeter dans des répétitions en d'autres termes, des simples vérités que l'auteur met sous les yeux de ses lecteurs. En parlant aux jeunes filles qui sont ses élèves, et sous une forme légère, M^{me} Cavé présente aux artistes de toutes les classes les idées les plus intéressantes à méditer et à retenir.

Je veux parler encore de sa leçon sur l'utilité qu'on doit tirer de l'étude des grands maîtres : les réflexions auxquelles elle se livre sur leurs mérites divers me paraissent résoudre en peu de mots une grave question qui a fait entasser des plumes et qui ne semblait pas résolue. Il ne s'agit rien moins que du *beau*, ce beau que quelques-uns ont fait consister dans la ligne droite, d'autres dans la serpentine, et que l'auteur du traité trouve tout simplement partout où il y a à admirer : « Étudiez les différences qui existent entre ces grands talents, (elle vient de passer en revue les grands maîtres des différentes écoles) : les uns sont en première ligue, les autres en seconde, mais il y a des beautés chez tous ; chez tous il y a matière à s'instruire. Ce que je recommande particulièrement, c'est de n'être point exclusif. Certains peintres se sont perdus en n'adoptant qu'une seule manière et en condamnant toutes les autres. Il faut les étudier toutes sans partialité ; ainsi on conserve son originalité parce qu'on ne se met à la suite d'aucun maître. L'élève de tous n'est l'élève d'aucun, et de toutes ces leçons qu'il a reçues, il s'est fait une richesse propre... Tandis que ce maître s'est attaché à étudier la nature dans ses plus petits détails, cet autre n'a cherché que les effets pittoresques, que les grandes tournures. Ceux-ci ont représenté, en peignant l'histoire, les scènes mémorables de la vie ancienne ; ceux-là ont peint naturellement et sans efforts le motif le plus banal tel qu'il se présentait à leurs yeux. Les uns ont demandé leurs inspirations à la poésie, les autres à la réalité. Paul Véronèse jette l'air et la lumière partout avec profu-

sion ; Rembrandt s'enveloppe dans un clair-obscur profond et mystérieux. Celui-là est blond, celui-ci vigoureux. Tous sont divers, mais tous sont dans la nature. Si les femmes de Rubens ne ressemblent pas à celles de Titien et de Raphaël, c'est que les Hollandaises ne ressemblent pas aux Italiennes. Il y a plus : dans le même pays, Titien, Raphaël, Paul Véronèse diffèrent entre eux sur la forme ; c'est que chaque peintre avait son goût, sa prédilection ; chacun a peint les femmes comme il les aimait, et aucun ne s'est trompé : il a peint le beau qu'il voyait. »

Je laisserai le lecteur sous l'impression de ces lignes si nettes et si sensées ; je n'ai garde de les accompagner de réflexions ; elles me serviront de conclusion en attendant qu'elles puissent amener les esprits à s'entendre sur les qualités respectives des grands maîtres, et surtout sur ce fameux *beau* qui a coûté tant d'insomnies à tant de grands philosophes, tandis que d'autres hommes rares le trouvaient sans y penser ¹.

¹ Voir *Appendice* n° 1. [Rapport sur la méthode de M^{me} Cavé](#)

Première partie : Doctrines

III

QUESTIONS SUR LE BEAU ¹.

[Retour à la table des matières](#)

En présence d'un objet véritablement beau, un instinct secret nous avertit de sa valeur et nous force à l'admirer en dépit de nos préjugés ou de nos antipathies. Cet accord des personnes de bonne foi prouve que si tous les hommes sentent l'amour, la haine et toutes les passions de la même manière, s'ils sont enivrés des mêmes plaisirs ou déchirés par les mêmes douleurs, ils sont émus également en présence de la beauté, comme aussi ils se sentent blessés par la vue du laid, c'est-à-dire de l'imperfection.

Et cependant il arrive que, quand ils ont eu le temps de se reconnaître et de revenir de la première émotion en discourant ou la plume à la main, ces admirateurs si unanimes un moment ne s'entendent plus, même sur les points principaux de leur admiration ; les habitudes d'école, les préjugés d'éducation ou de patrie reprennent le dessus dans leur esprit, et il semble alors que plus les juges sont compétents plus ils se montrent disposés à la contradiction ; car, pour les gens sans prétention, ou ils sont faiblement émus, ou ils s'en tiennent à leur admiration première. Nous ne comptons point dans ces diverses catégories la cohorte des envieux, que le beau désespère toujours.

¹ *Revue des Deux-Mondes*, 15 juillet 1854.

Le sentiment du beau est-il celui qui nous saisit à la vue d'un tableau de Raphaël ou de Rembrandt indifféremment, d'une scène de Shakespeare ou de Corneille, quand nous disons : « Que c'est beau ! » ou se borne-t-il à l'admiration de certains types en dehors desquels il ne soit point de beauté ? En un mot, l'*Antinoüs*, la *Vénus*, le *Gladiateur*, et en général les purs modèles que nous ont transmis les anciens, sont-ils la règle invariable, le *canon* dont il ne faut point s'écarter sous peine de tomber dans la monstruosité, ces modèles impliquant nécessairement avec l'idée de la grâce, de la vie même, celle de la régularité ?

L'antique ne nous a pas exclusivement transmis de semblables types. Le *Silène* est beau, le *Faune* est beau, le *Socrate* même est beau : cette tête est pleine d'une certaine beauté, malgré son petit nez épaté, sa bouche lippue et ses petits yeux. Elle ne brille pas, il est vrai, par la symétrie et la belle proportion des traits, mais elle est animée par le reflet de la pensée et d'une élévation intérieure. Encore le *Silène*, le *Faune* et tant d'autres figures de caractère sont-elles de la pierre dans l'antique. On concevra facilement que la pierre, le bronze et le marbre demandent dans l'expression des traits une certaine sobriété qui est de la roideur et de la sécheresse quand on l'imite en peinture. Ce dernier art, qui a la couleur, l'effet, qui se rapproche davantage de l'imitation immédiate, admet des détails plus palpitants, moins conventionnels, et qui s'écarteraient encore davantage de la forme sévère.

Les écoles modernes ont proscrit tout ce qui s'écarte de l'antique régulier ; en embellissant même le *Faune* et le *Silène*, en ôtant des rides à la vieillesse, en supprimant les disgrâces inévitables et souvent caractéristiques qu'entraînent dans la représentation de la forme humaine les accidents naturels et le travail, elles ont donné naïvement la preuve que le beau pour elles ne consistait que dans une suite de recettes. Elles ont pu enseigner le beau comme on enseigne l'algèbre, et non seulement l'enseigner mais en donner de faciles exemples. Quoi de plus simple, en effet, à ce qu'il semble ? Rapprocher tous les caractères d'un modèle unique, atténuer, effacer les différences profondes qui séparent dans la nature les tempéraments et les âges divers de l'homme, éviter les expressions compliquées ou les mouvements violents, capables de déranger l'harmonie des traits ou des membres, tels sont en abrégé les principes à l'aide desquels on tient le beau comme dans sa main ! Il est facile alors de le faire pratiquer à des élèves et de le transmettre de génération en génération comme un dépôt.

Mais la vue des beaux ouvrages de tous les temps prouve que le beau ne se rencontre pas à de semblables conditions : il ne se transmet ni ne se concède comme l'héritage d'une ferme ; il est le fruit d'une inspiration persévérante qui n'est qu'une suite de labeurs opiniâtres ; il sort des entrailles avec des douleurs et des déchirements, comme tout ce qui est destiné à vivre ; il fait le charme et la consolation des hommes, et ne peut être le fruit d'une application

passagère ou d'une banale tradition. Des palmes vulgaires peuvent couronner de vulgaires efforts ; un assentiment passager peut accompagner, pendant la durée de leur succès, des ouvrages enfantés par le caprice du moment ; mais la poursuite de la gloire commande d'autres tentatives : il faut une lutte obstinée pour arracher un de ses sourires ; ce serait peu encore : il faut, pour l'obtenir, la réunion de mille dons et la faveur du destin.

La simple tradition ne saurait produire un ouvrage qui fasse qu'on s'écrie : « Que c'est beau ! » Un génie sorti de terre, un homme inconnu et privilégié va renverser cet échafaudage de doctrines à l'usage de tout le monde et qui ne produisent rien. Un Holbein avec son imitation scrupuleuse des rides de ses modèles et qui compte pour ainsi dire leurs cheveux, un Rembrandt avec ses types vulgaires, remplis d'une expression si profonde, ces Allemands et ces Italiens des écoles primitives avec leurs figures maigres et contournées et leur ignorance complète de l'art des anciens, étincellent de beautés et de cet idéal que les écoles vont chercher la toise à la main. Guidés par une naïve inspiration, puisant, dans la nature qui les entoure et dans un sentiment profond, l'inspiration que l'érudition ne saurait contrefaire, ils passionnent autour d'eux le peuple et les hommes cultivés, ils expriment des sentiments qui étaient dans toutes les âmes : ils ont trouvé naturellement ce joyau sans prix qu'une inutile science demande en vain à l'expérience et à des préceptes.

Rubens a vu l'Italie et les anciens ; mais, dominé par un instinct supérieur à tous les exemples, il revient des contrées où s'engendre la beauté et demeure Flamand. Il trouve la beauté du peuple et des apôtres, hommes simples, dans cette *Pêche miraculeuse* où il nous peint le Christ disant à Simon : « Laisse là tes filets et suis-moi ; je te ferai pêcheur d'hommes. » Je défie que l'Homme-Dieu eût dit cela à ces disciples si bien peignés auxquels il donne l'institution chez Raphaël. Sans l'admirable composition, sans cette disposition savante qui place le Christ tout seul, d'un côté, les apôtres rangés ensemble en face de lui, saint Pierre à genoux recevant les clefs, nous serions peut-être choqués d'un certain apprêt dans les poses et dans les ajustements. Rubens, par contre, présente des lignes brisées et décousues, des draperies sans élégance et jetées comme au hasard qui déparent ces sublimes et simples caractères : il n'est plus beau par ce côté.

Si l'on compare *la Dispute du Saint-Sacrement*, de Raphaël, au tableau des *Noces de Cana*, de Paul Véronèse, on trouvera chez le premier une harmonie de lignes, une grâce d'invention qui est un plaisir pour les yeux comme pour l'esprit. Cependant les mouvements contrastés des figures et la grande recherche des formes en général introduisent dans cette composition une sorte de froideur ; ces saints et ces docteurs ont l'air de ne point se connaître, et chacun d'eux semble poser là pour l'éternité. Dans le festin de Paul Véronèse, je vois des hommes comme je les rencontre autour de moi, de figures et de tempéraments variés, qui conservent et échangent des idées, le sanguin près

du bilieux, la coquette près de la femme indifférente ou distraite, enfin la vie et le mouvement. Je ne parle pas de l'air, de la lumière, ni des effets de la couleur, qui sont incomparables.

Le beau est-il également dans ces deux ouvrages ? Oui, sans doute, mais dans des sens différents : il n'y a pas de degrés dans le beau ; la manière seule d'exciter le sentiment du beau diffère. Le style est aussi fort chez les deux peintres, parce qu'il consiste dans une originalité puissante. On imitera certains procédés pour ajuster des draperies et balancer les lignes d'une composition, on cherchera les types les plus purs de la forme sans atteindre, en aucune façon, le charme et la noblesse d'idées de Raphaël : on copiera des modèles avec leurs détails de nature ou des recherches d'effets propres à produire l'illusion, sans rencontrer cette vie, cette chaleur présente partout qui forme le lien de ce magique tableau des *Noces de Cana*.

Quand David témoignait l'admiration la plus vive pour *le Christ en Croix* de Rubens et en général pour les peintures les plus fougueuses de ce maître, était-ce à cause de la ressemblance de ces tableaux avec l'antique qu'il idolâtrait ?

D'où vient le charme des paysages flamands ? La vigueur et l'imprévu de ceux de l'Anglais Constable, le père de notre école de paysage, si remarquable d'ailleurs, qu'ont-ils de commun avec ceux du Poussin ? La recherche du style dans certains arbres de convention des premiers plans ne dépare-t-elle pas un peu ceux de Claude Lorrain ?

On se rappelle ce que dit Diderot à ce peintre qui lui apporte le portrait de son père, et qui, au lieu de le représenter tout simplement dans ses habits de travail (il était coutelier), l'avait paré de ses plus beaux habits : « Tu m'as fait mon père des dimanches, et je voulais avoir mon père de tous les jours. » Le peintre de Diderot avait fait comme presque tous les peintres, qui semblent croire que la nature s'est trompée en faisant les hommes comme ils sont ; ils fardent, ils *endimanchent* leurs figures : loin d'être des hommes de tous les jours, ce ne sont pas même des hommes ; il n'y a rien sous leurs perruques frisées, sous leurs draperies arrangées ; ce sont des masques sans esprit et sans corps.

Si le style antique a posé la borne, si l'on ne trouve que dans la régularité absolue le dernier terme de l'art, à quel rang placerez-vous donc ce Michel-Ange dont les conceptions sont bizarres, la forme tourmentée, les plans outrés ou complètement faux et très superficiellement imités sur le naturel ? Vous serez forcés de dire qu'il est sublime, pour vous dispenser de lui accorder la beauté.

Michel-Ange avait vu les statues antiques comme nous ; l'histoire nous parle du culte qu'il professait pour ces restes merveilleux, et son admiration valait bien la nôtre ; cependant la vue et l'estime de ces morceaux n'ont rien changé à sa vocation et à sa nature ; il n'a pas cessé d'être lui, et ses inventions peuvent être admirées à côté de celles de l'antique.

On remarquera que, parmi les productions d'un même maître, ce ne sont pas toujours les plus régulières qui ont le plus approché de la perfection. Je citerai Beethoven comme un exemple de cette particularité. Dans son œuvre entier, qui semble n'être qu'un long cri de douleur, on remarque trois phases distinctes. Dans la première, son inspiration se modèle sans effort sur la tradition la plus pure : à côté de l'imitation de Mozart, qui parle la langue des dieux, on sent déjà respirer, il est vrai, cette mélancolie, ces élans passionnés qui parfois trahissent un feu intérieur, comme certains mugissements qui s'exhalent des volcans alors même qu'ils ne jettent point de flammes ; mais à mesure que l'abondance de ses idées le force en quelque sorte à créer des formes inconnues, il néglige la correction et les proportions rigoureuses ; en même temps sa sphère s'agrandit, et il arrive à la plus grande force de son talent. Je sais bien que dans la dernière partie de son œuvre, les savants et les connaisseurs refusent de le suivre : en présence de ces productions grandioses et singulières, obscures encore ou destinées peut-être à le demeurer toujours, les artistes, les hommes de métier hésitent dans le jugement qu'il en faut porter ; mais si l'on se rappelle que les ouvrages de sa seconde époque, trouvés indéchiffrables d'abord, ont conquis l'assentiment général et sont regardés comme ses chefs-d'œuvre, je lui donnerai raison contre mon sentiment même, et je croirai, cette fois comme beaucoup d'autres, qu'il faut toujours parier pour le génie.

Les critiques ne se sont pas toujours accordés sur les qualités essentielles qui établissent la perfection. Ceux qui seraient tentés de condamner aujourd'hui Beethoven ou Michel-Ange au nom de la régularité et de la pureté, les auraient absous et portés aux nues dans d'autres temps où triomphaient d'autres principes. Ainsi, les écoles ont placé ces principes, tantôt dans le dessin, tantôt dans la couleur, tantôt dans l'expression, tantôt, qui le croirait ? dans l'absence de toute couleur et de toute expression. Les peintres anglais du dernier siècle et du commencement de celui-ci, école éminente et peu appréciée dans notre pays, les voyaient surtout dans les effets de l'ombre et de la lumière, comme on ne veut les voir aujourd'hui que dans le contour, c'est-à-dire dans l'absence complète de l'effet.

Il est permis de penser que les grands artistes de tous les temps ne se sont point arrêtés à toutes ces distinctions. La couleur et le dessin étant les éléments nécessaires dont ils avaient à se servir, ils ne se sont point appliqués à faire prédominer l'un ou l'autre. C'est leur propre penchant qui les a conduits à leur insu à mettre en relief certains mérites particuliers. Est-il

raisonnable de penser qu'il puisse se rencontrer en peinture un chef-d'œuvre qui ne présente dans une certaine mesure la réunion des qualités essentielles de cet art ? Chacun des grands peintres s'est servi de la couleur ou du dessin qui allait à son esprit, qui surtout donnait à son ouvrage cette qualité suprême dont les écoles ne parlent pas, et qu'elles ne peuvent enseigner, la poésie de la forme et celle de la couleur. C'est sur ce terrain qu'ils se sont tous rencontrés et à travers toutes les écoles.

Devant ce paysage matinal, baigné de rosée, animé par le chant des oiseaux, embelli de tous les charmes naturels qui touchent le cœur, le savant et l'homme du peuple ne penseront ni à la ligne ni au clair-obscur : ils seront émus de même, leurs sens seront pénétrés d'un bonheur secret, de cette *délectation* dont Poussin faisait l'objet unique de la peinture.

De Piles expose gravement, dans sa fameuse *Balance des Peintres*, les différentes doses de couleur, de clair-obscur et de dessin qui entrent dans le talent de chacun des artistes célèbres. Il ne trouve la perfection dans aucun d'eux, mais le chiffre de 20 étant regardé comme le point le plus élevé, il ne donne à Raphaël, par exemple, que 18 parties de dessin, tandis qu'il en accorde 19 à Michel-Ange. En revanche, les Titien et les Rubens, auxquels il dispense libéralement la couleur, présentent une lacune considérable sous le rapport du dessin : il donne en quelque sorte l'actif et le passif des talents.

La plaisante chimie qui analyse ainsi les grands hommes ? La précieuse découverte que celle qui permettrait également de les recomposer au gré du critique, d'ôter par exemple à Michel-Ange une partie de ce dessin qui l'étouffe par sa surabondance, pour en doter cet infortuné Rubens qui se noie dans l'excès de sa couleur ! Quel chagrin pour le philosophe de voir le contour du Corrège périr dans ce clair-obscur dont il s'enveloppe et où il est maître, tandis que le Poussin, qui crève de science du côté de la composition et qui pourrait en donner à dix peintres, effraie par la pénurie de son clair-obscur ! Le bon de Piles paraît convaincu qu'avec de la bonne volonté et quelques efforts, chacun de ces hommes remarquables eût rétabli l'équilibre entre des qualités qu'il estime, et serait arrivé, selon lui, beaucoup plus près de la véritable beauté.

La nature a donné à chaque talent un talisman particulier, que je comparerais à ces métaux inestimables formés de l'alliage de mille métaux précieux, et qui rendent des sons ou charmants ou terribles, suivant les proportions diverses des éléments dont ils sont formés. Il est des talents délicats qui ne peuvent facilement se satisfaire : attentifs à captiver l'esprit, ils s'adressent à lui, par tous les moyens dont l'art dispose ; ils refont cent fois un morceau, ils sacrifient la touche, l'exécution savante, qui fait ressortir plus ou moins les détails à l'unité et à la profondeur de l'impression. Tel est Léonard de Vinci, tel est Titien. Il est d'autres talents, comme Tintoret, mieux encore, comme

Rubens, et je préfère ce dernier parce qu'il va plus avant dans l'expression, qui sont entraînés par une sorte de verve qui est dans le sang et dans la main. La force de certaines touches, sur lesquelles on ne revient point, donne aux ouvrages de ces maîtres une animation et une vigueur auxquelles ne parvient pas toujours une exécution plus circonspecte. Il faut en comparer les effets à ces saillies singulières des orateurs qui, entraînés par leur sujet, par le moment, par l'auditoire, s'élèvent à une hauteur qui les surprend eux-mêmes quand ils sont de sang-froid. On est convenu de donner le nom d'improvisation à ces élans particuliers qui ravissent l'auditeur et l'orateur lui-même. On concevra facilement que, dans la peinture, pas plus que dans l'art oratoire, ce genre d'improvisation, si l'on veut l'appeler ainsi, ne produirait que des effets vulgaires, si ces effets n'étaient préparés et couvés, pour ainsi dire, à l'avance, par un travail persévérant, soit sur l'art en général, soit sur la matière même qui est l'objet de l'orateur ou du peintre. On prétend assez généralement que les effets de cette espèce ne supportent pas l'examen comme ceux que produisent les ouvrages plus châtiés dans la forme. Les discours de Mirabeau, par exemple, ne répondent pas, quand on les lit, à l'idée que nous donnent ses contemporains de leur prodigieux éclat à la tribune : en ont-ils moins satisfait à la condition du beau, quand il les a prononcés, quand il a ému, entraîné, non pas seulement une assemblée, mais une nation tout entière ? N'est-il pas arrivé, au contraire, que tel discours très étudié, très senti même dans le silence du cabinet, n'ait rencontré au forum et devant des milliers d'auditeurs qu'une froide approbation ? Tel tableau irréprochable dans l'atelier, a-t-il toujours rempli au grand jour d'une exposition ou placé à la hauteur nécessaire et encadré dans une place spéciale, l'attente de ses admirateurs et du public ?

Il faut voir le beau où l'artiste a voulu le mettre. Ne demandez pas aux Vierges de Murillo l'onction chaste, la timide pudeur des vierges de Raphaël : louez, dans les traits de leur visage et dans leur attitude l'extase divine, le trouble vainqueur d'une créature mortelle élevée vers des splendeurs inconnues. Si l'un et l'autre de ces peintres introduisent dans ces tableaux, où ils nous montrent la Vierge dans sa gloire, quelques-unes de ces figures de pieux donataires ou de saints personnages de la légende, nous sommes charmés, chez Raphaël, de leur noble simplicité et de la grâce de leurs mouvements ; chez Murillo, nous admirons avant tout l'expression dont ils sont pénétrés. Ces moines, ces anachorètes qu'il nous montre, au désert ou dans leurs cellules prosternés devant le crucifix et tout meurtris de pieuses macérations, nous remplissent à notre tour d'un sentiment d'abnégation et de croyance.

Le beau serait-il absent de compositions si pénétrantes, qui nous enlèvent dans des régions si différentes de ce qui nous entoure, qui nous font concevoir, au milieu de notre vie sceptique et adonnée à de puériles distractions, la mortification des sens, la puissance du sacrifice et de la contemplation ? Et si

réellement le beau respire à un certain degré dans ces ouvrages, gagneraient-ils ce qui leur manque par une plus grande ressemblance avec l'antique ?

On a demandé comment ont fait les anciens qui n'avaient pas d'antiques. Rembrandt, qui était presque dans le même cas, puisqu'il n'était jamais sorti des marais de la Hollande, montrait ses broyeurs de couleurs et disait : « Voilà mes antiques. »

On a raison de trouver que l'imitation de l'antique est excellente, mais c'est parce qu'on y trouve observées les lois qui régissent éternellement tous les arts, c'est-à-dire l'expression dans la juste mesure, le naturel et l'élévation tout ensemble ; que, de plus, les moyens pratiques de l'exécution sont les plus sensés, les plus propres à produire l'effet. Ces moyens peuvent être employés à autre chose qu'à reproduire sans cesse les dieux de l'Olympe, qui ne sont plus les nôtres, et les héros de l'antiquité. Rembrandt, en faisant le portrait d'un mendiant en haillons, obéissait aux mêmes lois du goût que Phidias sculptant son Jupiter ou sa Pallas. Les grands et nécessaires principes de l'unité et de la variété, de la proportion et de l'expression n'éclataient pas moins chez l'un et chez, l'autre ; seulement les qualités s'y rencontraient à des degrés différents d'excellence ou d'infériorité, à raison de l'objet représenté, du tempérament particulier de l'artiste et du goût dominant de son époque.

On a reproché à Racine que ses héros n'étaient pas des héros grecs et romains : je serais tenté de l'en féliciter et, assurément, il ne s'en est pas préoccupé. Shakespeare lui-même ressemble beaucoup plus à l'antiquité, quoi qu'en puissent dire les classiques. Ses caractères sont calqués sur ceux de Plutarque : son Coriolan, son Antoine, sa Cléopâtre, son Brutus et tant d'autres sont ceux de l'histoire ; mais ce serait un faible mérite s'ils n'étaient vrais : ce sont des hommes qu'il a voulu peindre, et ce sont des hommes que Racine et lui ont peints. Que m'importe que Burrhus, que Néron, qu'Agrippine soient pris dans Tacite ? C'est au théâtre et devant un auditoire qui ne s'inquiète ni de Tacite ni de Plutarque, que je veux les voir avec tous les mouvements de leurs passions et mêlés à une action intéressante et poétique qui m'occupe plus que leur histoire réelle.

On a vu au théâtre, à plusieurs reprises, de bizarres imitations où on avait suivi pas à pas les grands tragiques ; on s'y inspirait d'une certaine couleur de simplicité primitive qui n'est plus dans nos mœurs et qui nous laissait froids. Des tragédies faites pour des sauvages de l'Amérique ne nous auraient pas surpris davantage. Quand un auteur de mérite a voulu mettre récemment sur la scène des actions tirées de l'Odyssée, il a nui, à mon sens, à des travaux très intéressants, présentés en beaux vers, par la recherche insolite de mœurs dont nous n'avons pas l'idée. Les porchers du divin Laërte m'ont étonné plus qu'intéressé ; j'en dirai autant des imprécations d'Ulysse et de Télémaque adressées aux suivantes de Pénélope, et de mille détails de mœurs qui peuvent

piquer la curiosité dans une narration originale, mais qui, au théâtre, détruisent toute action.

Les anciens introduisaient dans leurs pièces des chœurs qui n'étaient autre chose qu'une personnification du peuple venant raisonner sur l'action qu'on représentait. Dans nos idées, c'est le spectateur qui tire lui-même la moralité de ce qu'il voit : il n'a que faire de réflexions qu'il a dû faire lui-même, mais rapidement et sans que ces réflexions soient de nature à le détourner de l'attention qu'il est obligé de donner aux divers événements de la pièce et aux développements des caractères. Les Grecs avaient pris l'habitude de ce moyen, qui servait comme de transition et qui faisait pressentir la suite des événements. En revanche, ils se dispensaient très souvent d'une grande recherche des effets qu'on peut tirer de la contexture même de la pièce et de l'enchaînement logique des scènes, mérite dans lequel les modernes ont excellé.

La mode, qui ballote les talents à son gré et qui décide de tout pour un peu de temps, a toujours agité cette question du beau ; sa frivole influence croit s'étendre jusqu'à ce qui est immuable. Les images du beau sont dans l'esprit de tous les hommes, et ceux qui naîtront dans des siècles le reconnaîtront aux mêmes signes. Ces signes, la mode ni les livres ne les indiquent point : une belle action, un bel ouvrage, répondent à l'instant à une faculté de l'âme, sans doute à la plus noble. Un certain degré de culture peut donner au plaisir causé par le beau quelque chose de plus délicat, peut dévoiler quelques beautés confuses pour les yeux peu exercés ; mais cette culture, souvent indiscreète, peut aussi bien fausser le jugement et dérouter le sentiment naturel.

Quoi ! le beau, ce besoin et cette pure satisfaction de notre nature ne fleurirait que dans des contrées privilégiées, et il nous serait interdit de le chercher autour de nous ! La beauté grecque serait la seule beauté ! Ceux qui ont accredité ce blasphème sont les hommes qui ne doivent sentir la beauté sous aucune latitude, et qui ne portent point en eux cet écho intérieur qui tressaille en présence du beau et du grand. Je ne croirai point que Dieu ait réservé aux Grecs seuls de produire ce que nous, hommes du Nord, nous devons préférer ; tant pis pour les yeux et les oreilles qui se ferment, et pour ces connaissances qui ne veulent ni connaître, ni par conséquent admirer ! Cette impossibilité d'admirer est en proportion de l'impossibilité de s'élever. C'est aux intelligences d'élite qu'il est donné de réunir dans leur prédilection ces types différents de la perfection entre lesquels les savants ne voient que des abîmes. Devant un sénat qui ne serait composé que de grands hommes, les disputes de ce genre ne seraient pas longues. Je suppose réunies ces vives lumières de l'art, ces modèles de la grâce ou de la force, ces Raphaël, ces Titien, ces Michel-Ange, ces Rubens et leurs émules ; je les suppose réunies pour classer les talents et distribuer la gloire, non pas seulement à ceux qui ont

suivi dignement leurs traces, mais pour se rendre entre eux la justice que l'assentiment des siècles ne leur a pas refusée : ils se reconnaîtraient bien vite à une marque commune, à cette puissance d'exprimer le beau, mais d'y atteindre chacun par des routes différentes ¹.

¹ Voir *Appendice* n° 2. [Projet d'article sur le beau](#)

Première partie : Doctrines

IV

DES VARIATIONS DU BEAU ¹.

[Retour à la table des matières](#)

Eh ! mon frère !
Comme te voilà fait ! Je t'ai vu si joli !
.....
Comme me voilà fait ! comme doit être un ours ;
Qui t'a dit qu'une forme est plus belle qu'une autre ?

La Fontaine, *Les Compagnons d'Ulysse*.

L'auteur des réflexions qu'on va lire avait osé dire, dans un petit essai oublié peut-être des lecteurs, que le beau n'est point circonscrit dans une école, dans une contrée, dans une époque ; qu'on ne le trouve pas exclusivement dans l'antique, comme quelques-uns le prétendent, ni exclusivement dans Raphaël ou les peintres qui se rapprochent de sa manière, suivant d'autres. Longtemps avant que les Grecs eussent produit leurs chefs-d'œuvre, ou que le génie de la Renaissance, génie à moitié païen, eût inspiré le peintre d'Urbin, d'autres hommes, d'autres civilisations avaient réalisé le beau et l'avaient offert à l'admiration.

¹ *Revue des Deux-Mondes*, 15 juillet 1857.

Les monuments de l'antique Égypte ont précédé de plusieurs siècles tout ce qui nous reste des Grecs, et ont survécu en grande partie à des ouvrages d'une civilisation plus récente. On peut se figurer à l'aspect de ces ruines imposantes, le tribut d'admiration que les Grecs eux-mêmes leur ont payé, quand on se rend compte de tous les emprunts qu'ils ont faits à ces types consacrés, si majestueux par leur masse, et si fins, si précis dans leurs détails.

Nous avons vu apparaître tout récemment un art tout nouveau, avec les précieux débris qui nous ont été apportés de Ninive et de Babylone, et dont nous n'avions aucune idée. J'ignore s'ils sont plus anciens que les monuments de l'Égypte : c'est aux antiquaires ou à l'histoire à en décider. Mais il semble qu'on y voie déjà palpiter la vie et une intention de mouvement ignorée ou peut-être proscrite dans les ouvrages des Pharaons. On est frappé surtout de la perfection avec laquelle les figures d'animaux y sont rendues ; cette exacte représentation qu'on rencontre partout indique des penchants particuliers chez ces races et introduit, sous le rapport de l'art, une variété précieuse.

Qui peut dire ce qu'a été l'art de ces antiques Éthiopiens et de ces peuples dont le nom même a péri, qui ont précédé les Égyptiens, et qui leur ont légué des arts dont la perfection n'a peut-être pas été égalée ?

On sait que dans les édifices égyptiens il faut distinguer plusieurs époques : la plus ancienne est de beaucoup la plus estimée : c'est celle qui dérive de ces peuples initiateurs dont nous parlons. Je tiens d'un témoin très véridique, qui a passé beaucoup de temps dans les ruines de Thèbes, que la plupart des matériaux qu'on y a employés avaient servi antérieurement à d'autres constructions : on retrouve à chaque pas, sur des fragments de pierre que le hasard fait retourner, des traces de sculptures bien supérieures à celles qui ont été imprimées depuis et sur la face opposée, par des artistes d'une époque plus récente, et d'un sentiment bien inférieur.

Il ne nous reste rien de l'architecture ni des autres arts des Hébreux, mais on ne peut supposer que leurs travaux aient été inférieurs à ceux de ces nations voisines, avec lesquelles ils ont eu des rapports continuels. Les livres saints parlent, en termes magnifiques, du temple de Jérusalem. Il y aurait plus que de l'irrévérence à se figurer que le Dieu vivant eût consenti à se voir encensé dans des monuments d'un plus mince mérite que ceux de tant de peuples ennemis de son peuple, et voués au culte des faux dieux.

Le génie humain est inépuisable : si nous arrivons à des époques plus récentes, à l'architecture arabe, dont les origines ont été peu étudiées, nous découvrons de nouvelles sources d'intérêt dans un art qui a dû s'interdire la représentation de la figure de l'homme et de celle des animaux. L'horreur des images a conduit les architectes musulmans à la plus riche combinaison des

ornements géométriques, d'où est sorti un système tout entier d'une extrême élégance.

Ce n'est point par un caprice du goût que nous voyons se produire des styles si divers. Un voyageur français, M. Texier, qui a étudié avec le plus grand soin les origines orientales, a tracé une espèce de carte de la Grèce et de l'Asie dans laquelle il place les grandes masses de calcaire, de gypse, d'argile, dont se sont servis les peuples de ces contrées. Il démontre comment les Grecs, riches en marbre, ont donné à leurs constructions quelque chose de plus libre ; comment la Phrygie a eu ses sculpteurs dans le roc, la Cappadoce ses grottes ; comment l'Égypte a imité de même, avec ses grès et ses granits, les excavations naturelles qui se produisent dans les rochers qui forment sa limite sur le désert de Libye. Dans la Mésopotamie et les pays arrosés par l'Euphrate, les gypses dominant, le plâtre revêt un bâtiment léger et se couvre de sculptures nombreuses ; les Africains se servent de la brique et même du bois de dattier malgré sa mauvaise nature et en l'absence d'un bois plus dur.

N'est-il pas évident que ces nécessités si diverses ont entraîné la diversité des caractères dans les ouvrages des habitants de ces contrées ? L'aspect de l'homme lui-même y change suivant le climat ; celui des animaux ne paraît pas moins varié ni moins étrange.

Le chameau, qui semble grotesque à un habitant de Paris, est à sa place dans le désert : il est l'hôte de ces lieux singuliers, tellement qu'il dépérit si on le transporte ailleurs ; il s'y associe par sa forme, par sa couleur, par son allure. Les Orientaux l'appellent le vaisseau du désert : lancé à travers des océans de sable, il les traverse de sa marche régulière et silencieuse, comme le vaisseau fend les flots de la mer. Que diraient nos femmes aimables de ces poésies orientales dans lesquelles on compare les mouvements harmonieux d'une fiancée à la marche cadencée d'une chamelle ? La girafe, qui n'a pas obtenu beaucoup de faveur à Paris et qui a paru un animal manqué, produit un effet tout différent quand on la rencontre dans son cadre naturel, c'est-à-dire au milieu des forêts dont elle broute les hautes herbes, ou dans ces plaines immenses qu'elle parcourt avec une rapidité proportionnée à la longueur de ses jambes. Je lis dans le journal d'un Anglais, voyageur en Afrique : « Les girafes semblent admirablement destinées à orner les belles forêts qui couvrent les immenses plaines de l'intérieur. Quelques écrivains ont découvert chez ces animaux de la laideur et une certaine gaucherie ; pour moi, je les regarde comme les plus beaux de la création. Rien n'égale la grâce et la dignité de leurs mouvements lorsque, éparpillées çà et là, elles broutent les bourgeons les plus élevés et dominant de leurs têtes le dôme des acacias de leurs plaines natives. On ne peut connaître et apprécier les avantages ou le degré de beauté des animaux, qu'aux lieux où la nature elle-même les a placés. »

« Les miracles, dit Montaigne, sont selon l'ignorance où nous sommes de la nature, non selon l'être de la nature. L'assuétude¹ endort la vue de notre jugement. Les Barbares ne nous sont de rien plus merveilleux que nous sommes à eux, ni avec plus d'occasions, comme chacun avouerait, si chacun savait, après s'être promené dans ces lointains exemples, se coucher sur les propres et les conférer sagement. »

Nous jugeons de tout le reste du monde d'après ce qui compose notre étroit horizon : nous ne sortons pas de nos petites habitudes, et nos admirations sont souvent aussi folles que nos dédains. Nous jugeons avec une égale présomption des ouvrages de l'art et de ceux de la nature. L'homme de Londres et de Paris est peut-être plus éloigné d'avoir un sentiment juste de la beauté, que l'homme inculte qui habite des contrées où on ne connaît rien aux recherches de la civilisation. Nous ne voyons le beau qu'à travers l'imagination des poètes ou des peintres ; le sauvage le rencontre à chaque pas dans sa vie errante.

Certes, j'accorderai sans peine qu'un tel homme ait peu de moments à donner aux impressions poétiques quand on sait que sa plus constante occupation consiste à s'empêcher de mourir de faim. Il lutte sans cesse contre une nature irritée à laquelle il dispute sa chétive vie. Cependant le sentiment de l'admiration peut naître dans des cœurs touchés parfois devant d'imposants spectacles, ou entraînés par une sorte de poésie à leur portée. Le Sibérien ressemble en ceci au Grec et au Berbère. « J'ai vu, dit un certain major Deuham, un cercle d'Arabes, l'œil fixe et l'oreille attentive, changer simultanément de contenance et éclater de rire ; puis, un moment après, fondre en larmes et joindre les mains avec une expression de douleur ou de pitié, tandis que l'un d'eux racontait une de ces interminables histoires, ou légendes nationales, qui les tiennent comme enchantés. »

La poésie naît d'elle-même dans les contrées heureuses où les hommes ont peu de besoins et par conséquent beaucoup de loisir, surtout lorsque les mœurs, les institutions y favorisent l'effet du beau. Telle a été la Grèce, où, par un accord unique, toutes les conditions semblent s'être rencontrées dans un certain moment, pour en développer le sentiment et le culte.

Il y avait nécessairement chez les Athéniens beaucoup plus de juges des beaux-arts que dans nos modernes sociétés. A Rome, comme à Athènes, le même homme était avocat, guerrier, pontife, édile, inspecteur des jeux publics, sénateur, magistrat ; chaque citoyen était obligé de se donner l'éducation que comportait chacun de ces états. Il était difficile qu'un tel homme fût un médiocre appréciateur du mérite dans quelque branche que ce fût des connaissances, telles qu'elles étaient alors.

¹ Note de l'édition électronique : *accoutumance*.

Un juge, chez nous, n'est qu'un juge et ne connaît que son audience ; ne demandez pas à un colonel de cavalerie son opinion sur des tableaux ou des statues ; tout au plus se connaîtra-t-il en chevaux, et il regrettera probablement que ceux de Rubens ne ressemblent pas à des chevaux limousins ou anglais, comme il en voit tous les jours dans son régiment ou aux courses.

L'artiste qui travaille pour un public éclairé, rougit de descendre à des moyens d'effet désavoués par le goût. Ce goût a péri chez les anciens, non pas à la manière d'une mode qui change, circonstance qui se produit à chaque instant sous nos yeux et sans cause absolument nécessaire : il a péri avec les institutions, quand il a fallu plaire à des vainqueurs barbares, comme ont été, par exemple, les Romains par rapport aux Grecs. Il s'est corrompu surtout quand les citoyens ont perdu le ressort qui portait aux grandes actions, quand la vertu publique a disparu, et j'entends par là, non cette vertu des anciennes républiques, commune à tous les citoyens et les excitant au bien, mais au moins ce simple respect de la morale qui force le vice à se cacher. Il est difficile de se figurer des Phidias et des Apelle sous le régime des affreux tyrans du Bas-Empire, au milieu de l'avilissement des âmes, quand les arts se font plus volontiers les complaisants de l'infamie. Le règne des délateurs et des scélérats ne saurait être celui du beau et encore moins celui du vrai. Si ces trésors inestimables peuvent encore se rencontrer quelque part, ce sera dans les vertueuses protestations d'un Tacite ou d'un Sénèque ; les grâces légères, les molles peintures auront fait place à l'indignation ou à une résignation stoïque.

L'influence des mœurs est plus efficace que celle du climat. Le ciel de l'Attique est resté le même, et il ne produit pourtant ni des Démosthène ni des Praxitèle. On parcourrait vainement aujourd'hui la Grèce et ses îles sans y trouver un orateur ou un sculpteur.

Ce beau, si difficile à rencontrer, est plus difficile encore à fixer. Il subit absolument, comme les habitudes, comme les idées, toutes sortes de métamorphoses. Je n'ai pas dit, et personne n'oserait dire qu'il puisse varier dans son essence, car il ne serait plus le beau, il ne serait que le caprice ou la fantaisie ; mais son caractère peut changer : telle face du beau qui a séduit une lointaine civilisation, ne nous étonne ni ne nous plaît comme celle qui répond à nos sentiments ou, si l'on veut, à nos préjugés. *Nunquam in eodem statu permanet*¹, a dit de l'homme l'antique Job. Nous pourrions suivre ces différences successives chez ceux mêmes que nous appelons les anciens.

¹ Note de l'édition électronique : Job, chap. XIV, v.2 : *homo... qui quasi flos... et fugit velut umbra, et nunquam in eodem statu permanet* : comme la fleur... l'homme fuit comme l'ombre, et ne demeure jamais dans le même état.

Certes, Tite-Live et Horace ressemblent plus à Montesquieu, à La Fontaine ou à Boileau qu'ils ne ressemblent eux-mêmes à Pindare et à Hérodote. Inspirés par des idées analogues, arrivés dans un de ces moments où la civilisation est à son apogée, on dirait que ces génies sont de la même famille et qu'ils se donnent la main, à travers l'intervalle des siècles et de la barbarie.

Il s'est produit un phénomène singulier par suite de cette analogie : c'est que nos classiques sont devenus presque des anciens à leur tour. L'éclat et la nouveauté de la littérature dans ce moment précis où nous vivons, mais surtout les sources différentes où elle a puisé, son caractère emprunté presque entièrement aux littératures du Nord, a fait reculer dans un lointain vénérable les grandes images de ces hommes qui ont illustré le siècle de Louis XIV. Mais, de ce que ces beaux génies ont imité l'antiquité, il serait injuste de conclure qu'ils n'ont fait que la continuer. Dans la tragédie particulièrement et dans la comédie, quelle différence de but et de moyens ! Et en pouvait-il être autrement, à ne considérer seulement que la représentation matérielle de ces ouvrages et les théâtres sur lesquels ils avaient à se produire ?

Il fallait, chez les anciens, à des spectateurs assemblés quelquefois au nombre de vingt mille, dans des monuments ouverts au vent, au soleil et à la pluie, avec des décorations élémentaires et faisant partie du monument lui-même, il fallait, dis-je, des pièces à grands traits, où les passions fussent indiquées par des actions frappantes, sans grande complication, dans une intrigue destinée à être saisie des spectateurs placés à deux ou trois portées de trait de l'acteur. Ces acteurs tout d'une pièce parlaient dans des espèces d'entonnoirs pour être entendus de loin ; les inflexions de voix eussent été peu appréciées aussi bien que les mouvements délicats de la passion. Il fallait être compris du spectateur déguenillé assis sur son degré de pierre et mangeant de l'ail pendant la pièce, comme du patricien arrivé en litière et mollement établi sur les coussins apportés par ses esclaves.

On se tromperait beaucoup si l'on imaginait que ces hommes fussent, pour tout cela, plus étrangers que nous aux jouissances d'une vie élégante : nous savons bien jusqu'où ils ont poussé les raffinements du luxe et des plaisirs, y compris ceux de l'esprit. Mais la société comme nous l'entendons n'aurait pas eu de signification chez eux : les femmes ne se mêlaient que de la maison et ne paraissaient pas dans les assemblées ni au théâtre ; à plus forte raison ne montaient-elles pas sur le trône. Qu'on se figure donc les plaintes d'Iphigénie ou d'Antigone débitées par une espèce de mannequin mouvant, monté sur des échasses cachées par une jupe, et la tête encapuchonnée dans un masque dont l'expression était toujours la même ; Hécube avec les sourcils en l'air, la bouche ouverte aux angles pour exprimer invariablement la douleur ; le Dave, le comique, avec ce rire éternel qui accompagnait ce plaisant de naissance pendant toute la durée de la pièce, même quand il recevait des coups de bâton.

Il est certaines pentes sur lesquelles il n'est pas facile de s'arrêter. Les Romains avaient reçu des Grecs ces spectacles, grossiers dans quelques-unes de leurs parties, mais s'adressant encore à l'imagination ; ils les trouvèrent fades quand leurs mœurs devinrent atroces ; il fallut, pour les réveiller, de véritables combats, des épées, du sang, des lions et des éléphants s'entre-dévorant sous leurs yeux et traînant dans la poussière des hommes égorgés.

Les Grecs d'Homère n'avaient pas inventé des passe-temps beaucoup plus recherchés. Il ne paraît pas qu'ils se fussent encore avisés de composer et de représenter des pièces de théâtre. Leurs jeux publics consistaient dans des imitations de combats qui dégénéraient ordinairement en luttes sérieuses et toujours sanglantes. Chez de tels hommes, les coups de poing étaient plus estimés que les traits d'esprit : la simplicité des mœurs voulait des récréations simples comme elles.

C'est cette simplicité plus féroce que naïve qui grandit à distance les arts de ces époques antiques et qui a fait penser qu'elle était à elle seule une beauté. Écoutons ce que dit à ce sujet un spirituel critique dans une étude des plus intéressantes sur les anciens et sur Virgile en particulier : « C'est un grand point de venir le premier : on prend le meilleur même sans choisir ; on peut être simple même sans savoir le prix de la simplicité... Je crains qu'on ne prenne souvent l'absence de l'art pour le comble de l'art même. Si l'art, dans la suite de son développement et de ses efforts, n'aboutit qu'à produire des artistes toujours moindres, on me pardonnera d'avoir une profonde compassion pour des époques qui ne peuvent se passer du labeur compliqué de l'art ; je demande qu'on ne soit pas trop dupe d'un grand mot, la simplicité, et qu'on veuille bien ne pas faire de la simplicité la règle des temps où elle n'est plus possible. »

Cette simplicité dont on parle ici peut-être est plus apparente que réelle ; il y a souvent beaucoup d'emphase et d'images ampoulées dans les ouvrages de ces époques lointaines ; des hommes vivant près de la nature ont dû employer dans leurs arts des moyens moins recherchés, et les expressions dont ils se servent ont quelque chose de la rudesse de leur civilisation ébauchée ; mais on se trompe en cherchant à leur faire un mérite de cette rudesse même ; leur prétendue simplicité est dans l'habit qu'ils donnent à la pensée elle-même. Cet art merveilleux qui cache l'art chez les modernes, celui d'être clair et en même temps pathétique, ne se rencontre guère dans les ouvrages primitifs : les images gigantesques s'y mêlent trop souvent à un sens obscur. La Bible, toute respectable qu'elle est, offre d'étranges licences, et je ne parle ici que de la partie qui a rapport à l'art.

Il ne manque pas de gens qui préfèrent Homère à tout, et qui le justifient sur tout, quoiqu'ils ne le connaissent que pour l'avoir lu dans de plates

traductions. Ils ne laissent pas de s'extasier sur cette belle langue grecque et surtout sur son harmonie inimitable, qu'ils ne peuvent apprécier, comme nous tous, que pour l'avoir entendu prononcer à la française par des professeurs de sixième.

De combien s'en est-il fallu que l'Europe ne se figurât un matin que l'antiquité allait être égalée dans les poèmes d'un nouvel Homère, récemment sorti tout armé des bruyères et des rochers de la Calédonie ? L'apparition des prétendues poésies d'Ossian fut un des grands événements de la fin de l'autre siècle. Cet Ossian arrivait justement à une époque de scepticisme, avec ses dieux, ses guerriers, ses héroïnes touchantes, enfin avec un merveilleux complet. L'enthousiasme fut presque général, et l'on peut avouer qu'il y avait dans ces poèmes de quoi justifier une certaine admiration. Napoléon lui-même, aussi bon juge qu'un autre, ne lui refusa pas son estime, et les prit pour bons, sans s'inquiéter de leur ancienneté dans le monde. Mais quand on vint à s'apercevoir que le fils de Fingal n'était que le fils de l'Écossais Macpherson, comme c'était à titre de primitif qu'il avait fait son chemin, il se vit renié et presque bafoué ; il lui fallut rentrer dans ses nuages et dans l'obscurité dont on l'avait tiré indiscrètement. Il eut le sort de ces valets de comédie qui ont usurpé les bonnes grâces d'une héritière sous l'habit à paillettes de leur maître, et qu'on fait disparaître à la fin de la pièce quand la fraude se découvre.

Cette tentative elle-même était toute moderne. Par une réaction toute naturelle, on se réfugiait dans cette fantasmagorie de mélancolie et de brouillards en sortant d'une époque d'afféterie. Cet Ossian nuageux a marqué son passage dans la littérature de notre temps. Cette impulsion s'est communiquée de même aux autres arts, et notamment à la peinture, qui suit avec plus de facilité les variations de la fantaisie, et plus légitimement que sa sœur la sculpture. La peinture dispose de tous les prestiges de la couleur et de ceux de la perspective, ignorée des anciens ; elle réunit la précision et le vague, tout ce qui charme et tout ce qui frappe. On peut dire de la peinture comme de la musique, qu'elle est essentiellement un art moderne. Toutes ces ressources que nous venons d'indiquer lui permettent de s'adresser aux sentiments les plus divers. Quant à la musique, il paraît surabondant d'indiquer combien c'est un art nouveau et combien les anciens ont été loin de se douter de ses ressources.

Dans la sculpture, au contraire, il semble que les anciens aient fait tout ce qu'on peut faire : ils ont produit des ouvrages parfaits, et ces ouvrages sont des modèles dont il est bien difficile de s'écarter à cause de la rigueur des lois qui fixent les limites de l'art.

Le paganisme donnait au sculpteur une ample carrière : le culte de la forme humaine s'y confondait avec celui de tous les dieux ; tout devenait matière à l'étude chez des peuples où l'on trouvait le nu à chaque pas, dans les

rues, au gymnase, dans les bains publics. C'est ainsi que les anciens sculpteurs se familiarisaient avec les plus beaux types et prenaient sur le fait ces attitudes simples et naturelles qu'on cherche en vain dans l'atelier et en présence du modèle. La vie extérieure était divinisée sous la forme de ces Vénus, de ces Apollon, de ces Hercule. Le christianisme, au contraire, appelle la vie au dedans : les aspirations de l'âme, le renoncement des sens, sont difficiles à exprimer par le marbre et la pierre : c'est, au contraire, le rôle de la peinture de donner presque tout à l'expression.

Il faut aux vierges de Raphaël cet œil pudique et voilé, cette rougeur chaste que la sculpture ne peut rendre ; nous désirons dans cette *Pietà* de Michel-Ange le regard désespéré de la mère, cette pâleur de la mort dans le corps de son divin fils, et aussi le précieux sang de ses blessures ; nous cherchons même autour de lui cette croix, ce sombre Golgotha, ce tombeau entr'ouvert, ces disciples fidèles. Mais toutes les fois que la sculpture a essayé de présenter avec un certain mouvement ces images interdites, à cause de leur expression trop véhémence, elle a produit des ouvrages monstrueux, plus voisins du ridicule que du sublime. On peut voir un exemple signalé de ce ridicule et de cette impuissance dans le célèbre bas-relief d'*Alexandre et Diogène*, par le Puget, qu'on a vu orner si longtemps le vestibule de Versailles. L'artiste a voulu peindre (le mot m'échappe), peindre avec son marbre et son ciseau, les drapeaux agités, le ciel, les nuages autour de ses personnages, lesquels sont groupés comme dans un tableau et avec les attitudes les plus diverses. Il semble qu'il ait voulu faire entendre, si l'art pouvait aller jusque-là, les cris de la foule et le bruit des trompettes : mais ce que son art ne lui permit pas davantage, c'est d'arriver à faire comprendre son sujet, dont tout l'intérêt réside uniquement dans le mot insolent adressé au conquérant par l'enfant de Sinope. Si le grand Puget eût eu autant d'esprit que de verve et de science, qualités dont son ouvrage est rempli, il se fût aperçu, avant de prendre l'ébauchoir, que son sujet était le plus étrange que la sculpture pût choisir ; dans cet entassement d'hommes, d'armes, de chevaux et même d'édifices, il a oublié qu'il ne pouvait introduire l'acteur le plus essentiel, ce rayon de soleil intercepté par Alexandre et sans lequel la composition n'a pas de sens.

Cette méprise n'a pas lieu d'étonner plus que celle que nous remarquons dans des peintres de nos jours, qui ont cherché à rivaliser avec la sculpture, en abjurant les moyens qui sont au nombre des parties vitales de leur art. Animée par un louable motif, celui de rendre à la peinture une grandeur et une simplicité dont les peintres du dernier siècle s'étaient écartés de plus en plus, une école tout entière s'est éprise de la statuaire antique, non pas de son esprit, mais de sa forme même, qu'elle a fait passer littéralement dans les tableaux.

Cette violence faite à la tradition, et j'oserais dire au bon sens, ne s'est pas manifestée sans des protestations d'une certaine énergie dans le sein même de

cette école, par une sorte de révolte du sens moderne contre cette prétendue nouveauté qui réalisait la singulière anomalie d'un retour à ce qu'il y avait de plus ancien. Nous trouvons un exemple de ce contraste dans deux tableaux fameux de l'époque dont nous parlons, le *Bélisaire* de David et celui de Gérard.

Dans le premier de ces ouvrages, conçu comme un bas-relief, il y a peu de chose pour l'émotion qu'on est en droit de se promettre dans un pareil sujet. L'exécution, très achevée dans le sens académique, n'offre rien de ce prestige d'exécution qui ajoute tant de charme à la peinture. Le *Bélisaire* est un vieillard vulgaire ; l'enfant a la grâce de son âge, mais ne dit rien à l'esprit ; rien, même dans l'étonnement de ce soldat qui contemple son général réduit à cet état d'abaissement, ne touche en faveur d'une si grande infortune ; ni le fond, ni les accessoires, ni le casque tendu à l'obole, ne peuvent distraire de l'insipidité qui résulte de tant de sécheresse.

Gérard, au contraire, cherche, pour animer son sujet, une route tout opposée. A l'aridité de la composition, à cette absence d'intérêt résultant en grande partie de l'inutilité des accessoires, c'est dans un accessoire principalement qu'il semble résumer toute la pensée de son tableau ; je veux parler de ce serpent entortillé à la jambe du jeune guide, lequel, endormi ou expirant de fatigue, repose dans les bras de l'illustre aveugle. Tout dans sa composition présente l'idée de l'abandon et de la solitude : le héros côtoie un précipice, et l'on ne découvre dans le ciel que les teintes sinistres du couchant.

Une telle peinture remplirait probablement toutes les conditions pour émouvoir si l'idée évidente de la recherche ne s'y faisait par trop sentir. Le sort d'un illustre guerrier réduit à la condition de mendiant, privé de ses yeux par le tyran auquel il a prodigué ses services, et forcé de s'appuyer sur un faible enfant, présente une image suffisamment poétique et intéressante. Elle ne pouvait que perdre par une circonstance aussi mesquine que celle de ce serpent ; je critique de même ce guide défaillant porté par celui qu'il est censé devoir conduire : l'intérêt ne sait plus où se prendre.

C'est un peu le défaut du génie moderne de s'attarder dans des détails oiseux et de raffiner sur tout, même dans des sujets terribles. Notre grand Poussin, ce peintre philosophe (et on ne l'a peut-être appelé ainsi que parce qu'il donnait à l'idée un peu plus que ne demande la peinture) est fréquemment tombé à cet égard dans l'affectation ; son fameux *Déluge*, tant admiré des gens de lettres, en est une preuve. Cette dernière famille du genre humain restée toute seule sur l'immense solitude des eaux et luttant dans un frêle esquif contre la destruction, ce serpent (encore un serpent) auteur des maux de toute notre race, qui se dresse sur ce dernier promontoire, tout cela ne donne, en vérité, l'idée du déluge universel qu'à celui qu'une explication préalable aurait mis dans la confiance du peintre. Il est des sujets, et, avant tous les

autres, ceux qui sont tirés de l'Ancien Testament ou de l'Évangile, qu'il ne faut ni abrégé, ni amplifier, ni dénaturer.

Ce qui nous reste des ouvrages des anciens ne présente jamais cette recherche étrangère à l'art. On peut courir après les idées ingénieuses à l'aide des mots, mais dans les arts muets comme la peinture ou la sculpture, c'est une dépense en pure perte, si on se la permet en vue du beau, et elle prouve plutôt l'impuissance du sculpteur ou du peintre à émouvoir par les moyens qui sont de son domaine.

Il faut rendre cette justice aux Flamands, aux Espagnols, aux Italiens, qu'ils n'ont point affecté ce travers dans leur peinture. On doit en savoir gré surtout à ces derniers, chez lesquels la littérature a étrangement abusé de l'esprit. C'est une manie toute française qui tient sans doute à notre penchant pour tout ce qui ressort de la parole. Le peintre, chez nous, veut plaire à l'écrivain ; l'homme qui tient le pinceau est tributaire de celui qui tient la plume ; il veut se faire comprendre du penseur et du philosophe. Comment lui en vouloir ? il rend hommage, en dépit qu'il en ait, à ceux qui sont ou qui se sont faits ses juges ; la déférence pour le public ne vient qu'après.

Ce que l'on demandera toujours à toutes les écoles et à travers toutes les différences de physionomie, ce sera de toucher l'âme et les sens, d'élever l'intelligence et de l'éclairer.

Il y a sans doute des époques favorables où tout semble s'offrir à la fois, où l'intelligence des juges vient au-devant des tentatives des artistes : heureuses époques, plus heureux artistes de venir à propos et de ne rencontrer que des esprits pour les comprendre et des sourires pour les encourager !

Il est d'autres périodes pendant lesquelles les hommes, émus d'autres passions, demandent des distractions moins élevées, ne trouvent même de plaisirs que dans des occupations arides pour l'esprit, fécondes seulement en résultats matériels ; mais enfin, les artistes, les poètes peuvent encore s'y montrer de temps en temps ; ils charment, un peu plus tôt ou un peu plus tard, ce nombre étendu ou restreint des hommes qui ont besoin de vivre par l'esprit. Bien qu'il faille traverser des temps de stérilité, on ne voit jamais tarir entièrement la source de l'inspiration. Titien survit à Raphaël, qu'il a vu naître ; le règne des grands Vénitiens succède à celui des grands Florentins. Un demi-siècle plus tard, le prodigieux Rubens paraît comme un phare qui va éclairer de nombreuses et brillantes écoles, fidèles à la tradition et pourtant pleines de nouveauté. Les Espagnols, les Hollandais nous consolent du sommeil de l'Italie, cette mère si féconde il y a trois siècles, trop stérile, hélas ! de nos jours, et qui fait bien attendre son réveil.

Tel est le tableau des vicissitudes du beau, où se lève ce vent qui transporte du Nord au Sud, de l'Orient à l'Occident, le sceptre du goût, le don de plaire et d'enseigner ! Quel est le caprice qui fait apparaître un Dante, un Shakespeare, celui-ci chez les Anglo-Saxons encore barbares, pareil à une source jaillissante au milieu d'un désert, celui-là dans la mercantile Florence, deux cents ans avant cette élite de beaux esprits dont il sera le flambeau ?

Chacun de ces hommes se montre tout à coup et ne doit rien à ce qui l'a précédé ni à ce qui l'entoure : il est semblable à ce dieu de l'Inde qui s'est engendré lui-même, qui est à la fois son aïeul et son arrière-rejeton. Dante et Shakespeare sont deux Homère, arrivés avec tout un monde qui est le leur, dans lequel ils se meuvent librement et sans précédents.

Qui peut regretter qu'au lieu d'imiter, ils aient inventé ? qu'ils aient été eux-mêmes, au lieu de recommencer Homère et Eschyle ? Si l'on peut reprendre quelque chose dans Virgile, c'est que, par respect pour une époque savante où on avait le culte presque exclusif de tout ce qui venait de la Grèce, il ait cherché, en trop d'endroits, les formes de l'Illiade. Nous n'aimons ni le courageux Gyas ni le courageux Cloanthe, ni ces héros dont la chute ébranle le ciel et les montagnes, ni tous les lieux communs épiques qui heureusement ne nous ont privés ni de Didon, ni des Géorgiques, ni des Églogues, ces inspirations charmantes et mélancoliques qui ne sont empruntées ni à Théocrite, ni à aucun des Grecs.

Les vrais primitifs, ce sont les talents originaux : ce La Fontaine qui ne semble qu'imitation et qui ne procède pourtant que de son propre génie. Qui a produit l'originalité d'un Montaigne, bourré de latin et connaissant tout ce que les anciens ont écrit, d'un Racine qui suit Euripide pas à pas, à ce qu'on dit, et peut-être à ce qu'il croit lui-même ?

On dit d'un homme, pour le louer, qu'il est un homme unique : ne peut-on, sans paradoxe, affirmer que c'est cette singularité, cette personnalité qui nous enchante chez un grand poète et chez un grand artiste ; que cette face nouvelle des choses révélées par lui nous étonne autant qu'elle nous charme, et qu'elle produit dans notre âme la sensation du beau, indépendamment des autres révélations du beau qui sont devenues le patrimoine des esprits de tous les temps, et qui sont consacrées par une longue admiration ?

Deuxième partie

IMPRESSIONS ET MÉDITATIONS

[retour à la table des matières](#)

Deuxième partie : Impressions et méditations

I

RÉALISME ET IDÉALISME

[retour à la table des matières](#)

La question du réalisme se confond avec celle-ci : il faut une apparente réalité. C'est le réalisme littéral qui est stupide. Holbein, dans ses portraits, semble la réalité même, et il est sublime. La main de l'*Homme à la toque*, de Raphaël, est de même. Mais c'est le sentiment du peintre qui imprime ce cachet. On en trouvera la preuve dans la comparaison de ces peintures naïves, et pourtant pleines d'idéal, avec la plupart des figures de David, lequel imite autant qu'il peut, tout en embellissant, et qui n'arrive que rarement à l'idéal. Il est impossible de pousser l'imitation plus loin que dans le tableau des *Horaces*, par exemple. La jambe, le pied d'Horace, etc., sont presque serviles d'imitation : l'intention d'embellir se remarque pourtant dans le choix des formes, et ces bras, cette jambe, ne font point d'impression sur l'imagination.

Serait-il trop hasardé de dire que ce qui est idéal est ce qui va à l'idée imitée ou non ? Les formes de l'*Antiope*, les figures de Michel-Ange, et tant d'autres sublimes morceaux qui manquent d'imitation littérale, font rêver. Chez les maîtres primitifs dont nous avons parlé, l'imitation, au contraire, loin de nuire à l'effet sur l'imagination, l'augmente sans doute. Qu'est-ce donc qui va à l'âme, sans quoi il n'y a ni peintre, ni spectateur ? Le je ne sais quoi, l'inspiration mystérieuse qui donne à l'âme tout, et qui trouve les chemins secrets de l'âme.

De là la nécessité de ne prendre du modèle que ce qui sert à expliquer, à corroborer l'idée. Les formes du modèle, que ce soit un arbre ou un homme, ne sont que le dictionnaire où l'artiste va retremper ses impressions fugitives ou plutôt leur donner une sorte de confirmation, car il doit avoir de la mémoire. Imaginer une composition, c'est combiner les éléments d'objets qu'on connaît, qu'on a vus, avec d'autres qui tiennent à l'intérieur même, à l'âme de l'artiste. Beaucoup d'entre eux, au contraire, composent avec le modèle sous les yeux, ils ôtent, ils retranchent peut-être, ou ils ajoutent, mais ils partent toujours de cet objet étranger à eux-mêmes, le modèle extérieur. Ils sont donc toujours dominés par l'ascendant de cette nature vivante qui n'a qu'à se montrer, même sans choix et sans lien avec autre chose, pour paraître séduisante. Cette manière de procéder explique l'étonnante sécheresse de certaines conceptions. Dans ces ouvrages où l'artiste a commencé par un détail sans rapport avec son idée préconçue, le malheureux ne peut plus jusqu'à la fin se sauver que par l'imitation exacte de ces détails, qui ont été l'occasion de sa mince inspiration. Sans doute, le modèle est nécessaire et presque indispensable, mais ce n'est qu'un esclave qui doit obéir à la partie de l'invention. On lui emprunte quelques détails caractéristiques que l'imagination la plus privilégiée ou la mémoire la plus fidèle ne pourraient reproduire, et qui donnent une sorte de consécration à la partie imaginée. Il va sans dire que cette manière de travailler exige la science la plus consommée, et, pour être savant, il faut la vie entière.

Quand je dis qu'il faut emprunter seulement quelques détails au modèle, on ne doit pas prendre cela d'une manière trop étroite et trop absolue ; chaque organisation donne la règle du degré d'imitation. Ces Holbein, ces Memling, sont sublimes non pas malgré leur étonnante et exacte imitation, mais à cause d'elle. Tout dépend de l'esprit dans lequel on imite.

*
* *

Eh ! réaliste maudit, voudrais-tu, par hasard, me produire une illusion, telle que je me figure que j'assiste en réalité au spectacle que tu prétends m'offrir ? C'est la cruelle réalité des objets que je fuis, quand je me réfugie dans la sphère des créations de l'art. Que m'importent tes personnages vrais, que je retrouve dans la rue sans me donner la peine de feuilleter ton livre ? Je suis du moins le maître d'en détourner la vue, quand je les trouve sous mes pas, tandis que toi, tu m'en fais voir toute la crasse et toute la misère.

Il existe un peintre allemand, nommé Demer, qui s'est évertué à rendre dans ses portraits les petits détails de la peau et les poils de la barbe ; ses ouvrages sont recherchés et ont leurs fanatiques. Véritablement, ils sont

médiocres et ne produisent point l'effet de la nature. On objectera peut-être que, c'est qu'il manquait de génie, mais le génie même n'est que le don de généraliser et de choisir.

L'histoire même est infestée de cette passion moderne de raffiner sur tout ; l'historien veut tout faire connaître de son sujet et de son héros. Il veut, à travers le voile des siècles, ressusciter des hommes en chair et en os. Il connaît leur pensée comme leur tournure, il veut approfondir ce qu'ils ont dit ou ce qu'ils ont fait dans les circonstances les plus indifférentes. Il est plus romanesque en cela que les anciens, qui peignent à grands traits et qui prêtent à leurs personnages des discours d'apparat.

*
* *

Le but de l'artiste n'est pas de reproduire exactement les objets : il serait arrêté aussitôt par l'impossibilité de le faire. Il y a des effets très communs qui échapperaient entièrement à la peinture et qui ne peuvent se traduire que par des équivalents : c'est à l'esprit qu'il faut arriver, et les équivalents suffisent pour cela. Il faut intéresser avant tout. Devant le morceau de nature le plus intéressant, qui peut assurer que c'est uniquement par ce que voient vos yeux que nous recevons du plaisir ? L'aspect d'un paysage nous plaît non seulement par son agrément propre, mais par mille traits particuliers qui portent l'imagination au delà de cette vue même. Le souvenir rattache le plaisir que je ressens devant un spectacle naturel à des sentiments analogues que j'ai éprouvés ailleurs ; quelquefois, il n'acquiert toute sa valeur que par le contraste que forme son charme particulier avec une situation désagréable dans laquelle je me trouvais auparavant. Celui qui veut donner à un tableau cet intérêt sans lequel il n'est rien qui puisse plaire, quand même il se bornerait à reproduire les objets tels qu'ils semblent l'être, est obligé d'y mettre, volontairement ou à son insu, une sorte d'accompagnement de l'idée principale, et cet accompagnement seul est, à l'égard de l'âme, comme un introducteur du plaisir que les objets sont censés devoir faire.

*
* *

Le réaliste le plus obstiné est bien forcé d'employer, pour rendre la nature, certaines conventions de composition ou d'exécution. S'il est question de la composition, il ne peut prendre un morceau isolé ou même une collection de morceaux pour en faire un tableau. Il faut bien circonscrire l'idée pour que

l'esprit du spectateur ne flotte pas sur un tout nécessairement découpé ; sans cela il n'y aurait pas d'art. Quand un photographe prend une vue, vous ne voyez jamais qu'une partie découpée d'un tout ; le bord du tableau est aussi intéressant que le centre ; vous ne pouvez que supposer un ensemble dont vous ne voyez qu'une portion qui semble choisie au hasard. L'accessoire est aussi capital que le principal ; le plus souvent, il se présente le premier et offusque la vue. Il faut faire plus de concession à l'infirmité de la reproduction dans un ouvrage photographié que dans un ouvrage d'imagination. Les photographies qui saisissent davantage sont celles où l'imperfection même du procédé, pour rendre d'une manière absolue, laissent certaines lacunes, certains repos pour l'œil qui lui permettent de ne se fixer que sur un petit nombre d'objets. Si l'œil avait la perfection d'un verre grossissant, la photographie serait insupportable : on verrait toutes les feuilles d'un arbre, toutes les tuiles d'un toit, et sur ces tuiles les mousses, les insectes, etc. Et que dire des aspects choquants que donne la perspective réelle, défauts moins choquants peut-être dans le paysage, où les parties qui se présentent en avant peuvent être grossies, même démesurément, sans que le spectateur en soit aussi blessé que quand il s'agit de figures humaines ? Le réaliste obstiné corrigera donc dans un tableau cette inflexible perspective qui fausse la vue des objets à force de justesse.

Devant la nature elle-même, c'est notre imagination qui fait le tableau : nous ne voyons ni les brins d'herbe dans un paysage, ni les accidents de la peau dans un joli visage. Notre œil, dans l'heureuse impuissance d'apercevoir les infinis détails, ne fait parvenir à notre esprit que ce qu'il faut qu'il perçoive ; ce dernier fait encore, à notre insu, un travail particulier : il ne tient pas compte de tout ce que l'œil lui présente ; il rattache à d'autres impressions antérieures celle qu'il éprouve, et sa jouissance dépend de sa disposition présente. Cela est si vrai que la même vue ne produit pas le même effet sous des aspects différents.

Ce qui fait l'infériorité de la littérature moderne, c'est la prétention de tout rendre ; l'ensemble disparaît noyé dans les détails et l'ennui en est la conséquence. Dans certains romans, comme ceux de Cooper, par exemple, il faut lire un volume de conversation et de description pour trouver un moment intéressant ; ce défaut dépare singulièrement les ouvrages de Walter Scott, et rend bien difficile de les lire ; aussi l'esprit se promène languissant au milieu de cette monotonie et de ce vide où l'auteur semble se complaire à se parler lui-même. Heureuse la peinture de ne demander qu'un coup d'œil pour attirer et pour fixer.

*
* *

De l'art ancien et de l'art moderne. – On ne peut assez répéter que les règles du beau sont éternelles, immuables et que les formes en sont variables. Qui décide de ces règles et de ces formes diverses, qui sont tenues de se plier à ces règles, toutefois avec une physionomie différente ? Le goût seul, aussi rare peut-être que le beau ; le goût qui fait deviner le beau où il est et qui le fait trouver aux grands artistes, qui ont le don d'inventer.

Le goût de l'archaïsme est pernicieux ; c'est lui qui persuade à mille artistes qu'on peut reproduire une forme épuisée ou sans rapport à nos mœurs du moment. Il est impardonnable de chercher le beau à la manière de Raphaël ou du Dante. Ni l'un ni l'autre, s'il était possible qu'ils revinssent au monde, ne présenteraient les mêmes caractères dans son talent. On a imité chez l'un, de nos jours, une sorte de naïveté austère, chez l'autre, ces effets simples de la fresque, où l'on se passe de l'effet et de la couleur. Singer la forme primitive du Dante, après l'Arioste, après Milton, après les grands écrivains français, n'est pas permis. Retourner à l'austérité de la fresque après Rubens et le Titien n'est qu'un enfantillage. Libre à ceux qui imitent aujourd'hui le style de Raphaël de se croire des Raphaël. Ce que l'on peut singer, c'est l'invention, c'est la variété des caractères, et ce qu'un homme inspire seul peut faire, c'est de marquer de son style particulier ses ouvrages inspirés.

*
* *

Qui dit un art dit une poésie. Il n'y a pas d'art sans un but poétique.

Le plaisir que cause un tableau est un plaisir tout différent d'un ouvrage littéraire.

Il y a un genre d'émotion qui est tout particulier à la peinture ; rien dans l'autre n'en donne une idée. Il y a une impression qui résulte de tel arrangement de couleurs, de lumières, d'ombres, etc. C'est ce qu'on appellerait la musique du tableau. Avant même de savoir ce que le tableau représente, vous entrez dans une cathédrale, et vous vous trouvez placé à une distance trop grande du tableau pour savoir ce qu'il représente, et souvent vous êtes pris par cet accord magique ; les lignes seules ont quelquefois ce pouvoir par leur grandiose. C'est ici qu'est la vraie supériorité de la peinture sur l'autre art, car

cette émotion s'adresse à la partie la plus intime de l'âme. Elle remue des sentiments que les paroles ne peuvent exprimer que d'une manière vague, et de telle sorte que chacun, suivant son génie particulier, les comprend à sa manière, tandis que les peintres vous y transportent en réalité. Elle, comme une puissante magicienne, vous prend sur ses ailes et vous emporte devant. Elle ajoute à ce que serait le spectacle dans la nature, cet élément qui vérifie et qui choisit, l'âme du peintre, son style particulier.

Ce qui caractérise vraiment le grand poète, le grand peintre, tout grand artiste enfin, ce n'est pas seulement l'invention d'un type frappant d'une pensée, c'est sa réalisation, sa personnification par le côté le plus énergique. C'est cette puissance d'imagination qui concentre en une conception tous les caractères, qui la fait exister réellement et prendre rang comme une créature complète.

La grandeur des maîtres de l'art ne consiste pas dans l'absence des fautes, – leurs fautes ou plutôt leurs oublis sont autres que ceux du commun des artistes. Un de ces derniers concevra un caractère assez frappant, mais il y aura dans son développement quelque chose d'artificiel qui lui ôtera la vie. L'exécution la plus soignée dans les détails ne donnera pas cette unité. qui résulte de ce je ne sais quelle puissance créatrice dont la source est indéfinissable. Que d'heureuses données se sont perdues dans les mains de faiseurs dont l'inhabile nature ne saisit qu'un coin de sa propre invention. Une pièce commence : les personnages se posent bien, l'action marche naturellement, le spectateur sent s'ouvrir les sources de la pitié ou de la terreur, puis tout cela se dérange et finit en fumée.

... Me demanderez-vous si cet ensemble si rare doit sortir d'une grande abondance de développement ou d'une concision énergique qui ne permette pas à l'imagination de flotter dans trop de détails ? Ni l'un ni l'autre. Shakespeare nous arrête souvent par son bavardage au milieu de la pièce, mais le personnage est encore lui. Voltaire, dans ses romans, ne donne qu'une touche, mais elle peint tout l'homme. La description de la tempête de *Candide*, etc.

Les poétiques, les critiques, veulent toujours dans les ouvrages des grands maîtres attribuer à la perfection de quelques qualités secondaires ce qui est l'effet de cette faculté unique. Ils vantent le dessin de Raphaël, le coloris de Rubens, le clair-obscur de Rembrandt. Non, mille fois non, ce n'est pas là la vérité !

Comment beaucoup de compositeurs pathétiques par la disposition et l'invention des figures, sont-ils académiques par la froideur des accessoires ?

*
* *

Kant, en séparant le beau de l'utile, prouve clairement qu'il n'est point du tout dans la nature des arts de donner des leçons. Sans doute, tout ce qui est beau doit faire naître des sentiments généreux, et ces sentiments excitent à la vertu ; mais, dès qu'on a pour objet de mettre en évidence un précepte de morale, la libre impression que produisent les chefs-d'œuvre de l'art est nécessairement détruite ; car le but, quel qu'il soit, quand il est connu, borne et gêne l'imagination. On prétend que Louis XIV disait à un prédicateur qui avait dirigé son sermon contre lui : « Je veux bien me faire ma part ; mais je ne veux pas qu'on me la fasse. » L'on pourrait appliquer cette parole aux beaux-arts en général : ils doivent élever l'âme, et non pas l'endoctriner.

La nature déploie ses magnificences souvent sans but, souvent avec un luxe que les partisans de l'utilité appelleraient prodigue. Elle semble se plaire à donner plus d'éclat aux fleurs, aux arbres des forêts, qu'aux végétaux qui servent d'aliment à l'homme. Si l'utile avait le premier rang dans la nature, ne revêtirait-elle pas de plus de charmes les plantes nutritives que les roses qui ne sont que belles ? Et d'où vient cependant que, pour parer les autels de la divinité, l'on chercherait plutôt les inutiles fleurs que les productions nécessaires ? D'où vient que ce qui sert au maintien de notre vie a moins de dignité que les beautés sans but ? C'est que le beau nous rappelle une existence immortelle et divine dont le souvenir et le respect vivent à la fois dans notre cœur.

Ce n'est certainement pas pour méconnaître la valeur morale de ce qui est utile que Kant en a séparé le beau ; c'est pour fonder l'admiration en tout genre sur un désintéressement absolu ; c'est pour donner aux sentiments qui rendent le vice impossible, la préférence sur les leçons qui servent à le corriger.

Rarement les fables mythologiques des anciens ont été dirigées dans le sens des exhortations de morale ou des exemples édifiants ; et ce n'est pas du tout parce que les modernes valent mieux qu'eux, qu'ils cherchent souvent à donner à leurs fictions un résultat utile : c'est plutôt parce qu'ils ont moins d'imagination et qu'ils transportent dans la littérature l'habitude, que donnent les affaires, de tendre toujours à un but. Les événements, tels qu'ils existent dans la réalité, ne sont pas calculés comme une fiction dont le dénouement est moral. La vie elle-même est conçue d'une manière tout à fait poétique ; car ce n'est point, d'ordinaire, parce que le coupable est puni et l'homme vertueux récompensé qu'elle produit sur nous une impression morale, c'est parce

qu'elle développe dans notre cœur l'indignation contre le coupable et l'enthousiasme pour l'homme vertueux.

Les Allemands ne considèrent point, ainsi qu'on le fait d'ordinaire, l'imitation de la nature comme le principal objet de l'art ; c'est la beauté idéale qui leur paraît le principe de tous les chefs-d'œuvre, et leur théorie est, à cet égard, tout à fait d'accord avec leur philosophie. L'impression qu'on reçoit par les beaux-arts n'a pas le moindre rapport avec le plaisir que fait éprouver une imitation quelconque. L'homme a dans son âme des sentiments innés, que les objets réels ne satisferont jamais, et c'est à ces sentiments que l'imagination du peintre et du poète sait donner une forme et une vie. Le premier des arts, la musique, qu'imité-t-il ?

*
* *

Le sublime est-il une casaque qu'on endosse ? Le peintre qui fait des sujets à fracas a-t-il déjà, à cause de ce genre qu'il a préféré, un mérite sur celui qui ne peindra que des scènes champêtres ? Le peintre des temps de l'Empire, par exemple ?...

Nous sommes restés fanfarons avec la prétention de revenir à plus de naturel. Les romantiques modernes en littérature sont descendus jusqu'à la trivialité, et n'ont pas cessé d'être ampoulés.

Comme Rubens est humain ! Le Christ au tombeau, c'est un homme. Ces apôtres, ce sont des pêcheurs grossiers et toujours des hommes. Censeurs ignorants, gens qui revenez d'Italie, gens de mauvaise foi ou de peu de sentiment, ne criez pas à l'ignoble, à la grossièreté.

Le sublime, où se trouve-t-il ? Ne fleurit-il que sous certaines latitudes ? Parlez aux gens qui ont été en Italie d'un autre sublime que celui-là ; vous les verrez hausser les épaules de pitié ; ils vous traiteront même de Valaques et d'hommes du Nord. Et en parlant de ceci, je demanderai, comme faisait Sterne, à ceux qui ont été en Italie : « Un tel voyage donne-t-il ces privilèges ? »

La torpeur de l'Italie vient de l'absence d'hommes éminents, contrairement à la doctrine saint-simonienne, qui donne toute l'influence à l'époque.

*
* *

Cette stérilité n'est pas seulement un malheur pour l'art, c'est une tache au talent d'un artiste. Qu'importe, me dira-t-on, que les ouvrages de M. I...¹ soient rares, si chacun de ses ouvrages, considérés isolément, reste digne d'admiration ? Oui bien si les tableaux étaient plus parfaits à proportion qu'ils sont moins nombreux. Mais loin de là ; toute production d'un homme qui n'est pas abondant porte nécessairement un cachet de fatigue. Nous nous trouvons ici, comme toujours, sur une limite de chaque côté de laquelle sont des abîmes, entre le peintre qui se contente à moitié, qui gaspille son talent en mille productions imparfaites, et le peintre qui, bien qu'organisé pour produire beaucoup, pourvu par la nature d'une facilité presque toujours plus grande que celle de ses rivaux, se défie de cette facilité, hésite entre une foule d'idées, renouvelle sur chaque toile la fable de Pénélope, et se laisse arracher un ouvrage plutôt que de le déclarer fini : abus d'une qualité admirable, qui a perdu plus de peintres qu'on ne croit, qui empêche, comme je l'ai dit ailleurs, que Léonard ne soit placé à la tête de tous les peintres, et qui, de nos jours, a consommé la folie de Girodet. Or, on ne fait école qu'en offrant pour modèles de grands et de nombreux ouvrages. Dans les conditions si défavorables de notre climat et de nos mœurs, le maître qui ne peut montrer qu'un développement incomplet de sa manière n'exerce qu'une influence imparfaite.

¹ M. Ingres, sans doute. (Note de l'éditeur.)

Deuxième partie : Impressions et méditations

II

SUR LA PEINTURE

[Retour à la table des matières](#)

Il faut attribuer à la fresque le grand style des écoles italiennes. Le peintre remplace par l'idéal l'absence des détails. Il lui faut savoir beaucoup et oser encore plus. La fresque seule pouvait amener à l'exagération des Primatice et des Parmesan, dans une époque où la peinture, sortant de ses langes, devait encore être timide. Je crois, au reste, qu'à moins d'une organisation très rare et bien variée, il est presque impossible de réussir également dans l'un et l'autre genre. Je ne peux me figurer ce qu'eussent été les fresques de Rubens ; et les tableaux à l'huile de Raphaël se ressentent de cette hésitation qu'il a dû éprouver à y introduire des détails que la fresque ne comporte pas, qu'elle bannit même.

*

* *

Contraste des lignes. – En tout objet, la première chose à saisir pour la rendre avec le dessin, c'est le contraste des lignes principales ; avant de poser le crayon sur le papier, en être bien frappé. Dans Girodet, par exemple, cela se trouve bien en partie dans son ouvrage, parce qu'à force d'être tendu sur le modèle, il a attrapé à tort ou à travers quelque chose de sa grâce, mais cela s'y trouve comme par hasard. Il ne reconnaissait pas le principe en l'appliquant.

*** me paraît le seul qui l'ait compris et exécuté ; c'est là tout le secret de son dessin ; le plus difficile est de l'appliquer comme lui au corps entier. Ingres l'a trouvé dans les détails des mains et sans artifices pour aider l'œil ; il serait impossible d'y arriver par des procédés tels que prolonger une ligne et dessiner souvent à la vitre. Tous les autres peintres, sans en excepter Michel-Ange et Raphaël, ont dessiné d'instinct, de fougue, et ont trouvé la grâce à force d'en être frappés dans la nature, mais ils ne connaissaient pas le secret de la justesse de l'œil.

Ce n'est pas au moment de l'exécution qu'il faut se bander à l'étude avec des mesures, aplombs, etc. Il faut de longue main avoir cette justesse qui, en présence de la nature, aidera de soi-même le besoin impétueux de la rendre – Wilkie aussi a le secret – dans sa position indispensable. Quand, par exemple, on a fait des ensembles avec cette connaissance de cause qu'on sait, pour ainsi dire, les lignes par cœur, on pourrait en quelque sorte les reproduire géométriquement sur le tableau.

Pour les portraits de femmes surtout, il est nécessaire de commencer par la grâce de l'ensemble. Si vous commencez par les détails, vous serez toujours lourd. Exemple : Ayez à dessiner un cheval fin, si vous vous laissez aller aux détails, votre contour ne sera jamais assez reculé.

*
* *

On pourrait masser le paysage, en mettant pour ton local seulement le ton mat du ton transparent. Toujours en ayant égard à sa décroissance à mesure de l'éloignement dans le tableau, toucher ensuite le ton mat par dessus. L'ébauche aurait ainsi déjà une perspective aérienne bien établie puisque ce sont les tons transparents et reflets plus ou moins prononcés qui font venir en avant. Il faudrait dans toute espèce de tableau, dans les draperies surtout, mettre le plus possible sur le devant les tons reflétés et transparents. J'ai vu quelque part que Rubens usait de cet artifice, bon surtout dans la peinture de décoration, et moyen innocent d'outrer l'effet. Dans les paysages, les touches mates dans les arbres rapprochés de l'œil paraissent beaucoup plus rares ; au contraire, dans les arbres éloignés, les tons transparents se noient et disparaissent.

*
* *

De la couleur, de l'ombre et des reflets. – La loi du vert pour le reflet et du bord d'ombre ou de l'ombre portée, que j'ai découverte antérieurement dans le linge, s'étend à tout comme les trois couleurs mixtes se retrouvent dans tout. Je croyais qu'elles étaient seulement dans quelques objets.

Sur la mer, c'est aussi évident. Les ombres portées évidemment violettes et les reflets toujours verts, aussi évidemment.

Ici se retrouve cette loi que la nature agit toujours ainsi. De même qu'un plan est un composé de petits plans, une vague de petites vagues, de même le jour se modifie ou se décompose sur des objets de la même manière. La plus évidente loi de décomposition est celle qui m'a frappé la première comme étant la plus générale, sur le luisant des objets. C'est dans ces sortes d'objets que j'ai le plus remarqué la présence des trois tons réunis : une cuirasse, un diamant, etc. On trouve ensuite des objets, tels que les étoffes, le linge, certains effets de paysage, et, en tête, la mer, où cet effet est très marqué. Je n'ai pas tardé à apercevoir que dans la chair cette présence est frappante. Enfin, j'en suis venu à me convaincre que rien n'existe sans ces trois tons. En effet, quand je trouve que le linge a l'ombre violette et le reflet vert, ai-je dit qu'il présentait seulement ces deux tons ? L'orangé n'y est-il pas forcément, puisque dans le vert se trouve le jaune et que dans le violet se trouve le rouge ?

Approfondir la loi qui, dans les étoffes à luisants, comme le satin surtout, place le vrai ton de l'objet à côté de ce luisant, dans la robe des chevaux, etc.

Je remarque le mur en briques très rouges qui est dans la petite rue en retour. La partie éclairée du soleil est rouge orangé, l'ombre très violette, brun rouge, terre de Cassel et blanc.

Pour les clairs, il faut faire l'ombre non reflétée relativement violette, et refléter avec des tons relativement verdâtres. Je vois le drapeau rouge qui est devant ma fenêtre ; l'ombre m'apparaît effectivement violette et mate ; la transparence paraît orangée, mais comment le vert ne s'y trouve-t-il pas ? D'abord à cause de la nécessité pour le rouge d'avoir des ombres vertes, mais à cause de cette présence de l'orangé et du violet, deux tons dans lesquels entrent le jaune et le bleu qui donnent le vert.

Le ton vrai ou le moins décomposé dans la chair doit être celui qui touche le luisant, comme dans les étoffes de soie, les chevaux, etc. Comme elle est un objet très mat relativement, il se produit le même effet que j'observai tout à l'heure sur les objets éclairés par le soleil, où les contrastes sont plus apparents ; de même ils le sont dans les satins, etc.

Je devinai un jour que le linge a toujours des reflets verts et l'ombre violette.

Je m'aperçois que la mer est dans le même cas, avec cette différence que le reflet est très modifié par le grand rôle que joue le ciel, car, pour l'ombre portée, elle est violette évidemment.

Il est probable que je trouverai que cette loi s'applique à tout. L'ombre portée sur la terre, de quoi que ce soit, est violette ; les décorateurs, dans la grisaille, n'y manquent pas, terre de Cassel, etc.

Je vois de ma fenêtre l'ombre de gens qui passent au soleil sur le sable qui est sur le port ; le sable de ce terrain est violet par lui-même, mais doré par le soleil ; l'ombre de ces personnages est si violette que le terrain devient jaune.

Y aurait-il témérité à dire qu'en plein air, et surtout dans l'effet que j'ai sous les yeux, le reflet doit être produit par ce terrain qui est doré, étant éclairé par le soleil, c'est-à-dire jaune, et par le ciel qui est bleu, et que ces deux tons produisent nécessairement un ton vert ? On a évidemment vu au soleil ces divers effets se prononcer plus manifestement, et presque crûment ; mais, quand ils disparaissent, les rapports doivent être les mêmes. Si le terrain paraît moins doré par l'absence du soleil, le reflet paraîtra moins vert, moins vif, en un mot.

J'ai fait toute ma vie du linge assez vrai de ton. Je découvre un jour, par un exemple évident, que l'ombre est violette et le reflet vert.

Voilà des documents dont un savant serait peut-être fier ; je le suis davantage d'avoir fait des tableaux d'une bonne couleur, avant de m'être rendu compte de ces lois.

Un savant trouverait sans doute que Michel-Ange, pour n'avoir pas connu les lois du dessin, et que Rubens pour avoir ignoré celles de la couleur, sont des artistes secondaires.

*
* *

Pensées diverses sur la peinture. – J'éprouve, et, sans doute, tous les gens sensibles éprouvent qu'en présence d'un beau tableau, on sent le besoin d'aller loin de lui penser à l'impression qu'il a fait naître. Il se fait alors le travail inverse du littérateur : je le repasse détail par détail, dans ma mémoire, et si j'en fais par écrit la description, je pourrais employer vingt pages à la

description de ce que j'aurais pourtant embrassé tout entier en quelques instants. Le poème ne serait-il pas, par contre, un tableau dont on me montre chaque partie, l'une après l'autre ; que ce soit un voile qu'il soulève successivement ?

La peinture est un art modeste, il faut aller à lui, et l'on y va sans peine ; un coup d'œil lui suffit. Le livre n'est point cela ; il faut l'acheter d'abord, il faut le lire ensuite, page par page, entendez-vous bien, messieurs ? et bien souvent suer pour le comprendre.

La peinture n'a qu'un moment ; mais n'y a-t-il pas autant de moments qu'il y a de détails, de phases, pour ainsi dire dans un tableau ? Quel est le but le plus souhaitable du littérateur ? C'est de produire à la fin de son ouvrage cette unité d'impression que donne le tableau tout à la fois.

Le pittoresque impose des sacrifices contre le naturel ou l'expression, de même qu'en poésie on sacrifie à l'harmonie.

Il est difficile au poète de rentrer dans son ouvrage ; il lui est presque aussi difficile d'en sortir. La rime le poursuit hors de son cabinet, elle l'attend au coin du bois, c'est un maître qui le domine. Le tableau, au contraire, est un ami assuré auquel on donne de temps en temps une pensée, et non un tyran qui nous tient à la gorge et dont on ne peut se débarrasser.

On voit de mauvais généraux gagner des batailles ; la chance y a autant et plus de part que le talent. On ne voit jamais de mauvais artistes faire de beaux ouvrages. A la guerre, comme dans les jeux de hasard, le savoir-faire corrige la fortune ou lui vient en aide. On parle des hasards du talent ; dans les arts les artistes ont des idées heureuses, mais les bons seulement.

Bien qu'il travaille de la main, le peintre n'est pas un chirurgien, ce n'est pas dans sa dextérité que consiste son mérite.

On ne peut nier cependant qu'il y ait des sujets qui comportent l'emphase, l'oraison funèbre, par exemple, la peinture monumentale, etc.

Dans la vue seule de sa palette, comme le guerrier dans celle de ses armes, le peintre puise la confiance et l'audace.

Les écoles de décadence ont brillé par le dessin.

A Cologne, – hôtel de ville, – renaissance, – petit portique en avant charmant. Je ne puis assez admirer combien nous sommes inférieurs dans les arts à tout ce qui nous a précédés. Dans tous ces ouvrages anciens, chaque époque apporte son tribut, sans nuire à l'ensemble.

De la prétention à être naïf. – La naïveté s'ignore. L'homme de talent croit souvent imiter pendant qu'il est original. Prudhon croyait peut-être imiter le Corrège, et il faisait d'excellents Prudhon. Tel autre imite Raphaël et bientôt, aussi, il fait du détestable Raphaël, du détestable Michel-Ange : et l'idéal !

Entre autres choses, ce qui fait le grand peintre, c'est la combinaison hardie d'accessoires qui augmente l'impression. Ces nuages qui volent dans le même sens que le cavalier emporté par son cheval, les plis de son manteau qui l'enveloppent ou flottent autour des flancs de sa monture. Cette association puissante... car, qu'est-ce que composer ? C'est associer avec puissance.

Sur l'importance du sujet. – Tous les sujets deviennent bons par le mérite de l'auteur. Oh ! jeune artiste, tu attends un sujet ? Tout est sujet ; le sujet c'est toi-même ; ce sont tes impressions, tes émotions devant la nature. C'est en toi qu'il faut regarder, et non autour de toi. »

Les hommes spéciaux qui n'ont qu'un genre sont souvent inférieurs à ceux qui, embrassant de plus haut, portent un genre, une grandeur inusitée, sinon la même perfection dans les détails. Exemple : Napoléon écrivain ; Rubens et Titien dans leurs paysages.

Dans la peinture comme dans le reste, les pédants, les gens qui affectent de certaines qualités, sont pris pour ceux qui les ont. Il y a une foule de peintres dont le contour affecté, le dessin sûr et outré, les font passer pour des dessinateurs. Oh ! Rembrandt, oh ! Murillo, oh ! divin Rubens, vous n'êtes pas des dessinateurs, pour le peuple !

*
* *

Les manières. – Les lois de la raison et du bon goût sont éternelles, et les gens de génie n'ont pas besoin qu'on les leur apprenne. Mais rien ne leur est plus mortel que les prétendues règles, manières, conventions, qu'ils trouvent établies dans les écoles, la séduction même que peuvent exercer sur eux des méthodes d'exécution qui ne sont pas conformes à leur manière de sentir et de rendre la nature.

On les condamne toujours au nom de ces manières en vogue, et non pas au nom de la raison et de la convenance. Ainsi Gros, par respect pour la manière de David, etc., etc. On en voit l'influence sur Rubens lui-même : la vue des Carrache, etc., etc. Nul doute que la manière qui est sortie de leurs écoles, manière réduite tellement en principe qu'elle est devenue pendant deux cents ans et qu'elle est encore la règle de l'exécution et peinture, n'ait porté un coup mortel à l'originalité de bien des peintres. Il est certain que l'exécution des écoles vénitiennes, écoles qui avaient poussé à la perfection toutes les parties de la couleur et du clair-obscur, a cessé complètement, à l'avènement des Carrache, des Gueulis ¹, des Caravage, d'être le flambeau, le guide ; la manière lourde, empâtée, la peinture faite au premier coup, et partant la possibilité des savantes retouches...

¹ Sic dans l'édition de Piron. Delacroix avait sans doute écrit Guerchin. (Note de l'éditeur.)

Deuxième partie : Impressions et méditations

III

ENSEIGNEMENT ET ORGANISATION

[Retour à la table des matières](#)

*A Monsieur Beulé*¹

Monsieur le Secrétaire perpétuel et cher Confrère,

J'ai l'honneur de vous adresser quelques observations relatives au grave sujet sur lequel l'Académie des Beaux-Arts a mission de se prononcer dans ce moment, et auquel elle a déjà consacré plusieurs de ses séances ; je veux parler des questions relatives à la transformation projetée du musée Napoléon III. Éloigné de Paris, je prends la liberté de soumettre à l'Académie ce résumé imparfait des idées que j'eusse été heureux de développer devant elle à cette occasion, et pour lesquelles je sollicite toute son indulgence.

Je n'ai pas besoin de constater la peine qu'ont éprouvée tous les artistes à la nouvelle des remaniements qu'on s'est proposé de faire subir au Musée Napoléon III. Cette collection, célèbre dans l'Europe entière, avait été pour nous, dès son apparition, un sujet d'admiration et en même temps de la plus respectueuse et de la plus sincère reconnaissance pour l'empereur, lequel avait daigné la prendre sous sa protection spéciale, et lui donnant son nom, après en avoir si libéralement doté la France.

¹ Cette lettre a été lue à l'Académie des Beaux-Arts, dans une de ses séances, au Musée Campana.

Il m'avait semblé, en particulier, qu'une grande partie de l'intérêt que présentait cette réunion d'objets admirables résultait de cette réunion même, et que la pensée de la réduire, sous prétexte d'en éloigner les pièces secondaires, était tout à fait contraire à l'intention évidente de son fondateur, et à la destination d'un véritable musée. Il n'en est pas d'une semblable collection comme de celle d'un amateur passionné et exclusif, qui se plaît à n'admettre que des morceaux de choix, dont la rareté souvent constitue l'unique mérite. Une collection offerte à l'étude doit se composer non seulement de beaux objets, mais encore de tous ceux qui, dans un ordre de mérite moins élevé, permettent toutefois de suivre et juger les tâtonnements à travers lesquels l'art est arrivé à sa perfection.

Rien ne saurait être plus instructif. La curieuse collection de tableaux italiens du musée Campana, que je citerai à ce sujet, a été, à mon gré, jugée superficiellement, et, pour la plus grande partie, condamnée par des personnes qui ne se sont pas suffisamment rendu compte de son importance relative et des lumières qu'elle donne sur les origines et les progrès des Écoles italiennes. Cette instruction, qui ne pouvait jusqu'à ce jour se trouver nulle part à Paris, résulte de la juxtaposition des tableaux et des comparaisons qui en ressortent naturellement. En brisant leur ensemble et en les adressant à des collections diverses, on aura détruit une réunion précieuse à ce point de vue, sans enrichir notablement les collections dans lesquelles ils auront été se perdre.

J'ose en dire autant de la magnifique galerie des terres cuites, dans laquelle on ne peut se lasser d'admirer la grâce et la variété du génie antique. Cette variété ressort, à mon sens, d'une manière admirable, de la fréquence des mêmes motifs, répétés avec des nuances presque insensibles, mais dont l'étude donne l'idée la plus intéressante de la prédilection des anciens pour certains sujets, et même temps de leur éloignement pour des reproductions machinales de types dans lesquels l'artiste n'eût pas introduit des différences caractéristiques, bien que légères en apparence.

Je sais bien qu'on a fait valoir cette incroyable objection, que tant de morceaux accumulés allaient exiger pour leur exposition un espace trop considérable. Étrange objection, en effet, qui consiste à faire regretter en quelque sorte que la collection soit trop riche. Il est plus facile de trouver de la place pour un classement de peintures et de statues, que d'en découvrir et d'en acquérir un si grand nombre et de si intéressantes. C'est ce qu'avait su faire avec beaucoup de soin et de goût le marquis Campana dans ce vaste musée qui portait son nom, et auquel d'imprudentes mutilations vont enlever, en le disséminant, le nom de son récent et auguste protecteur.

Les vases peints, les majoliques et les faïences en relief me paraissent donner lieu aux mêmes observations, et, s'il m'était permis d'ajouter un vœu à

ceux que je forme pour la conservation et l'harmonie d'un ensemble si rare, ce serait d'y voir figurer les plâtres admirables que le zèle intelligent de M. Ravaisson avait réunis dans la même exposition. Je ne doute pas que, dans le cas où le musée serait maintenu, il ne s'enrichît prochainement des dons d'un grand nombre d'amateurs jaloux d'ajouter à sa richesse et de combler ses lacunes. Il est à ma connaissance que des intentions de ce genre ont été réprimées et tenues en suspens depuis les craintes inspirées au public sur la possibilité d'un démembrement prochain.

Je n'abuserai pas plus longtemps de l'attention de l'Académie en la retenant sur le développement d'idées que je me permets seulement d'indiquer et qui se sont sans doute présentées à elle dans ses visites au Musée Napoléon III. La haute intelligence, le goût, l'expérience de tant d'hommes distingués dans toutes les branches des arts, m'assurent de l'impression qu'ils en auront rapportée et du désir qu'ils auront de conserver à la France un dépôt si original. Déjà un précieux tribut d'admiration avait été payé à cette belle collection, et l'illustre M. Ingres avait regardé presque comme un devoir de la recommander aux lumières et à la protection de l'Académie ; et je viens à sa suite et en termes affaiblis, témoigner au moins de ma vive sympathie et de mes vœux pour la conservation du Musée Napoléon III.

*
* *

*Observations sur les expositions de tableaux*¹. – C'est un fait constant que des dissidences se sont prononcées dans le sein de l'école française. Le public a vu s'établir des systèmes tout à fait divers qui préoccupent les artistes et les entraînent dans des routes opposées. Ces manières différentes d'envisager l'art ne peuvent, comme tout le monde en convient, que tourner au profit de l'art lui-même par la liberté qu'elles laissent aux talents et par la variété qu'elles introduisent dans les productions ; mais leur premier résultat, en n'envisageant que les rapports des artistes entre eux, est inévitablement de les amener à une intolérance extrême dans la manière dont ils apprécient mutuellement leurs travaux.

Il est remarquable que, même parmi les personnes qui ne sont point artistes de profession, mais qui suivent seulement avec intérêt les productions des arts, il en est peu qui ne cédassent à une inclination particulière dans le choix qu'elles pourront être appelées à faire, lorsque toutes portent dans leurs jugements une passion toute naturelle et soutiennent avec chaleur les objets de leur prédilection.

¹ Pétition à M. d'Argout, ministre de l'Intérieur, au nom d'un groupe d'artistes (1831).

Il y a plusieurs mois, les artistes commencèrent à se réunir pour demander diverses réformes et obtenir quelques améliorations dans les branches de l'art qui les concernait ; plusieurs assemblées eurent lieu, dans lesquelles il fut impossible de tomber d'accord même sur les points les plus essentiels ; des résolutions étaient prises un jour par une majorité, et le lendemain, une autre majorité que le hasard avait réunie, décidait en sens contraire. Après de nombreux tâtonnements, il arriva que deux sociétés rivales se formèrent, qui résumèrent à peu près les exigences de tous les artistes et l'esprit des travaux de chacune. Leur formation est là pour constater combien est tranchée la ligne qui les sépare. Elles présentèrent des demandes exactement différentes à la commission qui avait été nommée par le ministre de l'Intérieur pour revoir les règlements de l'école des Beaux-Arts. et dans le sein de cette commission elle-même, il est notoire que chacune des opinions fut représentée et soutenue, et les décisions y étant prises à la majorité des suffrages, ce fut le hasard du nombre qui fit triompher l'une ou l'autre.

Les soussignés ont l'honneur d'appeler particulièrement votre attention sur cet inconvénient, le plus préjudiciable de tous, celui qui résulte de l'influence passagère d'une majorité dont les décisions sont néanmoins immuables et toujours oppressives pour l'opinion rivale.

Dans toute commission, de quelque manière qu'elle soit composée, la passion particulière qui protège le secret du vote, la chance d'une réunion plus ou moins favorablement disposée, peuvent écarter le talent et décourager à jamais les artistes dans une carrière si longue et si difficile. Les encouragements du gouvernement sont les seuls qui puissent les soutenir dans plusieurs branches de l'art. Laisser à la passion de leurs rivaux, artistes comme eux, ou à la prévention et à l'attention distraite de personnes étrangères à leur profession le soin de juger de leurs mérites, c'est ébranler toute leur existence. Les hommes de talent et du caractère le plus élevé ne seront pas pour eux des juges moins prévenus. La conviction dans les arts est un centre religieux qui a aussi ses fanatiques plus fermes et plus profonds encore chez les hommes éminents ; mais quelque respectable qu'elle puisse être, comme opinion particulière et affaire de conscience, elle ne doit pas étendre son influence sur ce qui touche à des questions d'un intérêt matériel.

En s'en rapportant à l'administration pour les encouragements à donner, les soussignés ont pensé que c'était la voie qui donnait le moins d'accès à des préférences dictées par l'esprit de coterie. L'autorité ne peut que consulter la voix publique, qui désigne suffisamment les hommes remarquables ; son action consiste à tenir une sorte de balance entre des prétentions rivales avec toute la réserve qu'impose cette mission, et l'expérience a déjà prouvé dans plusieurs essais que son influence ne pouvait, en aucun cas, présenter autant d'inconvénients que le système des jurys et des commissions.

*
* *

*Sur un projet d'un dictionnaire des beaux-arts*¹. – Le titre de dictionnaire est bien ambitieux pour un ouvrage sorti de la tête d'une seule personne: et n'embrassant naturellement que ce qu'il est possible à un homme d'embrasser de connaissances. Si l'on ajoute à cela que ses connaissances sont loin d'être complètes et sont même très insuffisantes en ce qui touche un nombre considérable d'objets importants qui ressortent de la matière traitée...

Il est très difficile de faire un livre ; il faut classer, diviser, suivre les développements et ne pas les pousser trop loin. Ensuite, comment faire quand on n'est pas un auteur de profession, quand on n'écrit que pour céder au besoin d'exprimer, au moment même où elles vous viennent, des idées bonnes ou mauvaises, mais surtout quand on n'a pas l'habitude, devenue une partie de nous-même, d'embrasser l'ensemble en même temps que les parties séparées, de le coordonner dans un langage soutenu, avec des liaisons assez bien ménagées pour mettre en saillie tout ce qui est important, tout ce qui doit fixer l'attention du lecteur ?

L'inconvénient d'un ouvrage semblable fait par une seule personne est dans les bornes nécessaires de l'esprit et des connaissances de cette personne ; c'est par cet inconvénient qu'un ouvrage comme celui-ci s'écarterait du vrai principe d'un dictionnaire, qui est de donner toutes les informations qu'il est possible d'avoir sur une matière, au moment où l'ouvrage est publié. Certes, chaque homme ne peut embrasser l'art tout entier ; il est possible même, il est presque certain que ses idées ne conservent pas, sur des matières de ce genre, une fixité qui n'appartient pas à l'intelligence d'un seul homme. En supposant qu'un ouvrage semblable ait été fait dans un âge peu avancé, il est à craindre qu'une certaine maturité due à des réflexions plus profondes, à une pratique plus réfléchie, ne modifie considérablement les choses.

On pourra donc contester le titre de dictionnaire donné à un pareil ouvrage, à défaut d'un meilleur. On l'appellera, si l'on veut, le recueil des idées qu'un seul homme a pu avoir sur un art, ou sur les arts en général, pendant une carrière assez longue. Au lieu de faire un livre où l'on aurait cherché à classer par ordre d'importance chacune des matières, etc.

¹ Ces notes, à peine rédigées, étaient écrites au crayon sur des feuilles volantes. (Note de Piton.) Ce projet de dictionnaire a reçu un commencement d'exécution. (Voir le *Journal*, t. III, pp. 199, 204, 207, 225, 239-240, 258, 262, 354, 363-364, 370, 374.) (Note de l'éditeur.)

Un dictionnaire, comme on les fait ordinairement, est un ouvrage qui n'appartient à personne et dont personne ne répond. De là nécessairement moins de conscience et de recherche dans chaque partie, ou bien un inconvénient plus grand encore, celui de l'espèce de lutte qui s'établit entre les rédacteurs relativement à l'importance que chacun d'eux peut chercher à donner aux morceaux dont il est chargé.

Il faut presque en venir à cette conclusion, que plus le dictionnaire sera fait par des hommes médiocres, plus il sera vraiment un dictionnaire, c'est-à-dire un recueil des théories et des pratiques ayant cours. De là une banalité d'aperçus complète. Un article ne pourra présenter une certaine originalité, c'est-à-dire émaner d'un esprit ayant des idées en propre, sans trancher avec ceux qui ne font que résumer les idées de tout le monde sur la matière.

Si vous risquez, dans l'ouvrage d'un seul homme, de ne pas vous trouver au courant de tout ce qu'on peut dire sur le sujet, en revanche aurez sur un grand nombre de points tout le suc de son expérience et surtout des informations excellentes dans les parties où il excelle. Au lieu d'une froide compilation qui ne fera que remettre sous les yeux du lecteur un extrait de toutes les méthodes, etc., vous aurez celles qui ont conduit un tel homme à la perfection relative à laquelle il est arrivé. Il n'est pas un artiste qui n'ait éprouvé dans sa carrière combien quelques paroles d'un maître expérimenté ont pu être des traits de lumière et des sources d'intérêt bien autres que ce que ses efforts particuliers ou son enseignement vulgaire, etc.

Il semble que vous trouverez moins monstrueuse une pièce de théâtre, un roman composés par plusieurs hommes d'un certain mérite, qu'un dictionnaire destiné à présenter l'état des connaissances sur un art, je n'ai pas dit sur une science. Dans l'ouvrage d'imagination, bien que la différence des styles soit de nature à choquer une certaine délicatesse, la conduite d'une fable peut être convenue entre les collaborateurs, les nuances des caractères fondées sur la connaissance des passions qui sont toujours les mêmes, etc. Dans l'ouvrage didactique, au contraire, les points de vue sur les mêmes choses sont très différents, à raison de la nature des talents, etc.

Ce petit recueil est l'ouvrage d'une seule personne, qui a passé toute sa vie à s'occuper de peinture. Il ne peut donc prétendre qu'à donner sur chaque objet le peu de lumière qu'il a pu acquérir, et encore ne donnera-t-il que des informations toutes personnelles.

L'idée de faire un livre l'a effrayé. Il faut un grand talent de composition pour ne mettre dans un livre que ce qu'il faut et pour y mettre tout ce qu'il faut. Si vous avez surtout la prétention d'enseigner, la tâche est tout autrement difficile que si vous faites un ouvrage de pure imagination. Dans ce dernier, et en ne sortant pas de la donnée du caractère et en conservant une certaine logique dans l'enchaînement des situations, il y a une latitude... mais dans un ouvrage didactique... Il lui a semblé qu'un dictionnaire n'était pas un livre, même quand il était tout entier de la même main.

Chaque article séparé ressort mieux et laisse plus de trace dans l'esprit. Il semble qu'il faille, dans un traité en règle, que le lecteur fasse lui-même, s'il veut tirer quelque profit de sa lecture, la besogne que l'auteur, etc.

Point de transitions nécessaires.

L'auteur ose à peine avouer que sa paresse a été favorisée par cette manière de procéder. Artiste lui-même, plus habile à manier les outils de son art que la plume, il a jeté des notes, non pas à la légère ni sans souci de leur portée, mais uniquement avec l'intention de communiquer les idées qu'il s'est faites sur quelques parties importantes des arts, seulement en se dispensant du travail nécessaire pour fondre ces différentes parties dans un ensemble suivi, ayant un commencement et une fin.

L'auteur a le plus grand respect pour ce qu'on appelle un livre ; mais combien y a-t-il de gens qui lisent véritablement un livre ? Il en est bien peu, à moins que ce ne soit un livre d'histoire ou un roman, qu'on lise de suite et complètement. On en lit des fragments ; le lecteur, quand l'ouvrage en vaut la peine, finit par le refaire à son usage, de même que, dans une galerie de tableaux, on s'arrêtera de préférence devant certaines toiles en négligeant les autres.

Dans un ouvrage comme celui-ci, qui s'adresse surtout aux artistes, on trouvera peut-être plus d'intérêt à ne fixer l'attention que sur des objets séparés, chaque article formant comme un chapitre à part plus propre à saisir l'esprit, et sans les frais d'imagination accessoires pour rattacher ce point détaché à celui qui précède ou à celui qui suit. Les artistes qui ne sont pas plus lecteurs qu'ils ne sont écrivains, même quand ils seraient enclins à être l'un et l'autre, tant ils sont occupés de l'art lui-même, tant ils ont peu de temps, même pour l'exécution, trouveront plus vite matière à réflexion dans cette division, chaque article étant comme un petit chapitre à part, qui n'exige pas une longue attention.

Sans doute, il serait précieux d'avoir un semblable dictionnaire écrit par des hommes tels que M. M...

Mais en supposant entre eux un accord ou plutôt une abnégation peu croyable, comment faire pour qu'il n'y ait pas contradiction ?

Que si, au contraire, dans la réunion que nous nous plaisons à imaginer, il était possible que chacun de ces grands esprits fit l'abandon d'une partie de sa doctrine pour la conformer au plan général, l'ouvrage ne serait plus qu'un résumé amoindri des idées de chacun, sans spontanéité et, par conséquent, sans cette force qui porte avec elle la persuasion.

Tout le monde sait qu'il est une foule de principes dans les arts sur lesquels les écoles ne s'accordent pas plus que les médecins sur les différents systèmes de médecine.

Les gens du monde eux-mêmes pourront, dans cet arrangement, trouver un intérêt que n'eût pas présenté un ouvrage didactique suivi. Il est des questions générales qui peuvent offrir de l'attrait à des esprits étrangers à la pratique des arts.

Il y a même un certain intérêt pour eux à trouver là des définitions et des explications sur plusieurs sujets très embrouillés jusqu'ici dans les livres faits avec les notions connues ou par des hommes étrangers à la pratique des arts. Il est beaucoup de ces objets d'une grande signification qui n'ont jamais été définis suffisamment, faute de l'avoir été par des gens de la profession.

L'auteur ne se dissimule pas que ce titre : *Dictionnaire des Beaux-Arts*, est bien ambitieux encore à un autre point de vue. Il y faudrait la réunion de toutes les espèces de connaissances qu'impose un pareil titre. On a vu, dans des époques privilégiées, des hommes étonnants réunir tous les arts : ils étaient à la fois peintres, sculpteurs, architectes. Il en est, comme Michel-Ange, qui y ont joint la poésie ; d'autres, comme Léonard, ont fait dans les sciences des découvertes. Ces mêmes hommes ont porté tout de suite à une perfection désespérante chacun de ces arts, dont un seul accable les forces d'un homme de nos jours et remplit sa vie sans qu'il arrive à en avoir une expérience complète.

Il faut, à la vérité, dans l'ouvrage d'un seul homme, renoncer à cette variété d'informations complètes, ou en ayant l'air, sur tous les points traités. L'homme le plus universel est encore très borné, sinon en capacité, au moins en connaissance. Le dictionnaire, comme on l'entend, ne comporte que des connaissances précises à cause même de leur banalité. Une réunion d'hommes

distingués, qui s'occuperaient de ce travail, ne peuvent être d'accord que sur des principes ou des pratiques d'une application très générale. Il faudrait que chacun d'eux fît le sacrifice d'une partie de sa doctrine particulière, et cette partie serait la plus vitale et la plus substantielle, la plus intéressante à coup sûr. La hauteur des vues, ou leur originalité, ne peut donc être un élément d'un dictionnaire, comme ils sont à peu près tous.

Deuxième partie : Impressions et méditations

IV

LITTÉRATEURS ET LITTÉRATURE

[Retour à la table des matières](#)

Les artistes, en général, écrivent peu. Beaucoup d'entre eux, même parmi les hommes très célèbres, n'avaient pas reçu une éducation suffisamment libérale pour qu'il leur fût possible de se rendre compte par écrit du résultat de leur expérience : ils ne s'occupent guère plus de théorie que de rédaction.. Les pratiques qu'ils ont apprises dans les écoles où ils ont été élevés, et celles que leur génie particulier leur rend familières, composent pour eux l'art tout entier. Joignez à cela la difficulté de faire, d'exprimer. Il faut classer, diviser, suivre les développements et ne pas les pousser trop loin. Comment faire un livre quand on n'est pas auteur de profession, quand on n'écrit que pour céder au besoin d'exprimer les idées au moment où elles nous viennent, mais surtout quand on n'a pas pris l'habitude d'embrasser un ensemble en même temps que les parties séparées, de les coordonner avec des liaisons assez bien ménagées pour mettre en saillie tout ce qui est important et doit fixer l'attention du lecteur ?

L'habitude du métier est si nécessaire dans tous les arts, et cette culture incessante de l'esprit dirigée vers un but doit si bien accompagner le génie qui crée, que, sans elle, les lueurs les plus heureuses s'évanouissent.

*
* *

Pour le peu que j'ai fait de littérature, j'ai toujours éprouvé que, contrairement à l'opinion reçue et accréditée, surtout par les gens de lettres, il entrait véritablement plus de mécanisme dans la composition et l'exécution littéraire que dans la composition et l'exécution en peinture. Il est bien entendu qu'ici mécanisme ne veut pas dire *ouvrage de la main*, mais affaire de métier, dans laquelle n'entre pour rien l'inspiration. J'ajouterai même, mais pour ce qui me concerne, et eu égard au peu d'essais que j'ai faits en littérature, que, dans les difficultés matérielles que présente la peinture, je ne connais rien qui réponde au labeur ingrat de tourner et retourner des phrases et des mots pour éviter soit une consonance, soit une répétition. J'ai entendu dire à tous les gens de lettres que leur métier était diabolique, et qu'il y avait une partie ingrate dont aucune facilité ne pouvait dispenser. Rien de semblable en peinture : pour un véritable peintre, les moindres accessoires présentent de l'amusement dans l'exécution, et, chez lui, c'est toujours l'inspiration qui tient le pinceau. J'insiste sur ce point qu'il n'est pas question ici d'artistes ouvriers, comme est la foule des artistes.

Les gens de lettres se figurent qu'ils ne sont point des ouvriers, parce qu'ils ne travaillent point avec la main.

Aux jeux Olympiques, suivant Hérodote, il y avait un comité établi chaque fois, pour exécuter, avec le plus grand soin, les statues et les portraits aussi exacts que possible, de chacun des vainqueurs dans la lutte à la course, au ceste, qu'on faisait faire aux meilleurs artistes, y compris également le pentathlète ou vainqueur dans tous les exercices ; on allait jusqu'à briser celles qui ne rendaient pas parfaitement le modèle. La collection de celles qui étaient approuvées était conservée avec soin. C'est sur ces types variés de lutteurs, de coureurs, sur leurs rapports et sur leurs différences, que se modelaient les sculpteurs et les peintres dans l'invention de l'idéal des dieux et des héros.

*
* *

Quoi qu'en puissent dire les littérateurs, leur art ne présente pas les difficultés du nôtre. Tout homme qui a de l'imagination et qui sait sa langue se formera dans peu à écrire ; tout homme qui a quelque chose à dire le dira bien, peut-être mieux que le littérateur de profession, parce qu'il sera moins occupé de la forme et de la rhétorique de son discours que du fond de la substance. Ne vous alarmez pas, poètes et prosateurs ; je ne vais pas pour cela rendre les Homère et les Virgile plus communs : ce qui le prouve, c'est qu'on

n'a guère vu de littérateurs exceller dans la peinture et dans la musique, quitter la classique lyre pour prendre le compas et bâtir des palais, si ce n'est peut-être l'enchanteur Orphée ; mais on a vu très souvent, et on voit à chaque instant, un peintre, un musicien, un général d'armée, devenir le plus grand écrivain de son temps, et, à mon avis, Napoléon est celui dont le style est le plus près de la chose, le plus dégagé de vains ornements, le plus homérique, dans le sens que j'attache à ce mot. J'en demande bien pardon, mais jamais Tite-Live n'aurait fait le siège de Toulon, le 13 vendémiaire, la bataille d'Arcole et le reste de ses admirables manœuvres : après cela, nous ne pouvons plus rien supporter.

Ce qui fait aussi les bons ouvrages littéraires par des hommes qui ne sont pas littérateurs, c'est que, faisant une excursion dans cet art étranger, ils ne parlent que de ce qu'ils savent bien, tandis que le littérateur juré est très souvent entraîné à parler de toute espèce de choses à cause de cette fluidité de langage ; cette facilité de parler élégamment sur tout leur fait aisément croire qu'ils puisent sur tout à volonté. J'en appelle à vous tous, artistes infortunés, victimes de cette intempérance de langage, justiciables, à tort ou à travers, de messeigneurs les gens de lettres. La plume a détrôné toutes les puissances, la politique elle-même lui est soumise, et l'auteur de romans, s'arrachant à ses méditations sur le cœur humain, fera, en se jouant, et pour se délasser, la critique d'un troupeau de peintres et de musiciens qui attendent de ses livres la permission de vivre.

Or, je trouve, pour ma part, que ce n'est pas un médiocre avantage pour la peinture que de n'être pas un art bavard.

*
* *

Mémoires de Lord Byron. (Troisième volume.) – Les circonstances dans lesquelles lord Byron quittait l'Angleterre eussent été, pour un homme ordinaire, humiliantes et désastreuses. En peu de mois, il avait éprouvé toutes les amertumes dramatiques : il avait vu son foyer profané par les descentes des gens de loi et n'avait échappé à la prison que grâce aux privilèges de son rang... et, maintenant condamné, rejeté par le monde, il fuyait, banni par la société et la toute-puissante voix de l'opinion. S'il eût été de cette classe d'êtres insoucians et sur lesquels les reproches et les injures s'émoussent, il aurait trouvé un asile dans son impassibilité. Homme sensible et d'une portée ordinaire, vaincu dans la lutte, il aurait plié sous le poids de ses souffrances et aurait perdu à jamais l'estime de soi-même, seul point d'appui sûr contre les chocs de la fortune. Mais c'était Byron, dans toute sa nature irritable et nerveuse, dans toute cette vigueur d'Achille qui se retrempe au Styx, aux prises

avec les vexations les plus poignantes. Lui, si vivant pour l'applaudissement et la censure, qui défiait l'univers... goûtant un âpre plaisir à se représenter comme le disgracié, le rejeté, le Caïn des temps modernes.

Si ses erreurs et ses faiblesses n'avaient attiré sur lui qu'une punition juste et modérée, peut-être la conscience de ses fautes eût adouci son caractère et nous n'aurions pas connu toute sa vigueur. Son âme avait des forces en réserve, des trésors d'énergie, que la douleur en arrache... ; il lui fallut faire un appel à toutes ses facultés, et nous devons à ce même instinct de résistance à l'injustice qui, le premier, éveilla son génie enfant, le développement de tout ce qu'il y avait en lui de plus grand et de plus audacieux.

Le premier aiguillon qui, tout jeune, lui tint au cœur une ambition grande, c'était sa difformité. Il a dit lui-même, par une allusion évidente à ses propres sentiments :

« La difformité est audacieuse. Il est de son essence de dépasser le genre humain d'âme et de cœur et de se rendre égale, supérieure même à la foule. Il y a un éperon dans sa marche boiteuse qui l'aiguillonne à passer autrui, et dans ces choses qui laissent un libre accès à tous, elle s'efforce à compenser la précocité avarice d'une nature marâtre. »

Je me rappelle avoir, tout enfant, éprouvé quelque chose d'analogue. Je me suis cru très longtemps disgracié sous plusieurs rapports. Ma maigreur, mon teint jaune, ma faiblesse apparente, jusqu'à la forme de mon nez ; j'y pense en riant aujourd'hui.

*
* *

Sur Rubens et Boileau. – La cause de l'aversion qu'inspire aux gens superficiels la manière de Rubens vient d'abord de la force que ce sublime artiste répand partout : elle vient ensuite de cette absence de charme que l'on ne veut voir que dans la coquetterie et l'afféterie des formes. Combien est-il de gens qui jouissent de l'essence d'un talent comme celui-là ? C'est comme certaines langues rudes à l'oreille, qui ne laissent pas d'exprimer des sentiments délicats aussi bien que les plus harmonieuses. Lord Byron, qui ne trouvait dans notre langue que des consonances sourdes et une allure monotone, appelait le français une lyre qui n'a qu'un son. Il ne concevait rien aux nuances de Racine, au nerf de Corneille.

*
* *

30 août 59. Strasbourg, dans le petit jardin.

Il est bon nombre de Français, dans ce temps de prétendre au renouvellement de notre langue, qui appliquent à Boileau le jugement que Byron portait sur tous nos écrivains. Cette justesse, qui est la vraie force, cette moelle d'imagination et de bon sens n'est point pour eux poésie ni imagination. Les contrastes de mots, les surprises de style qui ne sont qu'une musique puérile ou baroque, leur cachent le vide ou l'enflure des idées dans les ouvrages contemporains. Ces ouvrages sont, en cela, comme vertus de parade, qui ne font d'illusion qu'aux étrangers qui vous voient en passant et n'ont pas le temps de vous approfondir. La solide vertu, celle de l'esprit comme celle du cœur, ne se découvre que dans le commerce journalier et assidu. Boileau est un homme qu'il faut avoir sous son chevet, il délecte et purifie ; il fait aimer le beau et l'honnête, tandis que nos modernes n'exhalent que d'âcres parfums, mortels le plus souvent pour l'âme et faussant l'imagination par des spectacles de fantaisie.

Les bouffonneries rebutent, à la vérité, dans Shakespeare, mais tout autant que son sublime outré. Il est beau par ses traits de vérité bien enchâssés, bien choisis pour l'endroit, ce qui est peut-être presque tout l'idéal. *Don Quichotte* est le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre sous ce point de vue.

Homère était peut-être plus familier que nous ne pensons. Nous imitons Virgile en croyant imiter Homère ; Virgile, si plein de traits admirables de sentiments, n'a pas ce je ne sais quoi de profondément humain qui nous montre, dans Homère, des hommes comme nous.

Ce devrait être plus encore dans les ouvrages modernes tels que *Don Quichotte*, dont les mœurs sont les nôtres, ce mélange des occupations vulgaires, des appétits humains de toutes sortes ; enfin, ce que j'appelle la qualité homérique, le cri de nature de la souffrance, la sueur du combattant ou du laboureur, l'atroce détail souvent poussé à l'extrême, de sang, les larmes qui nous font des hommes. Il faut bien convenir que tout cela est à un degré inférieur chez Virgile, et seulement par reflet. Cela est encore bien moins dans nos grands tragiques ; il semblerait que presque tous, sauf de rares exceptions, l'ont fui. Voltaire surtout ; Racine, qui en a le plus d'exemples, sauve par l'harmonie ce que nous trouverions trop cru dans l'image ; les anciens, au contraire, faisaient, je m'imagine, servir l'harmonie à augmenter cet effet.

Il en résulte que nous sommes habitués à voir tout dans une certaine convention. Nos mœurs, plus polies, quoique nos sentiments soient aussi féroces, nous cachent la vraie vérité des objets.

*
* *

*Radeloffe*¹. – Tout cela était un tribut flatteur payé au génie de l'auteur. Un tribut différent et plus flatteur était celui du malade solitaire ou du célibataire négligé qui ne regrettaient plus leur solitude et oubliaient leurs souffrances, leur délaissement et leurs chagrins secrets. Grâce à l'enchanteresse, on pourrait peut-être sans injustice comparer la lecture de ces sortes d'ouvrages à l'usage des baumes qui deviennent funestes, pris habituellement et constamment, mais dont l'effet est presque miraculeux dans certains moments de douleur et de langueur. Si ceux qui condamnent ce genre de composition indistinctement réfléchissaient sur la somme de plaisirs réels qu'il procure et de chagrins qu'il soulage, la philanthropie devrait modérer leur orgueilleuse critique et leur intolérance religieuse.

*
* *

23 septembre 1854. Dieppe.

Le silence impose toujours : dans les affaires, dans les relations de toute espèce, les hommes assez sages pour se taire à propos, conservent un ascendant remarquable. Rien n'est plus difficile que cette retenue, pour ceux que l'imagination domine, pour les esprits subtils qui embrassent facilement les faces diverses des choses ; ils résistent avec plus de peine au désir d'exprimer ce qu'ils éprouvent.

Le théâtre des Grecs tâchait d'émouvoir avant tout. Homère donne à ses héros toutes les passions, tous les sentiments, celui de la peur comme les autres. Le héros arrive très résolu au combat, et il se trouve subitement glacé en rencontrant Hector ou tout autre qu'il estime supérieur à lui. Il se retire ni plus ni moins qu'un mâtin qui évite un mâtin plus vigoureux et plus hardi.

¹ *Sic* dans l'édition de Piron. Il s'agit sans doute de M^{rs} Radcliffe (1764-1823), romancière anglaise (note de l'éditeur).

*Le style, c'est l'homme, c'est très vrai ; le style est l'homme quand il a un style, bien entendu. C'est le vera incessu patuit dea*¹. C'est la marque, la tournure, la vue qui s'appuie fort sur un talent. C'est aussi malheureusement la partie la moins saisie par le vulgaire. De là le succès de l'imitation mesquine.

Il faut être écrivain de profession pour écrire sur ce qu'on ne sait qu'à moitié, ou sur ce qu'on ne sait pas du tout. L'homme obligé de rendre compte de tout et à tout propos ressemble à ces chevaliers errants qui sont toujours prêts à prendre en main la cause du premier venu.

*
* *

A Ems, 14 juillet 18...

Délicieuse promenade. Vivre matériellement, ce n'est pas vivre ; depuis trois ou quatre jours que je suis ici, occupé à me loger, à avoir de quoi dîner, à courir après le médecin, à obtenir un verre d'eau à la source, je suis une vraie machine. Je ne vis pas ; je ne suis pas en possession de mon esprit : le lieu est fort beau, et il ne me dit rien. Je fais des promenades qui seraient délicieuses pour un esprit, et qui ne sont que de l'espace pour un corps et des jambes qui se portent à l'aventure. Quelle honte pour mon âme immortelle ! toute sa capacité n'est remplie que de mes querelles avec mon hôte pour avoir un lit dans lequel je puisse dormir, ou de mon indignation contre les Allemands qui ont le tort de n'être pas Français, c'est-à-dire de ne rien comprendre au jargon d'un homme tombé des nues qui ne comprend rien lui-même à leur jargon. La plupart des humains ne vivent que de cette vie-là ; mais comme ils ne connaissent pas la vie de l'esprit, ils ne se sentent privés de rien, dans ces espèces de limbes où ils végètent plus voisins de l'animal que de l'homme.

*
* *

18 janvier 1856.

Ce matin, G... me remet un paquet de mes lettres écrites anciennement à son frère Félix², mon ami. Il est facile d'y voir combien l'esprit a besoin des années pour se développer dans ses vraies conditions. Il me dit qu'il y voit déjà le même homme que je suis aujourd'hui. J'y trouve, moi, avec une certaine vivacité, plus de mauvais goût et d'impatience d'esprit ; mais il faut

¹ Note de l'édition électronique : *Vera incessu patuit dea*, sa démarche révéla une déesse (Virgile, *Énéide*, livre premier, v. 137).

² Félix Guillemardet. Voir *Correspondance de Delacroix* (Burty, 1880).

que ce soit ainsi. Ce désaccord singulier entre la force de l'esprit qu'amène l'âge et l'affaiblissement du corps qui en est la conséquence, me frappe toujours et me paraît une contradiction dans les décrets de la nature. Faut-il y voir un avertissement, que c'est surtout vers les choses de l'esprit qu'il faut se tourner quand les sens et le corps nous font défaut ? Il est du moins incontestable que ce serait là une compensation ; mais combien il faut veiller sur soi pour ne pas lâcher quelquefois la bride à ces recrudescences mensongères, qui nous font croire que nous nous sentons encore jeunes ou que nous pouvons nous conduire comme si nous l'étions. Tel est le piège où tout risque de s'abîmer.

Deuxième partie : Impressions et méditations

V

UN MARIAGE JUIF AU MAROC

[retour à la table des matières](#)

Les cérémonies des noces chez les Juifs et chez les Musulman sont une tout autre affaire que chez les peuples européens. Rien de plus froid chez nous, rien qui indique à l'extérieur l'importance de cet acte solennel : les fiançailles, la lecture du contrat, la cérémonie à l'état civil, tout cela n'y a pas plus d'importance apparente que la première convention venue ; la bénédiction nuptiale elle-même n'a rien qui diffère essentiellement de toute autre cérémonie religieuse. Au contraire, chez les peuples orientaux, chez les Juifs qui vivent sous de dures contraintes dont l'effet est de resserrer entre eux les liens qui les unissent et de consacrer plus de force à leurs traditions antiques, les grands événements de la vie sont marqués par des actes extérieurs qui se rattachent aux usages les plus anciens. Le mariage surtout est accompagné de cérémonies emblématiques pour la plupart, et est une occasion de grandes réjouissances pour les parents et les amis des mariés. Les fiançailles, d'abord, se font longtemps d'avance, et avec beaucoup d'apparat ; mais les noces elles-mêmes occupent plusieurs journées qui sont une suite de peines très fatigantes pour l'épouse. Elle est vraiment la victime de tout cet appareil dont les détails sont infinis.

Pendant que la maison de ses parents est livrée à l'agitation d'un flux et reflux continuels de gens qui entrent et sortent en prenant part à la fête, au milieu de ces chants, de ces danses qui durent tout le jour et toute la nuit, elle est reléguée dans un appartement obscur ; tout au fond de cet appartement est un lit qui en occupe la largeur, et dans l'angle, blottie contre la muraille, la

jeune épouse est enveloppée d'une grande étoffe de laine qui la dérober presque entièrement aux regards. Sur ce lit même se tiennent ses compagnes, ses amies parées de leurs plus beaux atours, assises et accroupies près d'elle, mais ayant l'air de ne s'en occuper aucunement.

Elle doit avoir constamment les yeux fermés et paraître insensible à tout ce qui se passe autour d'elle, de sorte qu'elle a l'air d'être la seule pour qui les réjouissances ne se passent pas. Pendant qu'elle est ainsi juchée et comme cachée sur ce vaste lit, le reste de la chambre est souvent occupée par une table fort longue autour de laquelle s'asseyent les parents et amis occupés à manger et à boire.

Dans la cour de la maison se presse une fouie immense ; les galeries supérieures, les chambres, les escaliers, sont livrés aux invités, qui se composent de presque toute la ville. A l'une de ces noces, où j'allai comme tout le monde, je trouvai le passage sur la rue et l'intérieur de la cour tellement encombrés que j'eus toutes les peines du monde à pénétrer. Les musiciens étaient adossés à l'un des côtés de la muraille, et tout le tour de la cour était, de même, garni de spectateurs. D'un côté étaient les femmes juives accroupies dans une toilette de circonstance, ayant particulièrement sur la tête une étoffe empesée posée en travers au-dessus d'un turban très élevé et très gracieux qu'elles ne mettent qu'à l'occasion des noces. Du côté opposé se trouvaient des Maures de distinction, debout ou assis, qui étaient censés honorer la noce en y assistant. On se ferait difficilement une idée du vacarme que faisaient les musiciens avec leurs voix et leurs instruments : ils raclaient impitoyablement d'une espèce de violon à deux cordes, qui est particulier à ce pays, et qui ne rend que du bruit plutôt que du son. Ils avaient aussi la guitare mauresque qui est un instrument très gracieux par sa forme, et dont les sons ressemblent à ceux de la mandoline. Ajoutez à cela le tambour de basque qui accompagne tous les chants. Mais ces chants, dont le mérite semble consister à être criés, sont la partie vraiment assourdissante du concert. Leur monotonie contribue aussi à les rendre fatigants.

C'est avec tout cet accompagnement-là que viennent tour à tour se produire les danseuses ; je dis les danseuses parce que les femmes seules se livrent à un exercice que, sans doute, la gravité des hommes est censée leur interdire. Toutes les personnes qui ont été à Alger connaissent cette danse qui est, je crois, commune à tous les pays orientaux, et qui serait sans doute regardée chez nous, au moins dans les sociétés qui se respectent, comme de très mauvais goût. Comme elle consiste en postures et en contorsions que l'on prend sans presque que les pieds changent de place, on comprendra qu'il soit possible de s'y livrer dans un lieu aussi encombré qu'était cette cour ainsi remplie de curieux. Il ne faut donc qu'un très petit espace pour chacune des danseuses, qui ne paraissent qu'une à une.

Quand l'une a fini cette courte représentation qu'elle varie suivant son goût ou son art particulier, les personnes de l'assistance qui veulent lui marquer de l'intérêt cherchent dans leur poche quelque argent destiné à récompenser les musiciens ; mais il est d'usage, avant de déposer son offrande dans un plat qui est préparé à cet effet, d'aller toucher de la pièce de monnaie l'épaule de la danseuse qu'on préfère. J'ai vu de ces assistants importants donner jusqu'à des pièces d'or avec une certaine ostentation, et sans doute pour être remarqués de nous autres chrétiens.

Quand arrive la fin du dernier jour que l'épouse doit passer sous le toit de ses parents, et avant d'aller habiter avec son mari, on la pare ; on lui met sur la tête une espèce de mitre composée d'une quantité de fichus qui s'entassent les uns sur les autres, mais de manière qu'on ne voie passer qu'une très petite partie de chacun. Elle est placée sur une table, assise contre la muraille et aussi immobile qu'un terme égyptien. On lui tient élevés près de la figure des chandelles et des flambeaux pour que toute l'assistance jouisse à son aise de toute la cérémonie de cette toilette. De vieilles femmes font, à côté d'elle, un bruit continu en frappant avec leurs doigts sur de petits tambours formés avec des parchemins tendus sur des espèces de pots en terre peinte de différentes couleurs. D'autres vieilles lui peignent les joues, le front, etc., avec du cinabre ou du henné, ou lui noircissent l'intérieur des paupières avec le kohl. L'infortunée exposée à ces empressements fatigants ne peut même, chose difficile à croire, ouvrir les yeux pendant cette dernière opération, car ce serait de très mauvais augure. On lui insinue entre les paupières fermées le petit stylet d'argent ou de bois qui sert à les teindre ; enfin, elle est la patiente résignée et la victime offerte en sacrifice à la curiosité de ce public turbulent.

Au bout d'un certain nombre de pratiques qui se rattachent à sa parure, elle est enlevée de cette espèce de tribune comme on ferait d'une statue, et voici le moment de l'entraîner hors de la maison paternelle. A moitié posant sur ses pieds, à moitié soulevée par dessous les bras, elle avance, suivie et entourée de tous les assistants. Au devant d'elle marchent à reculons jusqu'à la demeure de son mari des jeunes gens portant des flambeaux. On retrouve ici, comme à chaque pas dans ce pays, les traditions antiques. Rien n'est singulier comme la marche de cette malheureuse qui, les paupières toujours closes, semble ne faire aucun mouvement qui naisse de sa propre volonté. Ses traits sont aussi impassibles durant cette procession que pendant tout le temps de ses autres épreuves. On m'a assuré que pour la faire manquer à ce sérieux imperturbable, on pousse la malice jusqu'à la pincer en route. Je crois qu'il est très rare qu'on voie cette pauvre créature donner le moindre signe d'impatience ou seulement d'attention à tout ce qui se passe. C'est dans cet équipage qu'elle arrive chez l'époux où sans doute elle doit regarder comme son plus grand bonheur d'être débarrassée de tant d'assiduités.

Il se passe encore le lendemain chez l'époux une cérémonie qui m'a semblé purement religieuse, entre les mariés, le rabbin et les assistants. Celle-là, je crois, clôt

toutes les autres, et doit être en conséquence la mieux venue des deux principaux acteurs ¹.

¹ On sait de quelle puissante manière Delacroix a illustré l'une de ces scènes. Son tableau, malheureusement très abîmé, est actuellement au Louvre. (Note de l'éditeur.)
Note de l'édition électronique : on trouvera une reproduction de *Noce juive dans le Maroc* à cette adresse : <http://www.indiana.edu/~fritciv/html/disk5/043.JPEG>

Deuxième partie : Impressions et méditations

VI

FRAGMENTS MÉTAPHYSIQUES

[Retour à la table des matières](#)

Champrosay, 17 avril 1846.

En me promenant ce matin dans la forêt de Sénart, j'admirais un insecte à moitié mouche, à moitié papillon, tel qu'il m'a semblé n'en avoir pas vu encore. Je me suis demandé quelle était la nécessité d'être de cette mouche. En me baissant pour l'examiner, mes yeux se portèrent sur la terre moussue qui m'environnait ; mes yeux, fixés sur un espace d'un pied carré, me firent remarquer la variété de manifestation de la matière soit minérale, soit végétale qui composait ce petit espace : de petits lichens dans un état de mollesse gélatineuse, d'autres desséchés depuis la veille peut-être, des graminées, de petits cailloux de toutes sortes de nature ; tout cela traversé par des fourmis affairées, les unes s'entr'aidant pour traîner un fardeau, les autres s'évitant ou s'arrêtant un instant et comme échangeant une nouvelle importante. Enfin, mille détails qui m'échappent à présent me firent penser au fraisier de Bernardin de Saint-Pierre et à l'immensité de la nature. Il me vint dans l'idée, en voyant tout ce monde si occupé, celui-ci à sucer le calice d'une fleur, celui-là à rouler un grain de sable, tout cela ayant l'air de vivre, de se développer, de périr même pour une fin ; il me vint dans l'idée, dis-je, que pas un seul de ces êtres n'était inutile à la création ; et de là à supposer qu'il y était indispensable et qu'on n'en pouvait retrancher un atome, il n'y avait qu'un pas. En effet, l'homme étant lui-même un petit monde, et ses idées, ses travaux se

produisant dans les mêmes conditions que tout ce qui l'entoure, il est facile de remarquer que plus un ouvrage sorti de ses mains est parfait dans son ensemble, plus les parties en sont nécessaires. C'est le propre seulement des plus grands artistes de produire dans leurs œuvres la plus grande unité possible, de telle sorte que les détails, non seulement n'y nuisent point, mais y soient d'une nécessité absolue. Comment supposer alors que l'éternel architecte ait pu créer sans but la plus petite parcelle de matière vivante ou inanimée ?

Je continuai ma promenade ; je rencontrai des fossés pleins d'eau. Des mouches ou insectes que tout le monde connaît s'y promenaient en tous sens sur leurs longues jambes, glissant et s'arrêtant brusquement sans en rider la surface.

D'autres phénomènes se produisaient dans cette eau ou sur ces bords, mais toujours la même fécondité indescriptible d'existences de toutes sortes. Cette petite flaque d'eau était un miroir dans lequel se peignaient les nuages, l'azur du ciel et les arbres renversés. Je voyais au-dessous de moi ce qui se passait au-dessus : des oiseaux traverser ce tableau mouvant. Les herbes qui se penchaient sur ses bords s'y peignaient par dessous ; et dans les parties de cette eau qui ne réfléchissaient rien à cause de l'ombre, j'entrevois confusément dans la vase qui en formait le fond d'autres existences, d'autres végétaux, dont quelques-uns s'élevaient jusqu'à la surface.

Je fus averti plus loin par une odeur désagréable de la présence d'une mare à moitié desséchée et remplie de débris ; il me semble que l'activité y redoublait encore. Cette infection qui me repoussait semblait au contraire un aimant pour attirer des milliers de créatures. Qu'eût-ce été, par exemple, d'un vaste champ de bataille couvert de cadavres d'hommes et d'animaux ? On y eût pu voir avec des yeux de savant une foule d'espèces innombrables attirées comme des convives à un banquet ; bien mieux, comme des ouvriers enrégimentés dans un vaste atelier de transformation et de résurrection.

L'industrie humaine ne perd rien, dit-on, dans nos villes, des plus vils rebuts de tout ce qui a été à notre usage : des classes entières ne vivent que de ce qui ne paraît plus propre à rien. Quelle ne doit pas être l'industrielle activité de ces myriades d'êtres destinés par la nature à s'approprier, à transformer qui a fait son temps, à devenir les creusets vivants de cette refonte universelle !

*
* *

La matière retombe toujours dans la tristesse : le murmure des vents et de la mer, la longue nuit avec ses terreurs et son silence, le coucher du soleil avec

sa mélancolie, la solitude, où on la rencontre, rappellent des idées noires, des appréhensions de néant, de destruction. L'enfant naît dans les larmes, il ne sait que pleurer ; sa mère gémit sur sa couche, lui ouvrant la carrière des douleurs. Si l'homme s'anime dans l'action et dans la société des autres hommes, rendu à la solitude et au spectacle de sa misère et de sa faiblesse, il s'attriste, et s'attriste d'autant plus qu'il est d'une nature plus élevée, d'une trempe d'esprit plus délicate. La joie des festins, la conversation, le jeu, l'échange des idées, animent son œil et son âme : ses traits respirent l'enthousiasme ou la gaieté. Que son corps ploie sous la fatigue et que le sommeil le gagne : ses traits ont perdu l'animation, l'expression de son visage est celle de la tristesse, quelquefois celle d'une consternation profonde. Voyez l'œil du cheval, compagnon de gloire sur le champ de bataille, ou esclave des plus vils caprices, ou dévoué aux plus durs travaux pendant presque toute sa vie : excepté dans les courts instants où le son de la trompette éveille en lui quelque chose comme l'enthousiasme humain, l'expression de cet œil est celle de la tristesse. Le chien de même : son œil est craintif ou gémissant. Toute cette nature porte un fardeau et semble attendre qu'on la soulage. Tout le monde semble dans l'attente d'une sorte de bonheur sans doute ; mais l'Être des êtres ne montre presque jamais à ses tristes créatures que le côté irrité de son visage. L'embûche, la menace est partout. Le sommeil lui-même ne donne pas un repos complet : l'homme n'y oublie pas sa misère ; au contraire, elle y grandit souvent, et l'excès de sa frayeur à l'aspect d'apparitions ou de dangers effroyables ou inconnus l'éveille souvent glacé de terreur, et ne le tire de ces terreurs imaginaires que pour le remettre en face de la funeste et réelle image de sa situation mortelle.

*
* *

Dimanche, 16 septembre 1849,
dans la forêt de Champrosay.

La nature est singulièrement conséquente à elle-même. Je me rappelle avoir dessiné à Trouville des fragments de rochers, au bord de la mer, dont tous les accidents étaient proportionnés, de manière à donner sur la papier l'idée d'une falaise immense.

Il ne manquait qu'un objet propre à établir l'échelle de grandeur. Dans cet instant, j'écris à côté d'une grande fourmilière, formée au pied d'un arbre, moitié par de petits accidents de terrain, moitié par les travaux patients des fourmis : ce sont des talus, des parties qui surplombent et qui forment de petits défilés dans lesquels passent et repassent les habitants d'un air affairé, et semblables à un petit peuple d'un petit pays que l'imagination grandit à

l'instant même. Ce qui ne m'eût paru qu'une taupinière, je le vois à volonté comme une vaste étendue entrecoupée de rocs escarpés, de pentes rapides, grâce à la taille diminuée de ses habitants.

Un fragment de charbon de terre ou de silex, ou d'une pierre quelconque, pourra présenter dans une proportion réduite les formes d'immenses rochers. J'ai remarqué souvent aussi, en dessinant des arbres, que telle branche séparée est elle-même un petit arbre, n'était la grosseur des feuilles.

Il y a une partie de la science qui, je crois, n'est pas exploitée par les savants, et qui serait l'histoire de ces rapports naturels et serait aussi une histoire curieuse de certaines formes qui semblent à des yeux inattentifs le produit du hasard, et qui sont non seulement géométriquement combinées, mais qui rappellent, à s'y méprendre des formes qui appartiennent à des objets d'une tout autre espèce.

Exemple. J'ai vu, sur la plage de Tanger, qui est formée d'un sable très fin que le flot en se retirant creusait de petits sillons qui se reproduisaient sans cesse tout en se variant à chaque marée, et le dessin de ces petits canaux par où l'eau se retire est, pour ainsi dire, identique à la rayure de la peau des tigres. Il y a quelques jours, j'ai été frappé, en remontant la route qui va du pont à Champrosay, de petits tas aplatis de bouse de vache qui avaient formé des taches qui m'ont rappelé quelque autre dessin dans quelque objet analogue, mais qui m'ont laissé persuadé que ces taches doivent se reproduire de la même manière.

Nous ne connaissons de la science que les antichambres grossières où le commun des savants se coudoie avec les plus habiles ; ceux-ci entrevoient de temps à autre quelques lueurs qui s'échappent pour eux seuls, et encore d'une manière confuse, de l'intérieur du temple où s'enferme la nature. Ce misérable excrément séché au soleil arrêtera la pensée autant que les soleils et les mondes, et sera l'occasion d'un problème qui embrasse lui-même un monde d'observations. Dite-moi, Messieurs, quel est le compas présent partout et occupé à dessiner dans la fange, comme il l'est à tracer la route des astres dans les airs, cette rayure variée et régulière dans ses retours ? Autre question. Pourquoi ici cette force inconnue s'applique-t-elle à répéter sur le sable de la mer cette forme qu'elle dessine ailleurs sur la peau des tigres ? Pourquoi ici des rapports si frappants, pourquoi ailleurs tant de différences entre des objets qu'elle a rapprochés par d'autres points ?

De la grâce de certaines sinuosités, celle des chemins par exemple. L'usage les trace sans conscience de ce qu'il fait ; en perspective même, ils sont encore gracieux. Il serait curieux d'observer la trace des limaçons.

*
* *

Le fait est comme rien, puisqu'il passe. Il n'en reste que l'idée ; réellement même, il n'existe pas dans l'idée, puisqu'elle lui donne une couleur, qu'elle se le représente en le teignant à sa manière et suivant les dispositions du moment.

Pourquoi nos plaisirs passés se rappellent-ils à notre imagination comme infiniment plus vifs qu'ils n'ont été dans le fait ? Pourquoi la pensée s'arrête-t-elle avec tant de complaisance sur des lieux que nous ne verrons plus, et où notre âme éprouvait quelque état de bonheur ? Pourquoi même (ô triste et cruelle condition de notre nature, là où éclate une puissante faculté !) pourquoi le souvenir des amis que nous regrettons les embellit-il quand nous les avons perdus ? C'est qu'il se passe dans la pensée, quand elle se souvient des émotions du cœur, ce qui s'y passe quand la faculté créatrice s'empare d'elle pour animer le monde réel et en tirer des tableaux d'imagination. Elle compose, c'est-à-dire qu'elle idéalise et choisit. Penser ne se peut sans idéaliser. Que sont nos préjugés ? Que sont les miens, par exemple, qui diffèrent de tout ceux de mon voisin ? Une façon d'idéaliser le même fait en voyant, c'est-à-dire en le composant à ma manière. C'est précisément ce que je disais en commençant : que le fait n'existait pas réellement, puisque la pensée lui donne une seconde vie en le colorant, en l'*idéalisant*.

*
* *

21 septembre 1854.

L'homme domine la nature et en est dominé. Il est le y seul être de la création qui, non seulement lui résiste, mais la dompte ou en élude les lois et qui étende son empire par sa volonté et son activité. Mais que la création ait été faite pour lui, c'est une proposition qui est loin d'être évidente. Tout ce qu'il édifie est éphémère comme lui ; le temps mine et renverse les édifices, comble les canaux, anéantit les connaissances, et jusqu'au nom des nations : où est Carthage ? où est Babylone ?

Les générations, dira-t-on, recueillent l'héritage des générations précédentes. A ce compte, la perfection ou plutôt le perfectionnement n'aurait point de bornes. Il s'en faut de beaucoup que l'homme reçoive intact le dépôt des connaissances que les siècles voient accumuler. S'il perfectionne certaines inventions, pour d'autres il reste fort en arrière des inventeurs. Un grand

nombre de ces inventions sont perdues. Ce qu'il gagne d'un côté il le perd de l'autre. Je n'ai pas besoin de faire remarquer combien certains perfectionnements prétendus ont nui à la moralité ou même au bien-être du genre humain. Telle invention, en supprimant ou diminuant le travail et l'effort, a diminué la dose de patience à endurer les maux et l'énergie à les surmonter, qu'il est donné à notre nature de déployer.

Tel autre perfectionnement, en augmentant le luxe et un bien-être apparent, a exercé une influence funeste sur la santé des générations, sur leur valeur physique, et entraîné également une décadence morale. L'homme emprunte à la nature des poisons, tels que le tabac et l'opium, pour s'en faire des instruments de grossier plaisir. Il en est puni par la perte de son énergie et par l'abrutissement. Des nations sont devenues des espèces d'ilotes par l'usage immodéré de ces stimulants et par celui des liqueurs fortes. Arrivées à un certain degré de civilisation, les nations voient s'affaiblir surtout les notions de vertu et de valeur.

L'amollissement général produit par le progrès des jouissances entraîne une décadence rapide, l'oubli de ce qui était la tradition conservatrice et le point d'honneur national. C'est dans une semblable situation qu'il est difficile de résister à la conquête. Il se trouve toujours quelque peuple affamé à son tour de jouissances ou tout à fait barbare, ou ayant conservé encore quelque valeur et quelque esprit d'entreprise, pour profiter des dépouilles des peuples dégénérés. Cette catastrophe facilement prévue devient quelquefois une sorte de rajeunissement pour le peuple conquis : c'est un orage qui purifie l'air après l'avoir troublé. De nouveaux germes semblent apportés par cet ouragan dans ce sol épuisé. Une nouvelle civilisation va peut-être en sortir, mais il faudra des siècles pour y voir reflourir les arts paisibles, destinés à adoucir les mœurs destinées encore à se corrompre de nouveau pour amener ces éternelles alternatives de grandeur et de misère dans lesquelles n'apparaît pas moins la faiblesse de l'homme que sa singulière grandeur.

*
* *

Champrosay, 1^{er} mai 1850.

La nature ne se soucie ni de l'homme ni de ses travaux, ni en aucune manière de son passage sur la terre. Qu'il invente et construise des merveilles ou qu'il vive comme une brute, pour la nature c'est tout un. Le vrai homme est le sauvage ; il s'accorde avec la nature comme elle est. Sitôt que l'homme aiguise son intelligence, agrandit le cercle de ses idées, en perfectionne l'expression, acquiert des besoins et l'intelligence nécessaire pour les satisfaire, il s'aperçoit que la nature le contrarie en tout. Il faut qu'il s'applique à lui faire

continuellement violence ; elle, de son côté, ne demeure pas en reste. S'il suspend quelques instants le travail qu'il a entrepris pour la dompter, elle reprend ses droits aussitôt ; elle mine, elle détruit ou défigure l'ouvrage de cet ennemi qui n'est jamais aussi persévérant à édifier qu'elle l'est à détruire et à effacer les traces d'éphémères tentatives. Il semble qu'elle porte impatiemment les chefs-d'œuvre de l'imagination et de la main de l'homme. Qu'importent à la marche des saisons, au cours des astres, des fleuves et des vents le Parthénon, Saint-Pierre de Rome, et tant de miracles de l'art ? Un tremblement de terre, la lave d'un volcan, vont en faire justice ; les oiseaux nicheront dans les ruines de ces superbes monuments, les bêtes sauvages viendront tirer les os de leurs fondateurs de leurs tombeaux entr'ouverts.

Mais l'homme lui-même, quand il s'abandonne à l'instinct sauvage qui est le fond même de sa nature, ne conspire-t-il pas avec les éléments pour détruire les beaux ouvrages ? La barbarie ne vient-elle pas presque périodiquement, et semblable à la furie qui attend Sisyphe roulant sa pierre au haut de son rocher, pour renverser et confondre, pour faire la nuit après une trop vive lumière ? Et cette puissance singulière, qui a donné à l'homme une intelligence supérieure à celle des bêtes, ne semble-t-elle pas prendre plaisir à le punir de cette intelligence même ? Funeste présent, ai-je dit. Oui, sans doute : au milieu de cette conspiration universelle de la matière, éternellement agissant contre les produits de l'invention du génie, de l'esprit de combinaison, l'homme a-t-il toujours la consolation de s'admirer grandement lui-même de sa constance, ou de jouir beaucoup et longtemps de ces fruits variés, émanés de lui ? C'est le contraire qui est le plus commun ; non seulement le plus grand par le talent, par l'audace, par la constance, est ordinairement le plus persécuté, mais il est souvent fatigué et tourmenté de ce fardeau du talent et de l'imagination qui, en le faisant différent du reste des hommes, le rend un objet de haine et d'envie. Une certaine inquiétude, l'aspiration continuelle à la perfection, le rendent aussi ingénieux à se tourmenter qu'à éclairer les autres. Presque tous les grands hommes ont eu une vie plus traversée, plus misérable, que celle des autres hommes. Napoléon n'a jamais joui pleinement de son comble de gloire ; il dit lui-même qu'au moment où il éblouissait le monde de ses triomphes, il n'avait pas seulement le loisir d'y arrêter longtemps sa pensée. D'autres soins, d'autres ennemis étaient là qui l'entraînaient vers de nouvelles entreprises.

Voltaire, jouissant en apparence de tous les dons de la fortune et du talent, n'avait pas un instant de tranquillité complète. Ses livres imprimés furtivement, les calomnies de ses ennemis, le soin de sa réputation, le tiennent dans une angoisse continuelle, son fidèle secrétaire raconte qu'il n'était pas même rassuré sur sa gloire ; ses ouvrages, qu'il entassait avec une activité infatigable, étaient pour lui des chances nouvelles d'arriver à une réputation qu'il ne croyait jamais avoir conquise. Et tous les grands hommes sont ainsi.

*
* *

Tout change, tout est roman. Nous sommes frappés de l'anéantissement qu'amène la mort, de l'oubli profond de ceux qui ne sont plus ; nous-mêmes ne nous oublions-nous pas ? Je revois des dessins du Maroc, et mes impressions sont celles d'un autre ; mille détails qui me sont échappés et qui parfois reviennent à peu près me le prouvent. Le souvenir que nous croyons avoir est trompeur. Les portraits des morts faits après la mort paraissent bientôt ressemblants, parce que l'imagination, qui n'a que des souvenirs vagues, se prend à cette réalité.

Comment nos pensées d'aujourd'hui seraient-elles celles d'autrefois ? Mon corps est renouvelé sans contredit. Il n'y a pas un morceau de mes cheveux qui fût sur ma tête il y a vingt ans ; comment les pensées qui naissent dans le cerveau, ou si l'on veut dans cette organisation renouvelée seraient-elles les mêmes ? Les idées du vieillard sur les choses sont-elles celles du jeune homme ? Une idée vous arrive, si vous ne la prenez pas au passage elle ne revient jamais la même, ni la même couleur non plus ; un site vous frappe, le lendemain il vous paraît froid.

*
* *

En effet, j'ai beau chercher la vérité dans les masses, je ne la rencontre, quand je la rencontre, que dans les individus. Pour que la lumière jaillisse des ténèbres, il faut que Dieu y allume un soleil ; pour que la vérité entre chez un peuple, il faut que Dieu y jette un législateur. La vérité n'est révélée qu'au génie, et le génie est toujours seul. Que voyez-vous dans l'histoire ? D'un côté Moïse, Socrate, Jésus-Christ ; de l'autre les Hébreux, la Grèce et l'univers. D'un côté les peuples qui persécutent et qui tuent ; de l'autre, la victime isolée qui les éclaire. Toujours un homme et un peuple ; toujours la raison individuelle travaillant à former la raison universelle. « Les peuples, dit admirablement Bossuet, ne durent qu'autant qu'il y a des élus à tirer de leur multitude. »

*
* *

On veut jouir de tout, et on ne sait pas jouir de soi-même. Médite ce mot. Quand tu ne jouis pas de toi, tu es comme si tu étais un autre. Ce n'est guère que dans la solitude qu'on peut vraiment jouir de soi, c'est-à-dire être frappé des objets extérieurs dans le rapport complet qui existe entre eux et notre propre nature. Je te dis qu'il faut méditer ceci, non pas pour trouver l'occasion

d'écrire des bavardages à ce sujet, mais pour la véritable utilité qu'on peut en retirer dans la vie.

*
* *

La nature n'a pas fait la civilisation. La civilisation des sauvages est tout au plus ce qu'elle nous accorde. L'homme a donc réellement beaucoup ajouté à ses présents. En se bâtissant des maisons, en se couvrant d'habits, en augmentant les moyens de se nourrir au moyen de l'agriculture, il a fait immensément. En faisant des palais, des carrosses, en inventant les arts qui le récréent, il est encore bien plus éloigné des simples biens de la nature qui, ne perdant jamais ses droits à travers tous ces changements dans la condition humaine et son bien-être apparent, le fait toujours naître dans les souffrances, vivre et mourir dans l'angoisse. Les pauvres, qui sont tout cela dans leurs chaumières, sont des enfants déshérités qui en sont restés à la misère et au dénûment des sauvages. Ils seraient mal venus, cependant à médire de la civilisation, parce qu'ils n'en sont pas les favoris. Outre que rien n'empêche que la chance les favorise ou que le talent et l'esprit ne les portent à la richesse à leur tour, leur sort tel que la civilisation le fait est encore, à beaucoup d'égards, plus supportable que celui du sauvage.

*
* *

Tout l'enchevêtrement de cet univers, cette impossibilité d'un commencement ou d'une fin, ce soleil qui brûle sans se consumer, cette nécessité de ce qui nous semble le mal, tout cela doit prouver à l'homme que, bien qu'il soit fier de son intelligence, et qu'il s'en serve continuellement pour demander la raison de tout, il ne peut avec son aide percer le mystère universel. Il y a plus : à croire la perpétuelle contradiction de mille choses nécessaires avec ce que nous appelons les lois de la raison, et qui ne sont que les bornes de notre faible instinct, il est probable que l'homme est aussi loin de la vraie, de la pure et mathématique raison de tout, que cette mouche que je vois se promener à la chaleur, voler en tous sens, avec cet avantage au moins sur le triste et sot héritier d'Adam et de sa passion pour une indiscrete connaissance, qu'elle ne s'inquiète pas de ce qui est refusé à sa nature, et qu'elle suit les lois étroites de son être, sans révolte et sans vaine curiosité de les connaître.

*
* *

A ne considérer que la matière inanimée, l'ordre paraît partout. Les catastrophes, la destruction qui remplacent les uns par les autres les objets qui nous entourent et qui sont la nature elle-même, ne doivent nous causer ni surprise ni regrets. Ce sont, au contraire, des lois admirablement intelligentes qui font succéder au chêne immense ruiné par les ans d'innombrables rejetons qui rajeunissent la face du sol. La montagne qui s'écroule, le sol qui s'ébranle ou creuse des abîmes, pour faire place à des lacs ou à une terre nouvelle, mieux préparée pour enfanter de nouvelles richesses, tous ces phénomènes ne sont nullement des troubles ou des convulsions, ni même de simples désordres des éléments. Ils n'étonnent que nous, dont ils dérangent les petits calculs ou menacent la sécurité. En partant de ce point faux, que notre frêle et passagère existence est le centre où tout se rapporte, nous avons raison de voir dans des événements si logiques des contradictions de la volonté créatrice ; mais l'homme n'est qu'une partie de ce grand tout, dans lequel il joue son rôle ; il reçoit et il donne ; il opprime et il est opprimé ; il brûle, il déchire, il consume, il est écrasé, balayé à son tour. La connaissance, la raison, qui lui ont été données, lui semblent, à la vérité, des titres à cette préférence qu'il s'imagine que la nature lui doit sur les autres êtres. Il doit, au contraire, se servir de cette même raison pour apprécier les côtés par où il est supérieur et privilégié, et se consoler en même temps des misères qui sont les conditions inséparables de la place qu'il occupe et de la résistance qu'il exerce contre cette nature agissante et envahissante. Tout est donc bien et beau hors de lui ; est-ce que la raison et la conscience du bien et du mal ne lui sembleraient pas donner en lui la dernière et la plus forte preuve d'une intelligence supérieure, directrice et créatrice de l'univers ? Est-ce que cette raison, admirable préférence, en effet, ne suffit pas à lui démontrer que, non seulement tout est nécessaire et admirablement enchaîné, mais à le consoler de ce qu'il appelle ses maux, c'est-à-dire la maladie, les accidents, la mort, qui lui semblent les funestes présents d'une nature marâtre et qu'il voit avec la plus grande tranquillité être le lot éternel de tout ce qui n'est pas lui, autour de lui, et contre quoi rien ne regimbe autour de lui ; tout est bon et beau hors de lui, tout se qui se rapporte à lui serait donc mal réglé et barbare ? Pourquoi ne pas voir que ce qu'il appelle les funestes présents d'une nature marâtre sont non seulement les nécessités de son passage sur la terre, mais les conditions de l'existence de nouvelles générations destinées, comme lui, à jouir à leur tour de cette sublime nature, qui se rajeunit sans cesse par notre ruine ?

*
* *

L'amour de la gloire est un instinct sublime qui n'est donné qu'à ceux qui sont dignes d'obtenir la gloire. L'amour d'une vaine réputation, qui ne flatte que la vanité, est tout autre chose. L'enthousiasme se nourrit de lui-même. Le suffrage de la foule peut flatter sans doute, mais il ne donne pas cette ivresse divine qui, chez les grandes âmes, prend sa source dans le sentiment de leur propre force. Assurément tous les grands hommes ont pressenti leur empire et ont pris à l'avance la place que la postérité leur accorde plus tard ; comment expliquer autrement cette audace dans l'invention ?

*
* *

La dispersion des facultés dans des essais qui ne mènent pas directement à un grand but, est presque aussi funeste que la paresse qui les endort ou le découragement qui ôte la force d'y donner essor ; faut-il s'abandonner à un lâche découragement, parce que le siècle est gangrené ?

*
* *

« Donnez-leur (aux femmes), dit lord Byron, des bonbons et un miroir, et elles seront contentes. »

Il est vrai, la fanfreluche est leur élément ; elles ont horreur des gens sérieux et de tout ce qui est sérieux. Elles préfèrent la dentelle à tout, même au plaisir. L'amour n'est presque jamais qu'un prétexte à leur besoin d'intriguer dans les petites choses. Bayle disait que la femme qui va au bal pense bien plus à son bouquet qu'à son amant. Mais il faut que le malheureux, tout sacrifié qu'il est, soit à ce bal, et c'est uniquement pour le faire assister au triomphe de la toilette et du bouquet.

*
* *

On parle toujours de la liberté ; c'est le but avoué de toutes les révolutions, mais on ne dit pas ce que c'est que cette liberté. Dans l'État le plus libre, qui est-ce qui est complètement libre ? Ne parlons pas de cette liberté qui est en

dehors de la politique, que vous ne trouverez ni dans les liens de famille, ni dans les emplois, ni dans les mille façons d'arranger sa vie, ou mille tyrannies, qui sont le fait des exigences de la profession, de celles des affections de famille ou autres, des misères générales de notre nature, ou de celles qui résultent du caractère de chacun en particulier. Le Romain, qui se vantait d'être libre dans le Forum, était souvent esclave dans sa maison. Cette liberté, ou plutôt cet affranchissement des soucis et des ennuis, on ne les trouverait que dans la résignation.

On se fait un rempart contre beaucoup de misères de chaque jour, dans le goût passionné qu'on a pour un art ou une science ou une recherche quelconque qui intéresse l'esprit ; mais, pour que ce goût vous préserve de l'ennui, il faut qu'il soit dominant, et alors vous négligez des devoirs ou des nécessités essentielles, et vous vous trouvez isolé et bientôt abandonné.

La liberté politique est le grand mot auquel on sacrifie précisément, dans cet ordre d'idées, la plus réelle liberté. Elle se résume ordinairement, chez les modernes, dans la liberté de dire et d'écrire tout ce qu'on pense ; mais combien y a-t-il de gens qui usent de ces libertés ? Dire ce qu'on pense est un fait isolé et qui ne donne qu'une mince satisfaction, et est plus propre à vous faire des ennemis qu'à vous avancer dans le monde. La plus simple prudence montre l'inutilité et le danger de cette liberté de tout dire ; mais combien de gens useraient-ils de celle d'imprimer en présence de cette phalange d'écrivains, poussés par la faim ou par l'ambition, qui ferment toutes les avenues, qui diffament tout ce qui leur fait obstacle, et qui se sont fait de ce prétendu moyen de liberté une arme terrible, à laquelle rien ne résiste, et dont ils usent à tort et à travers pour leur intérêt ou celui de leur parti ?

Cette prétendue liberté n'existe donc que pour les écrivains de profession. De gré ou de force, ils nous imposent leur opinion et leurs préjugés. Pour un homme clairvoyant et bien convaincu, il y en a des milliers qui ne voient que par les yeux des porte-plumes.

Ont-ils beaucoup, eux-mêmes, de cette liberté de tout dire, qui est un moyen si puissant de domination ? Non ; ils sont comme les autres soumis à la tactique de leur parti, des chefs qui leur imposent le ton qu'ils doivent prendre ; et ces chefs, à leur tour, sont indifférents à toutes les opinions, pourvu qu'ils s'enrichissent en tenant sous leur coupe un nombreux public.

*

* *

Réflexion bizarre sur les résultats de l'égalité. – Quand l'égalité aura fondé tout à fait son empire, ce sera une des charges du public de pourvoir de

maîtresses les hommes laids et rachitiques ; pour ôter à la part des beaux, il faudra trouver des femmes disposées à se dévouer à cette fraternité évangélique ; peut-être les mal favorisés de la nature ne se trouveront-ils pas suffisamment dédommagés par un simple dévouement : ils présenteront requête pour être aimés. Les hommes d'esprit seront invités à s'observer un peu pour ne pas trop humilier ceux qui en seront dépourvus ; n'y ayant pas de moyens de donner de l'esprit ou du sens commun, comme de la soupe, à ceux qui en manquent, et ne pouvant l'ôter à ceux qui en ont, il faudra les contraindre à ne pas s'en servir. L'Évangile a déjà prescrit de tendre l'autre joue à celui qui a déjà frappé la première ; on ne pourra être aussi bon citoyen que son voisin qu'en étant aussi bête que lui. L'avocat qui, dans un procès, aura parlé mieux que son adversaire, sera mis à l'amende pour compenser sa supériorité. Les femmes laides auront seules le droit d'avoir de la toilette. On ne jouera que les pièces des mauvais auteurs, pour les consoler un peu. On invitera même les gens de talent à les aider de leur savoir-faire. Quelle injustice de la nature de se montrer mère tendre pour les uns et impitoyable pour les autres ! Rien ne sera plus juste que de renverser un ordre impie au moyen de toutes ces petites concessions mutuelles. Qu'il sera touchant de voir régner sur la terre, au moyen de la politique, ce que la vieille religion de Jésus n'a pu réaliser : cet accord des âmes qu'on ne pensera plus à demander qu'à la pure raison, puisque le sentiment et les prédications religieuses de tous les temps n'ont pu l'effectuer !

Remarquez qu'il ne sera pas nécessaire de s'aimer les uns les autres pour s'empreser de se porter secours, il suffira de bons projets de lois, de bonnes tables de droits et de devoirs, gravés sur le marbre, à défaut de l'être dans les cœurs. Le mot de conscience n'aura plus de sens. Le mot balance sera mis à sa place. Toute l'éducation consistera à perfectionner la notion de cette *balance morale* qui consistera à se rendre compte de ce que manque la raison, afin de faire valoir ses droits à propos, afin de n'être pas mis à la queue de l'estomac de vos frères. Ai-je autant dîné que mon ami ? tel sera le fondement de la morale. Le premier devoir du citoyen ne sera plus de se sacrifier, mais de se conserver pour la république. Si chacun s'applique à se satisfaire, cette foule de bonheurs particuliers ne constituerait-elle pas la félicité générale, c'est-à-dire la prospérité de la patrie, qui doit être le premier des vœux du citoyen ?

*

* *

Sur l'art de la guerre. – D'où vient que l'état militaire n'obtient pas cette considération à laquelle il semble que dussent prétendre des hommes qui s'immolent pour leur patrie ?

Il devrait être un sacerdoce comme celui du prêtre.

Au lieu d'avoir fait des progrès, l'état militaire est détruit dans son essence. On veut faire par des machines vivantes, qui ne sont poussées par aucun sentiment, ce que les anciens faisaient par des hommes mus de vraies passions : le respect de soi-même, l'amour de la patrie.

L'idéal du soldat, c'est le moine soldat. On a vu des poignées de ces hommes résister à des milliers de Turcs.

Un citoyen d'Athènes était un soldat. Il y avait là ce que je demande : des hommes libres et des esclaves. L'esclave chez les modernes subsiste toujours : des ilotes à 5 sous par jour, enrégimentés, vêtus, armés, destinés à recevoir des coups. Ce que je cherche, ce sont les véritables hommes libres, libres de la crainte quand ils pensent à la patrie, au véritable honneur. Quand Alexandre se jetait tout seul dans la ville des Oxidraques, ce n'était pas avec le même sentiment que celui des officiers de Fontenoy qui disaient aux Anglais : « Tirez vous-mêmes. » Ces imbéciles auraient volontiers, pour se montrer plus braves, jeté leur bouclier, s'ils en avaient eu. Alexandre se couvre du sien, se précipite sur l'ennemi non pas en désespéré et comme un homme qui se sacrifie pour donner l'exemple à ses soldats, mais comme un homme qui sait qu'il peut être secouru à temps, et dont le courage ranimera celui de ses soldats. César de même en Espagne ; de même Napoléon à Arcis-sur-Aube, quand il place son cheval sur un obus près d'éclater qui avait causé de l'émotion et de l'hésitation à ses grenadiers. Il ne se met pas là pour mourir, comme on l'a dit sottement : il s'expose à un danger évident, mais nécessaire à affronter et prouve en même temps qu'on peut y échapper tout en le bravant.

Cette poignée d'Athéniens et de Spartiates résistant aux Perses...

Il semble au premier coup d'œil que l'abolition des armes défensives doive ennoblir la profession de soldat. Cette affectation de braver les coups, de s'y exposer sans protection, semble toute naturelle à quelques philanthropes progressistes qui écrivent des traités sur la guerre au coin de leur feu. Je soutiens qu'il est plus naturel de penser que l'homme qui se sent bien armé et bien défendu sent augmenter sa confiance dans ses forces : c'est le premier élément du courage ; ce courage augmente encore s'il sent près de lui un compagnon prêt à bien faire comme lui.

L'art de la guerre est vraiment, de nos jours, l'art de tuer ; mais on tue ses propres soldats autant que ceux de l'ennemi :

Voltaire fait plaisamment, et avec profondeur en même temps, comme c'est son habitude, la critique du système moderne, quand il dépeint ainsi la

bataille entre les Avars et les Bulgares : « La mousqueterie commença par faire justice de..., etc. ; le canon vint ensuite, etc. »

Le temps n'est peut-être pas loin où il faudra en revenir aux vrais principes de l'art militaire qui ont été pratiqués par les anciens et dont les usages modernes ne donnent pas l'équivalent. L'art de vaincre en perdant peu de soldats, voilà l'art militaire ; ça été celui de quelques grands capitaines modernes, de Turenne, surtout.

Le temps, dis-je, n'est pas loin où il faudra en revenir au courage comme à l'élément principal. Les machines destructives, qu'un singulier perfectionnement qui n'est autre que celui du mal, fait inventer à chaque instant, rendront inutiles les masses armées.

Quel système pourra sortir de cette impossibilité de tenir la campagne avec un corps nombreux en présence d'instruments capables d'anéantir en quelques minutes toute une division ? Uniquement celui de combattre par petits groupes, pouvant s'éparpiller ou se réunir au besoin, mais chez lesquels la valeur, la présence d'esprit deviendront les contre-poids à la terreur causée par les machines aveugles, dont il s'agira d'éluder l'effet pour les attaquer à leur tour et pour les détruire. Il faudra des armées de paladins, dont la valeur sera réglée par la prudence et la tactique : c'est-à-dire qu'il faudra qu'elles soient peu nombreuses, j'entends la partie vraiment faite à recevoir les coups, à occuper les places, à représenter une armée. Mais la véritable armée, ce seront ces preux agissant à propos, capables de décision en même temps et d'une prudence qui ne soit pas de la pusillanimité, capables de se sacrifier à propos, comme le font les généraux eux-mêmes quand il faut donner l'exemple.

La cavalerie ne me semble bonne que pour tenir la campagne, éclairer les démarches et harceler ou poursuivre un ennemi déjà défait et mis en fuite, et l'empêcher de se réunir.

Les anciens avaient peu de cavalerie. C'est une force dont l'action est beaucoup plus bornée que celle de l'infanterie. Son principal avantage consiste dans la possibilité de transporter rapidement une force d'un endroit à un autre. Mais le cavalier n'est point un centaure : au moment d'agir, le cheval devient un embarras pour le soldat, dont les coups sont mal assurés ; les blessures qu'on fait à la monture sont comme si elles étaient faites au cavalier : il est renversé, il devient inutile, porte le trouble dans les mouvements et les rend presque impossibles.

Nous voyons, chez les Grecs primitifs, chez les Perses, etc., l'usage de combattre dans des chars. Ce véhicule, tout incommode qu'il devait être, présentait du moins l'avantage de porter un vrai combattant qui subsistait encore

quand le moyen de se mouvoir et de se transporter avait été détruit par un accident. Ces chars étaient eux-mêmes des instruments de destruction : ils étaient armés de faux. Ils pourraient, chez les modernes, être garnis de fusées meurtrières propres à porter le trouble dans les rangs de l'ennemi. Je me figure que des machines de ce genre, lancées à propos et chargée de soldats d'élite qui sauteraient à terre ou combattraient au milieu de l'ennemi du sein de cette forteresse ambulante, seraient d'un bien autre effet que ces grands cavaliers qui occupent chacun beaucoup de place avec leurs chevaux devenus inutiles et embarrassants au moment de l'action, chacun de ces cavaliers ayant moins de moyens de destruction que les simples fantassins, par suite de cet embarras, et offrant plus de prise à la destruction.

Serait-il tout à fait impossible que mes forteresses roulantes fussent à l'épreuve du boulet ?

N'a-t-on pas déjà un commencement de ce que je demande dans l'usage qui s'est introduit de placer les artilleurs sur les trains des canons quand il faut se transporter au loin ? Des fantassins armés de fusils ¹ sont une espèce d'artillerie. Pourquoi ne les transporte-t-on pas dans des voitures là où il faut se porter ? Vous éviteriez d'abord la fatigue ; si un accident arrête le char, vous avez toujours votre troupe sur pied et prête à agir en passant outre. Ces chars seraient aussi un abri, arrivés sur le lieu du combat, des espèces de gabions et d'ouvrages défensifs. – Dans le cas où on n'a pas le temps de faire les ouvrages pour attendre l'ennemi dans une position, ils formeraient une espèce de muraille ², pourraient contenir les sacs des vivres et des munitions. Je voudrais qu'ils devinssent la patrie provisoire du soldat, son drapeau, comme était pour les Janissaires leur fameuse marmite.

Je voudrais au besoin, et pour éviter l'embarras de ces affreux chevaux si incommodes à la guerre, si difficiles à nourrir et à préserver, que les hommes pussent au besoin s'atteler à ces espèces de bastions et les faire mouvoir.

Je proposerais, à leur défaut, de mettre deux hommes sur un cheval ; mais je ne crois pas ce moyen bien praticable.

Les modernes ont des armes incommodes.

Dans le système des petits corps divisés, la solidarité est plus grande, l'émulation et la confiance réciproques, etc., les coups seraient plus justes. La panique a plus d'effet sur un corps nombreux et les conséquences en sont plus funestes. – Ces cavaliers que Chenavard a vu mettre en déroute par un coup de pistolet...

¹ Des troupes destinées à agir surtout de près pourraient se servir de mousquets très courts. Le fusil tel qu'il est trop lourd. La baïonnette serait allongée. E. D.

² Comme étaient les chariots chez les barbares. E. D.

La pièce d'artillerie serait chargée de porter, avec ses artilleurs, un petit convoi d'infanterie pour la défendre et pour profiter impétueusement et à courte portée de la trouée faite par la pièce.

Ne pas faire consister l'honneur à s'exposer sans défense. Protéger surtout les officiers ; leur donner buffles ou cuirasses, si on n'en veut pas donner aux soldats. Mais la sottise vaniteuse française se révoltera contre ces mesures de prudence. Quand on vit, en 1815, les officiers anglais se promener en uniforme avec un parapluie, on les trouva ridicules ; on trouverait déshonorant de se couvrir devant l'ennemi d'armes défensives propres à ménager la vie des hommes.

Voici ce que je trouve dans la *Revue Britannique*, à propos de marine et par conséquent de guerre. Il est question de canonnières à substituer aux grands vaisseaux :

« ... En y réfléchissant, on est forcé de reconnaître que le développement des proportions est, dans les bâtiments de guerre, un grand élément de danger. Leur petitesse, au contraire, est un motif de sécurité. La flotte turque, à Sinope, fut détruite en un clin d'œil par des bombes à la Paixhans tirées horizontalement par les batteries basses des Russes. Le général Paixhans dit : « Le canon qui tire les bombes et obus horizontalement détruira les vaisseaux d'autant mieux qu'ils seront plus grands, etc. » Ne serait-il pas mieux au lieu de mettre sur un seul vaisseau de haut bord 80 ou 130 bouches à feu avec un millier de marins, et d'exposer une telle quantité de ressources militaires et de vies précieuses à périr subitement, d'employer la même dépense de frégates de petites proportions ou de canonnières, etc. ? Avec une arme dont l'effet est très destructeur, l'avantage sera évidemment pour celui qui pourra donner à son arme plus de justesse et de portée, etc., etc.

L'inconvénient qui frappe ici pour la marine ne sera-t-il pas le même pour les armées de terre ? Tirer sur des masses ne sera-t-il pas le moyen d'anéantir un plus grand nombre d'hommes ? Des petits corps séparés, sachant se réunir à propos, n'auraient-ils pas un grand avantage ? En 1854, avant les épreuves dont parlent ici des marins, j'avais déjà pensé, comme on le voit plus haut, qu'en vue des armes plus meurtrières, la tactique devait être changée.

Il est à la mode depuis quelque temps, parmi les militaires qui ont de la littérature, d'écrire leurs campagnes, comme si chacun d'eux était Alexandre ou César. C'est la guerre anecdotique comme on a pris l'habitude d'écrire aujourd'hui l'histoire des nations, aussi bien que celle d'un individu ou d'une simple famille. C'est un genre bâtard qui, comme tout ce qui sort de l'ordre

ordinaire, c'est-à-dire de ce que le sens humain a classé depuis longtemps, ne peut qu'égarer les esprits. Que peut dire sur une bataille tel officier qui n'a présidé ni au plan, ni au développement de l'action ? Il y a tel soldat qui n'a vu dans une bataille que le sac de son chef de file. L'horizon pour l'officier n'est guère plus étendu : on ne lui demande que d'exécuter les ordres qui lui sont transmis par un supérieur ; et ce supérieur n'est, le plus souvent lui-même qu'un intermédiaire fort éloigné de communiquer directement avec le général en chef. La ressource du subalterne qui se mêle de donner ses impressions sur telle action le conduira nécessairement à passionner certains détails relativement peu importants et à les grandir d'une manière ridicule. Je doute fort que Napoléon, dans son temps où on généralisait davantage, habitué lui-même à généraliser plus que personne et à voir en grand, eût donné son approbation à des récits empreints de la sentimentalité moderne à propos de la blessure de celui-ci ou de celui-là, de la neige incommode à souffrir, du chaud et du froid, des perspectives pittoresques ou des élégies privées à propos d'un soleil couchant, ou d'un champ de bataille et de ses accompagnements, hélas ! nécessaires. Je crois qu'il eût vu de mauvais œil ces espèces d'illustrations de la guerre, qui est un métier qu'on doit faire sérieusement et surtout sans cet accompagnement d'attendrissement à tout propos. C'est à endurcir ses soldats, à les prémunir, au contraire, contre toute sensibilité, qu'il se fût appliqué ¹.

¹ Voir l'Appendice III : [Description des peintures du salon du Roi](#)
Après avoir lu les méditations de Delacroix sur la justice, la liberté, la guerre, etc., il semble intéressant de voir comment il a représenté dans la peinture ces grands symboles qui servaient d'armature morale aux sociétés, et de quelle manière il les décrit. (Note de l'éditeur.)

APPENDICE

[Retour à la table des matières](#)

Appendice

I

Rapport de M. Delacroix au Ministre de l'Instruction publique sur la méthode de M^{me} Cavé ¹

[Retour à la table des matières](#)

Monsieur le Ministre,

La Commission nommée par Votre Excellence pour donner son avis sur la méthode de M^{me} Cavé et sur la question de savoir si cette méthode peut être introduite avec avantage dans les écoles, a l'honneur de présenter à Votre Excellence le résultat de l'examen auquel elle s'est livrée.

La marche incertaine de l'enseignement du dessin, le peu de fixité des principes qui y ont présidé jusqu'à ce jour, même depuis des époques reculées, ont depuis longtemps fait désirer une méthode plus sûre dans ses résultats et qui pût être appliquée indifféremment par tous les professeurs.

Toute démonstration est impossible dans les modes d'enseignement ordinaires : la manière dont les maîtres peuvent envisager l'enseignement et l'art lui-même devient la règle très variable, comme on peut penser, qui dirige les

¹ Voir [De l'enseignement du dessin](#)

écoles. En admettant même que ces routes différentes puissent amener à un résultat à peu près commun, c'est-à-dire à une connaissance suffisante du dessin, il est facile de voir combien le rôle du maître devient important, et combien il est nécessaire que ses talents particuliers le mettent en état de diriger l'élève au milieu de l'incertitude des règles.

La première difficulté d'un pareil enseignement consiste donc dans celle de rencontrer un assez grand nombre de professeurs doués des talents indispensables et résignés à des fonctions naturellement peu rétribuées.

La seconde et peut-être la plus insurmontable difficulté consiste dans l'impossibilité de se procurer de bons modèles. Ceux que l'on voit dans les écoles, produits de toutes les manières qui se sont succédé, choisis au hasard, dénués de correction ou de sentiment, ne peuvent que fausser le goût des élèves et rendre presque inutile la meilleure direction.

Le prédécesseur de Votre Excellence, M. Fortoul, avait été frappé comme tous les bons esprits, d'une insuffisance si regrettable. Ayant eu connaissance des nouveaux-résultats obtenus par la méthode de M^{me} Cavé, il avait nommé, pour en examiner les procédés, une commission dont la majorité ne se montra pas favorable à leur adoption, sans approuver toutefois l'ancien mode d'enseignement dont les inconvénients avaient été presque unanimement reconnus. L'usage du calque introduit par M^{me} Cavé dans sa méthode parut surtout provoquer les scrupules de la commission, et il fut impossible à la plupart de ses membres d'y voir autre chose que la répétition machinale des modèles, dépourvue presque complètement de toute imitation intelligente et raisonnée.

De nouveaux succès de la méthode Cavé ont éveillé la sollicitude de Votre Excellence. Il lui semble aujourd'hui qu'en présence de résultats satisfaisants et soutenus, les procédés qui y sont employés pouvaient n'avoir pas été suffisamment compris. Il y a donc lieu de revenir sur une question si intéressante, et, pour éclairer davantage la commission instituée à cet effet, il a été décidé que les éléments de la méthode lui seraient présentés et développés par une personne habituée à les pratiquer. M. d'Austrive, professeur de dessin par la méthode Cavé, a été chargé de ce soin, et, grâce à cette expérience, il est devenu facile d'émettre une opinion sur la méthode avec une pleine connaissance de ses avantages et de ses inconvénients.

La différence capitale de cette méthode avec celles qui l'ont précédée consiste en ceci, qu'il faut avant tout faire l'éducation de l'œil en lui donnant des moyens certains de redresser ses erreurs dans l'appréciation des longueurs ou des raccourcis.

Un calque transparent du modèle est mis dans les mains de l'élève, de manière qu'en l'appliquant sur son dessin de temps en temps, il puisse recon-

naître lui-même ses fautes et les corriger. Cette correction incessante ne le dispense nullement de l'attention qu'il lui faut prêter à son original. Après quelques essais qui lui ont démontré à quel point son œil a pu le tromper, il augmente d'application pour éviter des fautes qui se montrent à lui avec un degré d'évidence que les simples conseils d'un maître ne pourraient atteindre. Son attention est encore soutenue par la nécessité où il va se trouver de répéter de mémoire ce premier essai ainsi rectifié.

Cette seconde opération dans laquelle l'élève cherche à se rappeler le modèle absent, en retraçant de mémoire son premier dessin, a pour but de graver plus complètement dans son esprit les rapports des lignes entre elles, et quand, par une troisième opération, il doit copier de nouveau le modèle et cette fois sans le secours du calque vérificateur, on sent qu'il doit apporter dans ce dernier travail une imitation plus intelligente.

Il a été remarqué effectivement, dans les essais soumis à la commission que le troisième dessin présentait ordinairement les traces d'un sentiment plus vif et moins contenu par la nécessité de l'exactitude à laquelle l'élève avait été forcé dans son dessin exécuté avec l'aide du calque vérificateur.

Toute la méthode est dans ces trois opérations successives qu'on applique également au dessin d'après la bosse et à la délimitation des ombres. L'élève arrive ainsi et par des moyens très simples, à une appréciation très juste des lois de la perspective dans la figure humaine où l'on sait qu'elles sont d'une application bien plus difficile, impossible même à réaliser d'une manière mathématique, par les moyens que les anciennes méthodes ont employés.

Il paraît inutile d'entrer dans le détail des exercices destinés ultérieurement à familiariser l'élève avec le maniement du crayon et à obtenir la légèreté de la main concurremment avec la justesse de l'œil. Il suffit de faire reconnaître l'avantage de cette méthode, que non seulement elle est d'un enseignement plus pratique que tout autre, mais qu'elle part d'une base certaine qu'aucune autre ne peut présenter.

Il est à propos de parler de l'influence que les modèles sont destinés à exercer sur les progrès des élèves. Ces modèles ne sont autre chose que les échantillons de dessins des grands maîtres, ou de gravures exécutées d'après leurs tableaux. Quant à ceux qui sont pris de l'antique, ils sont dessinés d'après la bosse, au moyen de la vitre ou d'une gaze transparente qui permet de n'offrir à l'étude que des images, tracées avec une exactitude de perspective rigoureuse.

La question relative au choix des professeurs n'est pas moins digne d'attention. Le calque mis entre les mains des élèves et destiné à leur donner une certitude complète de la justesse de leur copie rend la tâche du professeur.

infiniment plus facile. Des personnes d'un talent secondaire, mais familiarisées avec les procédés de la méthode, peuvent devenir de très bons professeurs. Des élèves même peuvent en tenir lieu, lorsqu'ils sont arrivés à une certaine facilité dans l'imitation des modèles.

C'est ce qu'on a vu se produire dans les deux écoles primaires où la méthode avait été appliquée et dont les dessins ont paru très remarquables. Les directeurs de ces écoles n'avaient aucune notion du dessin. C'est dire assez qu'il en serait de même dans toutes les communes où la présence d'un professeur serait presque impossible. On peut juger aussi que les mêmes principes, suivis dans leur développement par des maîtres expérimentés, donneraient des résultats encore plus satisfaisants. L'enseignement du dessin prendrait sans doute, grâce à ces nouveaux procédés, une extension d'une utilité plus réelle au point de vue industriel. Une foule de professions ont pour base le dessin. Étendre les moyens d'instruction dans ce sens, est un service réel rendu à la classe laborieuse. Les modèles pouvant se multiplier facilement, d'après toutes sortes d'objets pris sur la nature même, augmenteraient le nombre des types employés dans l'ornement, dans les étoffes, dans les décorations de toute espèce, et présenteraient une variété et une pureté qui tireraient les arts et l'industrie de la banalité des formes conventionnelles qui tendent à amener la décadence. Ce serait donc le moyen le plus assuré de conserver à notre nation cette supériorité de goût et d'élégance qui est une de ses premières gloires.

Telles sont les considérations qui résultent de l'examen de la méthode de M^{me} Cavé.

La commission en a jugé les principes utiles et a l'honneur de les recommander à votre Excellence.

Appendice

II

Projet d'article sur le beau ¹

[Retour à la table des matières](#)

Ils croient qu'ils ont fait le beau quand ils ont répété à satiété les nez droits, les draperies en tuyaux de l'antique. Quelle inspiration peuvent-ils mettre dans ces éternelles contrefaçons ? Comment n'y aurait-il qu'une manière d'être beau ? L'imagination des hommes de tous les temps et de toutes les latitudes sera-t-elle enchaînée à l'admiration unique de ces types ? Ils sont sublimes, d'ailleurs ; ce que je réproûve, c'est l'imitation aveugle.

Si Silène est beau, le Faune est beau, le Socrate est beau. La tête de Socrate dans l'antique est divine avec un nez épaté, un grand front bombé, point de cheveux, une bouche lippue, de petits yeux. Encore le Silène, le Faune et tant d'autres figures de caractère sont-elles de la pierre dans l'antique. On concevra facilement que la pierre, le bronze, le marbre, demandent, dans l'expression des détails, une certaine sobriété qui est de la roideur et de la sécheresse quand on l'imite en peinture. Ce dernier art qui a la couleur, l'effet, qui se rapproche davantage de l'imitation immédiate, admet des détails plus palpitants, moins conventionnels.

¹ Voir [Questions sur le beau](#)

Le beau est-il ce sentiment qui nous saisit à la vue d'un tableau ou d'une estampe de Rembrandt, ou d'une scène de Shakespeare, quand nous nous disons : Que c'est beau ! Où serait-il ce sentiment que nous éprouvons en voyant les nez droits, les draperies correctes de Girodet, de Gérard, etc., etc. ?

En un mot, y a-t-il une recette pour faire le beau ? Les écoles donnent ces recettes, mais n'enfantent point d'ouvrage qui fasse dire que c'est beau.

Rubens a fait le beau quand il a peint ses apôtres de la *Pêche miraculeuse*, ce Saint-Pierre aux mains rudes auquel le Christ dit : « Laisse là tes filets et suis moi : je te ferai pêcheur d'hommes. » Je défie qu'il ait dit cela à ces disciples si bien peignés auxquels Jésus donne l'institution. Chez Raphaël, sans l'admirable composition qui met le Christ tout seul d'un côté, les apôtres rangés ensemble en face de lui, saint Pierre à genoux, recevant les clefs, genre d'effets particuliers à son génie, et qui nous donne de l'admiration, il ne serait que joli, il n'aurait pas rencontré le beau. Rubens, par contre, a des lignes brisées et décousues, des draperies sans élégance jetées comme au hasard qui déparent ses sublimes et naïfs caractères ; il est plus beau par ce côté.

Que Raphaël assemble ses docteurs et ses saints dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, rien n'est plus froid que ce qui semble se passer entre ces personnages ; ils offrent chacun une pose contrastée, dont les lignes sont séduisantes sans doute, mais qui n'établissent point de lien moral entre eux. Dans la *Cène* de Paul Véronèse, rien de pareil : je vois des hommes comme moi, de figure et de tempérament variés, qui conversent et échangent des idées, le sanguin près du bilieux, la coquette près de la femme indifférente ou distraite, enfin, des passions et la vie, chose difficile dans une scène calme et presque sans mouvement.

Le beau est-il dans ces deux ouvrages ? Oui, au même degré, mais dans des sens différents. Le style est aussi fort dans l'un que dans l'autre, parce qu'il consiste dans l'originalité des qualités propres à chacun des deux peintres. On imitera certains procédés pour redresser les nez, ajuster les draperies, balancer les lignes, sans atteindre le moins du monde le charme et la noblesse d'idées de Raphaël ; on copiera des modèles avec leurs détails de nature ou les recherches d'effets propres à donner de l'illusion, sans rencontrer cette chaleur secrète dans l'animation des figures, ce lien de vie et de passion, cette âme qui unit les personnages de cette *Cène* de Véronèse.

Quand le peintre Decamps, qui, dans sa dernière manière, a donné dans la manie de la beauté, force son talent pour donner à ses figures du *Joseph* une idéalisation factice résultant de la pureté des lignes et de l'imitation de l'antique et des maîtres italiens, il introduit visiblement dans sa manière un élément parasite ; ses personnages perdant du côté de la vie ce qu'il croit leur donner du côté de la noblesse. Rembrandt eût fait des hommes plus vrais, et

l'idéal ne leur eût pas manqué davantage. La meilleure critique des personnages apprêtés du *Joseph*, c'est ce chameau du premier plan, lequel est pris et étudié sur nature. Raphaël eût fait naturellement des figures nobles et aisées, et eût fait un monstre de son invention, pour le chameau. Des hommes d'école diront : il y a plus de fermeté de style dans le *Joseph* que dans certains Turcs, certaines compositions faites de verve du même peintre ; l'homme de goût trouvera le contraire ; là où l'artiste est tendre et recherché, il perd son cachet, son originalité, en un mot, son style ; là où il s'abandonne à sa nature telle qu'elle est, il est maître et sûr de ses moyens d'effet. Chaque homme de talent a, en lui, des types particuliers de vrai et de beau.

David a moins d'idéal que Rembrandt.

Quand Ingres disait, en voyant le prisonnier de Chillon sans en connaître l'auteur : *Voilà qui est beau*, est-ce parce qu'il y retrouvait ses principes sur la beauté ?

Quand David témoignait l'admiration la plus vive pour le *Christ en croix* de Rubens et généralement pour toutes les peintures les plus fougueuses de ce maître, ce n'était pas à cause de la ressemblance de ces tableaux avec les statues antiques ou avec ses propres tableaux.

D'où vient le charme des paysages flamands, la vigueur et l'imprévu de ceux de Constable, l'un des plus grands paysagistes de l'Angleterre ? Qu'ont-ils de commun avec ceux du Poussin ? La recherche du style, dans certains arbres de convention des premiers plans, ne dépare-t-elle pas un peu ceux de Claude Lorrain ?

Les élèves de certaines écoles n'ont fait autre chose que de répéter sans fin les mêmes formes, non pas imitées, mais calquées sur l'antique. *L'Antinoüs*, la *Vénus*, le *Gladiateur*, etc., sont des types qu'ils reproduisent, pour ainsi dire, les yeux fermés, et comme ils sont convaincus que se permettre autre chose est un crime contre le goût, ils donnent naïvement la preuve que tout l'art de faire beau ne consiste pour eux que dans une recette. D'autres écoles ont élevé le même préjugé en faveur de Raphaël : un peu en deçà et au delà de la manière de ce maître est une infraction abominable. Ils imitent stupidement jusqu'à ses écarts et à ses fautes de dessin avec la piété d'un homme qui baise les vieilles pantoufles de son père.

Il n'y a pas de degré dans le beau ; la manière d'être beau seule diffère. Ses goûts particuliers, et non le goût, décident des préférences, dans ce qui est le beau bien entendu.

Albert Dürer, Holbein, les maîtres allemands en général. les Lucas de Leyde, Memling, parmi les flamands primitifs, avec leurs figures souvent

piteuses, maigres, contournées, fourmillent de beautés. Les élèves modernes et prétendus imitateurs du beau antique si sûrs de leurs principes sur le beau, et qui le mesurent une toise à la main, ne contiennent pas une parcelle de la vraie beauté, de celle qui s'adresse à l'âme en passant par les yeux.

J'ai dit ailleurs que David avait moins d'idéal que Rembrandt, malgré sa correction et son affectation des formes antiques. Chose singulière, dans plusieurs de ses portraits, il est aussi idéal que Raphaël, avec plus de fidélité dans l'imitation. Son portrait du pape est d'une idéalité frappante : toute l'âme du personnage, toute sa résignation respirent dans ses traits. Le portrait de M^{me} V***¹, qui est peut-être le chef-d'œuvre de David, est la plus noble figure qu'on puisse imaginer, et il n'a fait que traduire exactement le naturel. Les systèmes absolus sont toujours absurdes dans les choses de sentiment. Qui cacherait dans les *Thermopyles* la figure du jeune homme qui attache ses sandales, ne trouverait dans tout ce tableau que le travail d'un homme d'école, et non celui d'un homme de génie. Cette seule figure, au contraire, une des plus parfaites que la peinture ait produites, est dans le véritable esprit de l'antique, et non pas dans le système d'imitation étroite des statues qui dépare presque tous ses ouvrages. La vieille femme dans les *Sabines*, les enfants, la femme qui élève en l'air un enfant au maillot, etc., sont des lueurs du même genre qui placent David très haut. Il n'y a rien de plus idéalement conçu, chez aucun maître ancien ou moderne que la figure de Socrate dans le tableau de la *Mort de Socrate* : elle est vraiment divine ; rien non plus la tête, le corps, les jambes dont on a détaché les chaînes au moment où par un geste d'une admirable noblesse, il va saisir la coupe qui doit l'affranchir tout d'un coup des liens mortels, mais aussi des atteintes de l'envie, des basses passions, de toute la fange terrestre. Que l'Académie se retrouve çà et là dans les autres figures, que la peinture soit froide, la couleur riche et crue, ce sont de grands inconvénients sans doute ; peut-être les agréments qui manquent là, tels que la grâce de l'effet, le fondu des contours, etc., sont-ils comme le miel dont il faut absolument couvrir les bords du vase. L'idée la plus forte ne perdra rien, du moins, à être ornée et habillée avec toutes les splendeurs de l'art. De là l'infériorité de David, relativement aux grands maîtres qui réunissent aux charmes de l'exécution la force de la conception. De là aussi le tort inexcusable de certaines écoles qui font de l'absence de toutes les qualités charmantes de la peinture une sorte de titre à l'admiration. Du moins David était naïf dans la manière de rendre les objets ; il n'affecte nullement de faire autrement qu'ils ne sont, sous prétexte de l'autorité des vieilles fresques, comme font les Ingristes dans leurs ciels couleurs d'ardoise, leurs figures de briques, leur fond d'or, etc.

¹ Probablement M^{me} de Verninac, sœur de Delacroix. (Note de l'éditeur.)

Appendice

III**Description des peintures du salon du Roi ¹**[Retour à la table des matières](#)

Le salon du Roi, ou salle du trône était mal disposé pour la peinture. C'est une grande pièce carrée, percée de tous côtés de portes et de fenêtres réelles ou simulées qui ne laissent entre elles que d'étroits trumeaux : au-dessus des archivoltés régnait une lourde frise qui n'offrait encore de ce côté nulle place à remplir. On a pu supprimer cette frise de manière à la réunir à la corniche en l'amointrissant : il en est résulté entre les archivoltés et au-dessus un espace suffisant pour y placer des sujets importants qui se lient entre eux et occupent sans interruption tout le tour de la salle.

Le jour arrive par trois fenêtres donnant sur une galerie, ouverte elle-même sur la cour d'honneur : c'est donc un jour atténué par l'interposition de cette galerie qui sert de passage. Au centre du plafond est une ouverture circulaire qui laisse aussi entrer quelque lumière : mais cette lumière ne peut guère arriver que sur les côtés, le plafond étant plat et paraissant d'autant plus sombre à cause de cette lanterne éclairée qui attire l'œil au préjudice des peintures dont elle est entourée.

Quatre caissons principaux, allongés et étroits, occupent le plafond : le peintre y a représenté quatre figures allégoriques qui dominent la composition et qui symbolisent, dans son esprit, les forces vives de l'État, à savoir la Justice, l'Agriculture, l'Industrie et la Guerre.

¹ Voir [Fragments métaphysiques](#)

1° *La Justice*, au-dessus de la niche occupée par le trône. Elle est l'attribut de la puissance suprême et le lien principal de la société humaine. Dans le tableau elle étend son sceptre sur des femmes, des vieillards, etc.

Au-dessus des archivolttes qui occupent cette face du salon et dans cet espace ménagé dont il a été parlé plus haut, le peintre a représenté dans une sorte de frise continue des sujets qui se rapportent à la Justice dans des figures de moindre dimension, colorées également. D'un côté, la Vérité, la Prudence assistent un vieillard occupé à écrire les lois : la Méditation s'applique sur des textes ; les peuples se reposent sous l'égide de lois protectrices. De l'autre côté trois vieillards siègent sur un tribunal. La Force debout, représentée sous les traits d'une jeune femme presque nue, appuyée sur la massue et ayant à ses pieds un lion frémissant est l'appui naturel de leurs décisions, et plus loin un génie vengeur qui semble exécuter leurs ordres va saisir dans leurs repaires les larrons et les sacrilèges occupés à cacher ou à dérober des vases, des trésors.

Toute cette partie de la composition est la première qui s'offre aux yeux quand on entre par la porte principale et se trouve placée au-dessus du trône, comme nous l'avons dit.

2° *L'Agriculture*. – Cette figure occupe le grand caisson à droite. Elle allaite des enfants qui se pressent sur son sein bruni. Un laboureur est occupé à ensemer, etc. Dans la frise correspondante, d'un côté, les vendanges, les fauves, les suivants de Bacchus célèbrent cette fête de l'automne. De l'autre, la moisson, un robuste paysan porte à ses lèvres un vase que lui présentent des femmes, des enfants. Une moissonneuse endormie est étendue sur les gerbes ; plus loin retiré à l'ombre un jeune homme couronné de lierre s'exerce sur la flûte.

3° *L'Industrie*. – Sur la face correspondante se déroulent les actions variées qui se rapportent à l'industrie et au commerce. La figure principale occupant le plafond est caractérisée par des accessoires tels que ballots de marchandises, ancres, etc. Un génie appuyé sur un trident figure l'importance de la marine ; un génie ailé armé d'un caducée symbolise la rapidité et la sécurité des transactions. Au-dessus des archivolttes, on voit à gauche des nègres chargés de marchandises échangeant contre nos denrées, l'ivoire, la poudre d'or, les dattes, etc. ; des nymphes de l'océan, des dieux marins chargés des perles et des coraux de la mer, président à l'embarquement des navigateurs figurée par des enfants qui couronnent de fleurs la proue d'un navire ; à droite des métiers à tisser la soie, des fileuses, des femmes apportent les cocons dans les corbeilles et d'autres personnages occupés à les recueillir sur les branches mêmes du mûrier.

4° *La Guerre*. – L'Agriculture et le Commerce fournissent les éléments de la vie dans les matières produites ou échangées : la Justice conserve la sécurité

des relations entre les particuliers d'un État. La Guerre est le moyen de protection contre les attaques du dehors. Dans le dernier caisson la figure de la Guerre est représentée par une femme couchée, coiffée d'un casque, la poitrine couverte par l'égide et tenant des drapeaux. Des femmes éplorées s'enfuient en se retournant une dernière fois pour contempler les traits du père ou du mari qui est tombé pour défendre le pays. Les sujets correspondants occupant la face inférieure de la muraille sont d'une part les malheurs de la Guerre : les femmes emmenées en esclavage, lançant au ciel des regards de désespoir puisqu'elles ne peuvent élever pour le prendre à témoin leurs faibles bras chargés de liens : *nam teneras arcebant*, etc.; des guerriers rattachent leurs armes et s'élancent au son de la trompette ; de l'autre part on a représenté la fabrication des armes, les arsenaux remplis d'épées, de boucliers, de catapultes. Des forgerons gonflent les soufflets et font rougir le fer. D'autres aiguisent les épées ou martèlent sur l'enclume les casques et les cuirasses. Des légendes latines, la plupart tirées des poètes, glissent au-dessus de la plupart des sujets, ainsi pour le premier des sujets que l'on vient de voir, *invidam matribus arma*, pour le second, *Gladios incude parante*, etc.

Nous n'avons pas parlé dans la disposition du plafond des quatre caissons plus petits placés aux quatre angles de la pièce entre les caissons allongés occupés par les grandes figures de la *Justice*, etc., etc. Ces places sont remplies par des figures d'enfants portant des emblèmes, tels que le hibou de Minerve pour la sagesse, la massue d'Hercule pour la force, le ciseau et le marteau du statuaire pour les arts. etc. Ces figures d'enfants, par leur petite stature, servent d'opposition aux grands sujets et concourent à l'ensemble du plafond.

On a représenté dans les trumeaux allongés qui forment la séparation des fenêtres ou portes, les principaux fleuves de la France, peints en grisaille. Il faut y ajouter l'océan et la Méditerranée qui sont les cadres naturels de notre pays et qui sont figurés aux deux côtés du trône au fond de la pièce. Ces figures étant d'une proportion beaucoup au-dessus de la naturelle sont atténuées de ton de manière à ne pas trop attirer les regards. Le peintre avait voulu que l'attention se portât surtout dans la partie supérieure, et, il avait été convenu que l'on n'emploierait pour les rideaux des fenêtres que de simple mousseline. Les couleurs éclatantes devaient être réservées pour les meubles destinés à occuper le tour de la salle. Il en serait résulté que les figures du fleuve auraient été une sorte d'intermédiaire ou de repos entre les objets susceptibles de frapper vivement les yeux. En matière d'ornementation, rien ne saurait être indifférent ; le mépris de cette loi est la cause de l'entassement ou du vide qui se remarque trop généralement dans tant de monuments modernes qui ne sont pour la plupart que des monuments de l'ignorance des architectes. Après dix ans et plus d'attente, pendant lesquels le salon du Roi n'offrit que les murailles et seulement des meubles de hasard pour le seul jour de cérémonie où il lui arrivât de s'ouvrir, la Chambre s'avisa de voter un riche

ameublement : de magnifiques rideaux de velours du rouge le plus éclatant furent accrochés aux fenêtres de manière à en intercepter la moitié. La galerie servant de passage sur laquelle s'éclairait le salon fut à son tour garnie, sur la cour, de clôtures pour certaines facilités de circulation ; la seule ouverture praticable fut donc cette lanterne du plafond dont le jour est tout à fait insuffisant. Cette privation de la lumière des fenêtres et les lourdes draperies d'un ton plus lourd et plus écrasant encore ont porté un rude coup à l'effet des peintures de la frise, lesquelles avaient été à dessein calculées pour faire valoir celles du plafond par des sacrifices de couleur. Pour achever l'ensemble, l'immense tapis qui couvre le parquet fut composé des couleurs les plus criardes et les plus désastreuses qui se puissent imaginer. Nous ignorons dans quel état la dernière révolution a laissé ce salon malencontreux. Après s'être vu écrasé par d'affreux ornements sous lesquels avaient péri tout effet et toute lumière, il ne lui restait plus qu'à être dépouillé même des peintures qui couvrent ses murailles ; disons mieux à disparaître entièrement lui-même. Il n'est peut-être pas bien décidé au moment où nous l'écrivons que ce petit monument ne sera pas sacrifié complètement pour laisser le champ libre à la nouvelle construction destinée à recevoir les 750 élus que la France va de nouveau appeler à la souveraineté. Si ce projet s'accomplit, il aura été dans la destinée du salon du Roi de passer à peu près inaperçu. Il a été vu à peine par quelques artistes et point du tout par le public. La difficulté pour y être introduit était extrême et notamment depuis le moment où on y eut entassé l'ameublement voté à grands frais par la dernière chambre. La crainte qu'on eût de voir user ce fameux tapis dont nous avons parlé, fut cause que pendant deux ans entiers personne sans exception ne fut admis à visiter les peintures. Heureusement que les ennemis naturels de ce tapis, c'est à-dire les vers, se mirent à conspirer de leur côté et à miner ce chef-d'œuvre. Il fallut en toute hâte l'enlever pour le préserver de la destruction et l'accès du salon fut encore permis aux rares visiteurs qui, sur la présentation de leurs passeports, sont admis de loin en loin dans les édifices de Paris.

Tel a été pendant dix ans le public pour lequel ces peintures semblent avoir été exécutées.

FIN DU TEXTE